

TC
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

**2000 SONRASI TÜRK BELGESEL SİNEMASINDA
İDEOLOJİ VE GERÇEKLİK**
DOKTORA TEZİ

Hazırlayan
Ümit DEMİR

Danışman
Prof. Dr. Konca YUMLU

2015-İZMİR

TC
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

**2000 SONRASI TÜRK BELGESEL SİNEMASINDA
İDEOLOJİ VE GERÇEKLİK**

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan
Ümit DEMİR

Danışman
Prof. Dr. Konca YUMLU

Jüri Üyesi
Prof. Dr. Nimet ÖNÜR

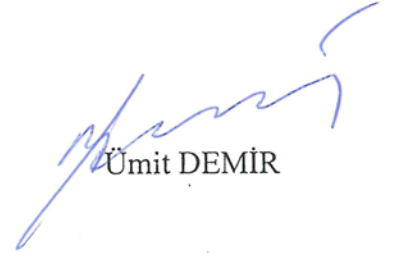
Jüri Üyesi
Prof. Dr. Dilek TAKIMCI

Jüri Üyesi
Prof. Dr. Ahsen ARMAĞAN

Jüri Üyesi
Prof. Dr. Ertan YILMAZ

2015-İZMİR

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “*2000 Sonrası Türk Belgesel Sinemasında İdeoloji ve Gerçeklik*” adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.



Ümit DEMİR



DOKTORA
TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Ümit DEMİR
Numarası : 92060002723
Anabilim Dalı : Radyo-Televizyon ve Sinema
Tez Başlığı (Türkçe) : Türk Belgesel Sinemasında İdeoloji ve Gerçeklik
Tez Başlığı (İngilizce) : Reality and Ideology in Turkish Documentary Cinema
Tez Savunma Tarihi : 09 Şubat 2015

Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık: "2000 Sonrası Türk Belgesel Sinemasında İdeoloji ve Gerçeklik"
(Reality and Ideology in Turkish Documentary Cinema After 2000)

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Konca YUMLU
Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi (Tez İzleme Komitesi Üyesi)

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Nimet ÖNÜR
Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi (Tez İzleme Komitesi Üyesi)

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Dilek TAKIMCI
Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Ahsen ARMAĞAN
Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Ertan YILMAZ
Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme
İmza :

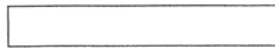
TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ
(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;
Oybirliğiyle
Oy çokluğuyla

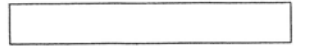
Başarılıdır



Düzeltilmelidir



Başarısızdır



- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.

Doktora programlarında düzeltme alan öğrencinin 6 (altı) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
-------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA İDEOLOJİ VE GERÇEKLİK

1. İDEOLOJİ	17
1.1. İDEOLOJİNİN TANIMLANMASI.....	17
1.2. İDEOLOJİ KAVRAMININ TARİHSEL GELİŞİMİ.....	21
1.3. İDEOLOJİNİN ÖZELLİKLERİ	38
1.4. İDEOLOJİNİN İŞLEVLERİ VE İŞLEYİŞ YÖNTEMİ.....	43
2. GERÇEKLİK	46
2.1. GERÇEKLİKLE İLGİLİ TEMEL KAVRAMLAR	47
2.1.1. Gerçek	47
2.1.2. Gerçeklik	48
2.1.3. Gerçekçilik	49
2.2. GERÇEKLİĞİN FELSEFE BİLİMİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ	50
2.3. GERÇEKLİĞİN SANAT AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ	55
2.3.1. Resimde Gerçeklik	59
2.3.2. Fotoğrafta Gerçeklik	62
2.3.3. Sinemada Gerçeklik	65
3. SİNEMADA İDEOLOJİ VE GERÇEKLİK İLİŞKİSİ.....	70
3.1. BELGESEL SİNEMADA İDEOLOJİ VE GERÇEKLİK	75

İKİNCİ BÖLÜM

DÜNYADA VE TÜRKİYE'DE BELGESEL SİNEMA

1. BELGESEL SİNEMA	78
1.1. BELGESEL SİNEMANIN TANIMI.....	79
1.2. BELGESEL SİNEMANIN AMACI VE ÖZELLİKLERİ.....	82
1.3. BELGESEL SİNEMANIN TÜRLERİ	86
1.3.1. Haber Belgeseli	87
1.3.2. Gezi Belgeseli	88
1.3.3. Doğa Belgeseli	89
1.3.4. Toplumsal Belgesel.....	90
1.3.5. Araştırma Belgeseli.....	90
1.3.6. Bilimsel Belgesel	91
1.3.7. Tarih Belgeseli	92
1.3.8. Savaş Belgeseli.....	92
1.3.9. Biyografi Belgeseli	93
1.3.10. Propaganda Belgeseli	94
2. DÜNYADA BELGESEL SİNEMA VE GELİŞİM SÜRECİ.....	94
2.1. BELGESEL SİNEMANIN DOĞUŞU VE İLK BELGESEL FİMLER... 95	
2.2. DOĞALCI (ROMANTİK) GELENEK	97
2.3. GERÇEKÇİ GELENEK	101
2.4. HABER-GERÇEK GELENEĞİ	104

2.5. PROPAGANDA GELENEĞİ.....	108
2.5.1. Sovyetler Birliği.....	109
2.5.2. İngiltere.....	112
2.5.3. Almanya.....	115
2.5.4. İtalya.....	118
2.6. BELGESEL SİNEMADA ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR.....	118
2.6.1. Sinema Gerçek (Cinema Verite).....	120
2.6.2. Dolaysız Sinema (Direct Cinema).....	122
2.6.3. Özgür Sinema (Free Cinema).....	123
3. TÜRKİYE BELGESEL SİNEMA VE GELİŞİM SÜRECİ.....	124
3.1. CUMHURİYET ÖNCESİ DÖNEM.....	124
3.2. CUMHURİYET'TEN 1950'LERE KADAR OLAN DÖNEM (1923-1950)	130
3.3. 1950-1960 YILLARI ARASINDAKİ DÖNEM.....	132
3.4. 1960-1990 YILLARI ARASINDAKİ DÖNEM.....	136
3.5. 1990'DAN GÜNÜMÜZE KADARKİ DÖNEM.....	144
4. İDEOLOJİ VE GERÇEKLİĞİN TÜRK BELGESEL SİNEMASINA YANSIMASI.....	149

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK BELGESEL SİNEMASINDA İDEOLOJİ VE GERÇEKLİĞİN ÇÖZÜMLENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN GENEL ÇERÇEVESİ.....	164
1.1. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	164
1.2. ARAŞTIRMANIN SORUNALI VE HİPOTEZİ.....	165
1.3. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ.....	167
1.4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEM VE METODOLOJİSİ.....	168
2.ÖRNEKLEMDE YER ALAN BELGESEL FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ.....	171
2.1. ANADOLU'NUN KAYIP ŞARKILARI (2010) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ.....	171
2.1.1. Anadolu'nun Kayıp Şarkıları Filminin Tanıtılması.....	171
2.1.2. Anadolu'nun Kayıp Şarkıları Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:.....	171
2.1.3. Anadolu'nun Kayıp Şarkıları Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:.....	174
2.1.4. Anadolu'nun Kayıp Şarkıları Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi:.....	175
2.1.4.1. Anadolu'nun Kayıp Şarkıları Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:.....	180
2.1.4.2. Anadolu'nun Kayıp Şarkıları Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:.....	182
2.2. İKİ DİL BİR BAVUL (2009) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ	183
2.2.1. İki Dil Bir Bavul Filminin Tanıtılması.....	183
2.2.2. İki Dil Bir Bavul Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:.....	183
2.2.3. İki Dil Bir Bavul Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:.....	185
2.2.4. İki Dil Bir Bavul Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi.....	186

2.2.4.1. İki Dil Bir Bavul Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:	189
2.2.4.2. İki Dil Bir Bavul Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:	191
2.3. GELİBOLU (2005) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ	192
2.3.1. Gelibolu Filminin Tanıtılması.....	192
2.3.2. Gelibolu Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:.....	193
2.3.3. Gelibolu Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:.....	194
2.3.4. Gelibolu Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi.....	195
2.3.4.1. Gelibolu Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:.....	198
2.3.4.2. Gelibolu Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:	200
2.4. ÜNYE DE FATSA ARASI (2011) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ	201
2.4.1. Ünye de Fatsa Arası Filminin Tanıtılması	201
2.4.2. Ünye de Fatsa Arası Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:	201
2.4.3. Ünye de Fatsa Arası Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:	203
2.4.4. Ünye de Fatsa Arası Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi	203
2.4.4.1. Ünye de Fatsa Arası Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:	204
2.4.4.2. Ünye de Fatsa Arası Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:	205
2.5. BENİM ÇOCUĞUM (2013) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ	206
2.5.1. Benim Çocuğum Filminin Tanıtılması.....	206
2.5.2. Benim Çocuğum Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:	206
2.5.3. Benim Çocuğum Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:.....	208
2.5.4. Benim Çocuğum Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi.....	209
2.5.4.1. Benim Çocuğum Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:	211
2.5.4.2. Benim Çocuğum Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:	212
2.6. SON KALE ÇANAKKALE (2004) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ	214
2.6.1. Son Kale Çanakkale Filminin Tanıtılması	214
2.6.2. Son Kale Çanakkale Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:	214
2.6.3. Son Kale Çanakkale Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:	216
2.6.4. Son Kale Çanakkale Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi	216
2.6.4.1. Son Kale Çanakkale Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:	219
2.6.4.2. Son Kale Çanakkale Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:	220
2.7. SON BULUŞMA (2009) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ..	222
2.7.1. Son Buluşma Filminin Tanıtılması	222
2.7.2. Son Buluşma Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:	222
2.7.3. Son Buluşma Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:	223
2.7.4. Son Buluşma Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi	224
2.7.4.1. Son Buluşma Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:	225
2.7.4.2. Son Buluşma Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:	226
2.8. OYUN (2006) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ.....	226
2.8.1. Oyun Filminin Tanıtılması.....	226
2.8.2. Oyun Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:	227
2.8.3. Oyun Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:.....	228
2.8.4. Oyun Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi.....	229
2.8.4.1. Oyun Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:	231

2.8.4.2. Oyun Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:	232
2.9. İKİ TUTAM SAÇ: DERSİMİN KAYIP KIZLARI (2010) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ	234
2.9.1. İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları Filminin Tanıtılması	234
2.9.2. İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:	234
2.9.3. İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:.....	236
2.9.4. İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi.....	236
2.9.4.1. İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:.....	240
2.9.4.2. İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:	243
2.10. MUSTAFA (2008) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ	244
2.10.1. Mustafa Filminin Tanıtılması.....	244
2.10.2. Mustafa Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:.....	244
2.10.3. Mustafa Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:.....	246
2.10.4. Mustafa Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi.....	247
2.10.4.1. Mustafa Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:.....	251
2.10.4.2. Mustafa Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:	254
3. VERİ VE BULGULARIN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	256
3.1. BELGESEL FİMLERİN ANLATI YAPISI.....	256
3.2. BELGESEL FİMLERİN TEMATİK ÇÖZÜMLENMESİ.....	258
3.3. BELGESEL FİMLERİN İDEOLOJİK ÇÖZÜMLEMESİ.....	260
SONUÇ.....	263
KAYNAKÇA	279
ÖZGEÇMİŞ	
ÖZET	
ABSTRACT	
EKLER	
EK 1 ANADOLU'NUN KAYIP ŞARKILARI (2010) BELGESEL FİLMİ	i
1.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:	i
1.2. Anadolu'nun Kayıp Şarkıları Belgesel Filminin Özeti:.....	ii
EK 2 İKİ DİL BİR BAVUL (2009) BELGESEL FİLMİ.....	ii
2.1. Yönetmelerin Biyografisi ve Filmografisi:	ii
2.2. Filmin Özeti:	iv
EK 3 GELİBOLU (2005) BELGESEL FİLMİ.....	iv
3.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:	iv
3.2. Filmin Özeti:	v
EK 4 ÜNYE DE FATSA ARASI (2011) BELGESEL FİLMİ	vii
4.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:	vii
4.2. Filmin Özeti:	viii

EK 5 BENİM ÇOCUĞUM (2013) BELGESE FİLMİ	ix
5.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:	ix
5.2. Filmin Özeti:	x
EK 6 SON KALE ÇANAKKALE (2004) BELGESEL FİLMİ.....	xi
6.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:	xi
6.2. Filmin Özeti:	xii
EK 7 SON BULUŞMA (2009) BELGESEL FİLMİ.....	xv
7.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:	xv
7.2. Filmin Özeti:	xvi
EK 8 OYUN (2006) BELGESEL FİLMİ	xvii
8.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:	xvii
8.2. Filmin Özeti:	xviii
EK 9 İKİ TUTAM SAÇ: DERSİMİN KAYIP KIZLARI (2010) BELGESEL FİLMİ.....	xix
9.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:	xix
9.2. Filmin Özeti:	xx
EK 10 MUSTAFA (2008) BELGESEL FİLMİ.....	xxi
10.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:	xxi
10.2. Filmin Özeti:	xxiii

GİRİŞ

İnsanoğlu, kendini yeniden üretme süreci olarak da değerdendirilebilecek bir etkinlik olarak, gördüklerini, yaşadıklarını bir yüzey üzerine kaydetme ve gördüklerinin benzerlerini yaratma arzusu içinde bulunmaktadır. Bu eğilimin bir sonucu olarak çizmek, boyamak ve kazımak yöntemlerini kullanarak, yeniden üretim içine girmiştir. Toplumsal evrim sürecine bağlı kalarak, daha sonraki dönemlerde ışığı ve fotoğrafı kullanarak nesnelerin dönemin değışen özelliklerdeki yüzeylerin üzerine yansıtılmasını ve görüntünün sabitlenmesini sağlamıştır. Dönemin gelişen iletişim teknolojilerini de kullanarak, bu aktarım becerisini geliştirmiştir. En son olarak da hareketli bir görüntüyü bir yüzey üzerine kaydetme isteğini çeşitli optik oyuncaklar ve pelikül filmin icadıyla sinema sayesinde gerçekleştirme olanağına kavuşmuştur.

Yüzeye aktarılan gerçeğin ne olduğu sorusu, tarih boyunca düşün alanını kontrol eden anahtar konulardan biri olmuştur. Bu konuya getirilen açıklamalar, öncelikle felsefe daha sonra bağımsız birer disiplin haline gelmeleriyle kendi alanları sorgulamaya ve açıklama getirmeye çalışan doğa bilimlerinin ilgi alanı haline gelmiştir. Bilimsel gelişmeleriyle hem felsefenin hem de bilim felsefelerinin gerçeği betimlerken getirdikleri yanıtlar, dönemin sanat alanını da beslemiştir. Dolayısıyla sanat da gerçeği dönemin birikimleri üzerinden yansıtmıştır. Sanat dalları içinde özellikle resim, fotoğraf ve sinema gibi görsel sanatlar; insanı ve insanın yaşadığı mekanları ve onlara iliştirilmiş gözükten insan ilişkilerini temel almaktadır. İnsanın yaşamı içinde edindiği deneyimleri, sorunları ve diğer insanlarla olan ilişkilerde yönlendirici olan dünyayı algılama biçimleri içinde bir rasyonalite sağlayan ve bu bağlama oturtan ideolojik görüşler, insana ait bilgileri aktarmada önemli bir rol oynamıştır. Dolayısıyla gerçeğliğin yeniden üretimi anlamına gelen yüzey üzerine kaydetme eylemi de bu sürecin içinde gelişmektedir ve günümüzde alandaki çoğul yaklaşımlardan etkilenmektedir. Sinemanın hem yaşamın kendisiymiş izlenimi verebilecek kadar güçlü ve etkili bir sanat dalı olması hem de yaşamdakinden başka, yeni bir gerçeğlik yaratması bakımından, sinema ve gerçeğlik konularının birlikte ele alınarak tartışıması gerekmektedir.

Gerçek yerleşik felsefe dilinde, elle tutulup göz ile görülecek biçimde var olanı; varlığı hiçbir koşulda yadsınamayan durum, olgu, olay, nesne ya da nitelik olarak var olanı; düşünülene, tasarımılanana, imgelene, düşünene karşıt olarak var olanı, belli bir tözü, maddi, fiziksel ya da nesnel bir varlığı bulunamı anlatmaktadır. Gerçek terimi bilenden, bilinçten, insan tekilinden bağımsız olarak kendi başına var olabilen kendilikler için kullanılmaktadır. En genel tanımıyla gerçek, somut bir şekilde var olanı ifade etmektedir. Bu somut olarak var oluş insanın bilincinden, olayları ve nesnelere algılayışından bağımsız bulunmaktadır.

Gerçeklik kavramı en genel anlamda gerçek olma durumunu ifade etmektedir. Günlük kullanımıyla gerçeklik var olan şeyleri ifade ederken; felsefe dilinde gerçek olmayı karşılayan, yani düşünülen, tasarımılanan, imgelenen, düşünlenen bütün her şeyin karşıtı olarak gerçeğin ta kendisi olan; bilinçten bilenden bağımsız bir biçimde varolan; belli bir zamanda, belli bir anda yaşanmış olan, yaşantı ile deneyimlerde somut olarak bulunan; her türlü özneliğin ve öznel ögenin karşısında nesnel olarak varlık bildiren; gerçek olan bütün her şeyin özyapısını anlatan felsefe kavramı olarak tanımlanmaktadır. Çalışmada elle tutulup göz ile görülecek biçimde var olanı, varlığı hiçbir koşulda yadsınamayan durumu ifade eden gerçek kavramı yerine, gerçek olma durumunu ifade eden gerçeklik kavramı kullanılacaktır.

Varlık ve gerçeklik üzerine görüşler Antikçağ Yunan Eleacılığından başlayarak günümüze kadar süregelmektedir. Platon gerçeğe ancak us yoluyla erişilebileceğine değinmektedir. Aristoteles asıl gerçeğin, tek tek nesnelere dünyası olduğunu savunmaktadır. Ortaçağda gerçeklik, Eleacılık, Platon ve Aristoteles temeline dolayısıyla idealizme dayanmaktadır. Bu dönem boyunca hakim olan gerçekçilik anlayışı bilimsel gerçekçilik anlayışına tümüyle ters bir anlam taşımaktadır. Nesnel gerçekliğin gerçek olmadığı, asıl gerçekliğin düşünce ürünleri (tümeller, geneller ya da evrenseller) olduğu ileri sürülmektedir.

Yeniçağda gerçeklik kendisini en iyi şekilde “düşünüyorum öyleyse varım” diyen gerçekliğin ölçütlerini *açık* ve *seçik* sıfatlarıyla belirleyen Descartes’te göstermektedir. Gerçek olmak var olmayı ifade etmektedir. Görüldüğü üzere Descartes gerçekliği varlık ve var olma üzerine oturtmaktadır. Onda gerçeklik var

olma ile eşdeğer kabul edilmekte ve buna da ancak düşünerek, akıl yoluyla ulaşılabilceğini belirtmektedir.

Günümüz yaşayış, algılama ve düşünce sisteminde ise gerçeklik; merkezsiz olarak adlandırılabilcek yapıda, kesinlikten uzak, bireyin deneyim, kültür ve yaşam biçimiyle ilişkili olarak görecelilik kazanmakta, kişiden kişiye, durumdan duruma ve toplumdan topluma değişmektedir. Bireyin yaşadığı gerçek, kendisinin oluşturduğu gerçekliktir. Çok kaynaktan beslenen algılama ve yaşama biçimine sahip olan birey için, kendi gerçekliği önemli hale gelmektedir.

Gerçeğe benzerlik konusunda, sinema ve fotoğraf diğer sanat dallarına oranla daha ileri bir noktada bulunmaktadır. Çünkü gerçeklik görsellikleri gereği her iki sanat dalı tarafından somutlaştırılmaktadır. Ancak bir film, her ne kadar gerçek yaşama benzese de, o gerçeğin kendisini değil, sadece mekanik bir yeniden üretimini oluşturmaktadır. Sinema, fotoğraf ve resim arasında çok sıkı ama aynı zamanda karmaşık bir ilişki bulunmaktadır. Bu karmaşık ilişkinin temelinde ise imgeyi sunma tarzları yer almaktadır. Çünkü imgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri zihinde canlandırmak amacıyla yapılmaktadır. Her imgede bir görme biçimi yer almakta ve bu durum hem resimde, hem fotoğrafta ve hem de filmde aynı şekilde gerçekleşmektedir. İmgenin bu kadar önemli olmasının nedenini, zamanla imgenin canlandırdığı şeyden, daha kalıcı olduğunun anlaşılması oluşturmaktadır. Fotoğraf anı görüntüleyip zamanı hapsederken; film durağanlığı değil, hareketi görüntülediğinden her ikisi de bambaşka imgeleri canlandırmaktadır.

Tüm sanat dallarında olduğu gibi, sinema da içine doğduğu toplumsal koşulların, kültürün, değer yargılarının izlerini taşımakta ve bu niteliğiyle bir anlamda çağına tanıklık etmektedir. Klasik kapitalizmin yani endüstri toplumunun sinemalarında yeniden üretilen gerçeklikler, günümüzde endüstri ötesi post modern toplumunun işleyiş yasalarıyla biçimlenmekte ve sınır tanımayan kültür akımları içinde lokal, mikro ölçekli yani bütünsellikten yoksun bir duruma dönüşmektedir. Sinemada gerçekliğin yeniden üretimi, bir yandan yerele gönderme yaparken, diğer yandan simülasyona ve hiper gerçekliklere bağlanmaktadır. Endüstri toplumunda gerçeğin benzerinin yeniden üretilmesi önemliyen, postmodern toplumda

teknolojilerin ürettiği hiper gerçeklikler, taklitler ve küresel melezlenmeler ile yeniden üretimler söz konusu olmaktadır. Sinemada belgesel film türü de bu süreçten etkilenmektedir. Neredeyse sinemanın bulunuşuyla ortaya çıkmış olmasına karşın, bu türün tanımı konusunda bugün bile, sinema kuramcıları ve uygulayıcıları arasında tam bir uzlaşma sağlanamamış olmasının gerisinde yatan nedenlerde de bu dinamiklerin etkili olduğu düşünülmektedir. Çünkü günümüz belgesel sinemasında da gerçeklik parçalı, sosyal bir üretim haline gelmiştir. Dolayısıyla sinemada gündelik hayatın belgelendirilmesindeki zorluklarından birini de gündeliği inşa eden kültürel değerlerin, hem sınır tanımamazlığı, hem de dijital teknolojilerin gerçekliği kurgulamada yapımcıya kazandırdığı inanırlık düzlemindeki kolaylıklar oluşturmaktadır. Böylece postmodern sinemada yer alan üsluplardaki melezlikler, parodiler, pastişler, metinlerarası küresel klişeler, belgesel film dünyasını da etkilemektedir. Bu nedenle günümüz belgesellerinin temsil ettiği gerçeklikler ile gerçeğin kendisi arasındaki bariyerlerin derinleşmesi, gerçekliğin tüketicisi tarafından algılanamaz hale gelmesine neden olmaktadır.

Kurgusal gerçeklik gerçeğin yerine geçerek inanırlılığını artırmaktadır; dramatik belgesellerde (documa-drama) oyuncu ve dekor kullanılarak gerçekliğin yeniden yaratılması bu duruma örnek olarak gösterilebilmektedir. Çünkü yönetmen bir taraftan izleyiciyi etkilemeye çalışırken, diğer taraftan da ticari kaygılardan kopmamaktadır. Yeni teknolojiler, üretim öncesi ve sonrası (veri toplama, çekim ve çekim sonrası), hem yaratıcılık, hem de kurgu aşamalarını kolaylaştırmakta; böylece yönetmene öne çıkarmak istediği anlamı yaratmasında kolaylık sağlamaktadır. Diğer yandan bu süreçte sponsorlar ve yapımcılar da etkili olmaktadır. Dolayısıyla da onların beklentileri ve istekleri belgeselde temsil edilecek temel fikirler üzerinde yapımcı ile anlaşmayı zorunlu kılmaktadır. Hatta önceden hazırlanan senaryolar yerine, kurgu aşamasında son kararın verilmesi, doğal ortamlara kurulabilen yapay stüdyo olanaklarının yaratılması, vb. birçok etken yardımıyla günümüzdeki belgesellerin gerçekliği, izleyiciyi ikna edebilmek amacıyla yönetmenin ideolojisi doğrultusunda değiştirilebilir hale gelmiştir. Bu nedenle bu çalışmada “2000 sonrası belgesellerde temsil edilen gerçeklik” araştırmanın odağına alınmıştır.

Değişik belgesel akımlar değişik belgesel film biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Bu türler de kendi içlerinde, farklı yönetmenlerin kendine özgü geliştirdikleri biçimler sayesinde çeşitlilik göstermektedir. Belgesel sinemanın gelişim süreci incelenerek ilgili literatür tarandığında; kuramcılarının belgesel filmleri biçim, içerik, ve tarihsel gelişim sürecine göre değişik türlere ayırdığı görülmektedir. Çalışmada tercih edilen içeriğe (işledikleri konulara) göre sınıflandırmada türler; haber belgeseli, gezi belgeseli, doğa belgeseli, toplumsal belgesel, araştırma belgeseli, bilimsel belgesel, tarih belgeseli, savaş belgeseli, biyografi belgeseli ve propaganda belgeselleri olarak ayrılmaktadır.

Belgesel yapımların tarihsel gelişim süreci içinde dört döneme ayrıldığı ve bu dönemlerinde içinde doğal olarak bulunan özdeğe farklı yaklaşımların birer sonucu olarak ortaya çıkan geleneklerle incelendiği görülmektedir. Söz konusu dört gelenek de; doğalcı gelenek, gerçekçi gelenek, haber-gerçek geleneği ve propaganda geleneği olarak saptanmaktadır. Çalışmada dört başlık altında dünya belgesel sinema tarihi incelenmektedir. Bu dört başlık, belirli bir tarihsellik sırasını takip etmesi ve dünya belgesel sinema tarihini sistematize ederek inceleme imkanı sağlaması ve algılamayı kolaylaştırması nedeniyle tercih edilmiştir. Bu geleneklerin ardında da belgesel sinema tarihi içinde ortaya çıkan çağdaş yaklaşımlar incelenmektedir.

Sinema, 22 Aralık 1895 günü Paris'te Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de düzenlenen ilk gösteriyle insanlığa kazandırılmasından yaklaşık bir yıl sonra, Yıldız Sarayı'nda düzenlenen bir gösteriyle Türk topraklarına girmiş olmasına rağmen; ilk filmin çekilmesi 1910'lu yıllara rastlamaktadır. Ülkede sinemanın henüz emekleme aşamasında olduğu ve başlangıçta Birinci Dünya Savaşı, ardından da Kurtuluş Savaşı kapsamında çeşitli cephelerde savaşın aralıksız devam ettiği sürede, çekilen filmlerin çoğunluğunun cephelerden görüntülerin sunulduğu belgesel niteliğinde filmler olduğu ve bu filmlerin askeri nitelik taşıyan kurum ve kuruluşlar tarafından hazırlandığı görülmektedir.

Savaş yıllarında sinemanın, özellikle de belgesel sinemanın insanların yönlendirilmesinde oldukça etkili bir araç olduğu belli ölçüde fark edilmiş ve resmi örgütlenmeler aracılığıyla önemli filmler yapılmış olmasına karşın, yeniliklerin tüm

toplum kesimlerine yaygınlaştırılmasında önemli işlevler üstelenebilecek bir kitle iletişim aracı durumundaki sinema, Cumhuriyet Türkiye'si tarafından fazla önemsenmemiştir. Bu koşullarda, Cumhuriyet'in ilk on yılını kapsayan 1923'ten 1933 yılına kadar geçen dönem Türk belge filmciliğinde ölü bir dönem olarak bilinmektedir. 1950 ye kadarki dönemde ülkenin içinde bulunduğu ekonomik çöküntü, film çekecek bilgiye ve donanıma sahip insan gücünün yetişmemiş olması, devletin sinemaya yeterince ilgi göstermemiş olması gibi birçok nedenden dolayı Türkiye'de uzun yıllar sinema kendine özgü özellikleri olan bir anlatı türü niteliğine kavuşamamıştır.

1950 ve 60'lı yıllarda da aynı şekilde Türkiye'de, devletin sinema alanına, özellikle de belgesel film yapımına yeterli düzeyde katkı sağladığı söylenememektedir. Buna karşın 1950'li yıllardan itibaren belgesel film çekilmesi konusunda bazı kurumsal çabalar gözlenmektedir. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin kurulduğu 1954 yılı bir bakıma bu çabaların başlangıcı olarak kabul edilebilmektedir. Ne var ki, belgesel yapımlar hiçbir zaman hak ettikleri ilgiyi görmemiş, yurt içinde ve yurt dışında sınırlı sayıda izleyiciye ulaşabilmişlerdir. Bir yandan bu tür çalışmalara devlet elinin uzanmayışı, bir yandan da, kazanç sağlayıcı bir yönleri bulunmadığı için sinema işletmecilerinin belgesel filmlere karşı en küçük bir ilgi duymayışları, bu on yıllık dönemde belgesel sinemayı büyük ölçüde bireysel çabalara bağlı kılmıştır.

1960'lı yıllardan itibaren belgesel film yapımına destek veren önemli ilk kuruluş olarak Eczacıbaşı Fabrikaları olmuştur. 1965 yılında bir başka kurum olarak Yapı ve Kredi'nin belgesel film yapımına giriştiği görülmektedir. 1966 yılından sonra 1967 yılında bireysel çabalarıyla Süha Arın'ın Türk belgesel sinemasına katkıda bulunduğu görülmektedir. 1960'lı yılların sonunda, *68 Kuşağı* olarak adlandırılan ve sol görüşlü öğrencilerin başlattıkları olaylar, Türk sinemasına da yansımış ve önemli yankılar uyandıran bir girişimle sonuçlanmıştır. 1960'lı yılların sonuna doğru başlayan bu kıpırdanmalar 1971 yılındaki askeri darbeye önemli ölçüde sekteye uğramıştır.

1970'li yıllarda Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Türkiye'yi tanıtmaya etkinliğinin bir parçası olarak bir dizi belgesel filmin yapımcılığını üstlenmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, hızla gelişen televizyon, belgesel filmleri etkileyerek, onları çeşitli ülkelerdeki büyük izleyici kitlelerinin önüne çıkartmıştır. Televizyon, büyük bir açmazda kalan belgesel filmlere ilk anda bir yaşam ve canlılık vermiş ve belgesel film yapımcılarına yeni ufuklar açmıştır. Türkiye'de belgesel sinemanın gelişmesinde en büyük paya sahip kurumsal yapı kuşkusuz ki TRT Kurumu olmuştur. 31 Ocak 1968 yılında yayına başlayan kurum, sayısız belgesel film gerçekleştirmiştir. Özellikle kuruluş yıllarında yerli yapım belgesel filmlere büyük ağırlık veren TRT televizyonu ancak 1974'te önemli sayılabilecek bir arşive kavuşabilmiştir. 1968-1974 yılları dönemi filmlerinin büyük bir çoğunluğu kayıptır. Ancak 1974'ten sonra gerçekleştirilen filmler korunabilmiştir.

1970'lerin ortasında petrol üreten ülkelerin, petrol fiyatlarını yükseltmeleri üzerine, hammaddesi petrol olan ham film fiyatları kısa bir sürede çok yükselmiştir. Tüm bu sorunlar karşısında birçok film yapımcısı film üretemez hale gelmiştir. Tüm bu gelişmelerden, henüz yeterli düzeyde gelişmemiş, kurumsal bir yapıya kavuşamamış ve zaten fazla sayıda izleyici çekmeyen bir tür olan belgesel sinema da büyük ölçüde etkilenmiştir.

1990'ların başında özel televizyonların sayılarının hızla artması, bu yeni kurulan kanallardan bazılarının belgesel programlara da yer ayırmaları, kolay taşınabilen video kameraların yaygınlaşması, birçok üniversitenin İletişim Fakülteleri veya Güzel Sanatlar Fakülteleri bünyesinde sinema ve televizyon eğitimi veren bölümler açmaları ve burada okuyan öğrencilere sınırlı da olsa belgesel film yapma olanakları sunmaları gibi nedenlerle bu son dönemde belgesel film yapan insanların ve üretilen belgesel filmlerin sayısında çok önemli bir artış gözlenmektedir.

Çeşitli üniversitelerin bünyesinde sinema üzerine eğitim veren bölümlerden yetişen öğrencilerin yaptığı belgesel film çalışmalarıyla yeni bir eğilim belirginleşmiştir. Bu kurumlarda çoğunlukla oldukça kısıtlı imkanlarla hazırlanan belgesel filmler içerisinde, sinemasal anlatım açısından başarılı çalışmalar yer almaktadır. Son yıllarda birçok kentte düzenlenen ve amatör çalışmaların da

katılabildiği film festivalleri de bu öğrencilerin çalışmalarında özendirici bir etki yapmaktadır. Bu yeni eğilimle birlikte, uzun yıllardan beri belgesel filmler hazırlamakta olan bir kuşağın yanında, 1990'lı yıllarda sinemaya adım atan daha genç bir kuşak da yer almıştır. Belgesel film üretiminde genç kuşağın katılımıyla da yaşanan artışa karşın, toplumsal bilinç ve kültürel bellek oluşturma, belgeleme ve tanıklık etme adına çok önemli bir sosyal işlevi yerine getirmekte olan belgesel sinema yönetmenleri, birkaç popüler isim dışında, tanınmamakta ve üretimleri yeterince değer bulamamaktadır. Bu nedenle gençlerin birçoğu bir-iki proje çektikten sonra belgesel film üretimi için yeterli koşulları oluşturamadığından ya da hazırladığı filmleri yayınlama şansı bulamadığından üretime devam edememektedir.

1990'lı yıllarda özel televizyonların da yayına başlamasıyla belgesel film alanında sinemanın yerini alan televizyon için yapılan belgesel filmler, gitgide belgesel tanımından uzaklaşarak gerçekçi, haber verici, derinliğine araştırıcı özellikleri yerine eğlendirici özelliği ağır basan dramatik belgesellere yönelmiştir. Bu nedenle de kendi temel amacı olan gerçeğin yansıtılmasından sapmıştır. Televizyonun yaygınlaşmasıyla, televizyon izleyicisine yönelik olarak hazırlanan ve daha çok haber belgeseli formatındaki belgesel filmler ortaya çıkmış ve böylece bu dönemde, belgesel sinema içerisinde yeni bir eğilim belirginleşmiştir

Yeşilçam sineması da belgesel sinemaya yabancı kalmış ve bir iki yönetmen hariç, Yeşilçam sinemacıları toplumsal sorunların işlenmesinde en etkili araçlardan birisi olan belgesel sinema türüyle ilgilenmemişlerdir. Bu alanda eğitim almış insanların, belgesel filmler ürettikleri ve belgesel sinemayı büyük ölçüde kurumsal bir temele oturtmak ve bir belgesel film dili oluşturmak amacıyla çabalar gösterdikleri gözlenmektedir. Bu çabaların sonucunda 1996'da Bir grup sinemacı tarafından Türk belgesel sinemacılarını bir çatı altında toplamayı amaçlayan *Belgesel Sinemacılar Birliği* kurulmuştur. Bir belgesel film arşivi oluşturmaya çalışarak, çeşitli şehirlerde film gösterileri ve festivaller düzenleyerek belgeseli insanlara tanıtmaya ve sevdirmeye çalışan Belgesel Sinemacılar Birliği, çıkardığı *Belgesel Sinema Dergisi* aracılığıyla da bu alana ilişkin kuramsal tartışmaların yapılması için bir ortam sağlamanın mücadelesini vermektedir. 1997 yılında ilk konferanslarını

düzenleyen kurumun kurucuları arasında belgesel film üretkenlerin olması belgesel film üretimine katkıda bulunmak açısından da ayrıca önemli görülmektedir. Sinemanın ilk ortaya çıkışından bu yana var olan belgesel filmin dünyada ve Türkiye'deki durumu çalışmada genel olarak ortaya konmaya çalışılmaktadır.

Daha öncede değinildiği gibi, belgesel film ele aldığı konu ile ilgili olarak her ne kadar nesnel olmaya çalışsa da sonuçta sanatsal bir çalışma olması nedeniyle, yönetmenin etkisinde kaldığı ideolojik bakış açısını yansıttığı yorumunu içermektedir. Belgesel filmin yönetmenin ideolojik bakış açısını içermesi, belgesellerin üzerine yapılan tartışmalarda belgesellerin gerçeği, gerçek ortamında, gerçek kişileriyle, gerçekçi bir biçimde yeniden üretme özelliği üzerinde en çok durulan konuları oluşturmaktadır.

Belgeselin gerçeği gösterdiğine dair iddiası görsel karakterinden kaynaklanmaktadır. Belgeselin önermeleri ve açıklamaları, gerçeğe yani izleyicinin gözüyle görmesinin kanıt oluşturmasına dayandırılmaktadır. Bu nedenle belgeselin ideolojisi özellikle doğalcı bir olgusal ifade ve betimleme olarak görülmektedir. Ancak belgeselin gösterdiği ve gerçek olarak iddia ettiği doğaldan, gerçekten çok ideoloji tarafından oluşturulmuş ve doğallaştırılmış gerçeklerden oluşmaktadır. Görsel malzeme herhangi bir kültürde öylesine yaygındır ki kurgu, seçme ve düzenlemenin müdahalelerinden muafmış gibi görünmektedir. Oysaki değiştirilmeye ve zedelenmeye çok yatkın bir malzeme olarak belgeselde yer alan görüntüler, ideolojik kodlarla gerçekliğin fiili izlerini yeniden üretmektedir.

İdeoloji, günümüzde bile sosyal bilimciler arasında tartışmaların tüm hızıyla devam ettiği ve henüz herkesin üzerinde uzlaşabileceği tam tanımının yapılamadığı bir kavram olarak görülmektedir. Bunun en önemli nedeni ise ideoloji kavramının 18. yüzyıldan günümüze kadar farklı sorunsallara çözüm aramak için kullanılmış olmasında ve en temel düşüncelerimizin dayanak ve geçerliliklerini sorgulamasında yatmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde, ideolojinin farklı kaynaklarda çeşitli anlamlarda kullanıldığı ve pek çok farklı tanımının yapıldığı görülmektedir.

İdeoloji kavramının kökeni her ne kadar Fransız Aydınlanmasının ürünü olsa da aslı daha eskilerde Batı Avrupalı entelektüellerinden olan ideoloji kavramının

işaret ettiği soruları ilk soranlar olan Francis Bacon ve Thomas Hobbes gibi düşünörlere dayanmaktadır. Fransız Devrimi'nin son aşamasında Konvansiyon İdaresi esnasında ortaya çıkmış olan ideologlar fikirlerin uyum ürünü olduğunu ileri sürmüşler ve kaynağını ruh gibi metafizik olgularda aramanın yanlış olduğunu belirtmişlerdir. İdeoloji kavramı esas olarak seküler bir anlamı işaret etmektedir. Fransız devriminin son yıllarında, kendisi de bir ideolog olan Destutt de Tracy, 1797'de ilk defa ideoloji kavramını (ideology: düşünce bilim) ortaya atmıştır. Bu dönemde kavram olarak ideoloji de insan fikirlerine ilişkin bilimsel araştırmaya yakın olumlu bir anlam ifade etmeye başlamıştır. İdeoloji kavramının olumlu anlamda kullanılışı yani doğru düşünmenin bilimi olarak ifade edilişı iki yüzyıllık geçmişı içinde çok kısa bir süre için geçerli olmuştur. Napolyon için ideoloji kavramı, aşağılayıcı bir anlam kazanmıştır. O zamana kadar olumlu bir anlam içeren ideoloji kavramına, Napolyon ile birlikte ilk defa olumsuz anlam yüklenmiştir.

Napolyon'dan sonra ideoloji kavramına olumsuz anlamda yaklaşan bir diğer önemli kişi de Karl Marx'tır. Kuramsal anlamda ideoloji çalışmaları Marx'la birlikte başlamıştır. Yanlış bilinçten söyleme kadar bütün ideoloji tanımlamalarında Marx'tan bahsedilmeden ideoloji kavramını ifade etmek oldukça zor görünmektedir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki ideoloji kavramıyla ilgili olarak Marx'ın tam anlamıyla bir çalışması olmamıştır. Marx'ın gelişiminde Hegel ve Feurbach'ın katkılarının altını çizmek gerekmektedir. Marx, ideoloji kavramını ilk çalışmaları arasında yer alan 1844 *El Yazmaları* adlı eserinden itibaren ele almaya başlamıştır. Marx'ın ideolojiyi nasıl ele aldığına dair en somut verilerin olduğu çalışması hiç şüphe yoktur ki, *Alman İdeolojisi*'dir. 1845 ile 1846 yıllarında Fredrich Engels ile birlikte yazmış olduğu *Alman İdeolojisi* adlı çalışmada ideoloji kavramını ilk kez ele alan Marx, önceki eserlerinde kullandığı ters-yüz etme (upside-down) kavramını, burada ideoloji olarak sunmuştur.

Maddi düşüncenin terse dönmüş hali olarak veya maddi toplumsal süreci görmezlikten gelen düşünce biçimlerini belirtmek için ideoloji kavramı kullanıldığında, ideolojinin *yanlış bilinç* olarak Marx tarafından yorumlandığı düşüncesi ön plana çıkmıştır. Bu tanıma göre, yanlış bilginin kaynağı olarak ideoloji

gösterilirken, doğru bilginin kaynağı olarak ise bilim gösterilmiştir. Böylelikle ideoloji ve bilim birbirlerini dışlayan iki kavram olarak sunulmuştur. Marksist kuramda gerçek yaşam koşulları ile ideolojinin yansıttığı gerçek arasındaki yarılmanın yarattığı sorunsal, ideolojinin varoluşunu ve işleyiş biçimini de açıklamaktadır. İşte bu noktada da yanılısıma yaratan ve ters çevrilen bir süreç olarak ideoloji “Yanlışı Bilinci” oluşturmaktadır.

İdeoloji kavramını ele alan bir diğeri önemli devrimci ve düşünür olarak Lenin görülmektedir. Çünkü Lenin, ideoloji kavramını Marxist kuram ve bilim olarak Marxizm kavramlarıyla birlikte kullanan ilk kişi olarak bilinmektedir. Lenin’in ideoloji değerlendirmesine; Lenin bir yandan iktidarda olanların iktidarlarını nasıl sürdürdüklerini diğeri taraftan da bu iktidarın nasıl yıkılıp yerine yeni bir iktidarın nasıl oluşacağını düşünerek ideoloji kavramını ele almaktadır. Bu bağlamda Lenin’in ideolojiye bakışı olumsuz bir anlam içermemektedir. Bununla birlikte Lenin’in sadece ideolojiyi ele alan bir teorik çalışması da bulunmamaktadır.

Lenin’in ideoloji bağlamındaki görüşleri Georg Lukács’ın çalışmalarında daha ince bir biçime yerleşmektedir. Macar Marxist düşünür Lukács Marxizm’den proletaryanın ideolojik ifadesi olarak söz ederek, ideoloji sözcüğünün aşağılayıcı olumsuz yanına katılmamakta ve olumlayıcı anlamda bir ideoloji kavramından söz etmektedir. Böylelikle II. Enternasyonal’de ideoloji kavramına yüklenen olumlu anlamı devam ettirmektedir. Lukács’ın ideolojiyi yanışı bilinç olarak kavramsallaştırmamasının en önemli nedenlerinden birisi, bütün bilinç biçimlerinin tarihsel gerçeklik bakımından analiz edilebileceği ve böylece, yanışığın bilince değil, bilincin bir parçasını oluşturmuş olduğu topluma dayandırılacağına olan inancında yatmaktadır.

İdeoloji ile ilgili çalışmaları açısından Marxist düşünür Antonio Gramsci özel bir önem taşımaktadır. Gramsci içinde yaşamış olduğu ileri endüstriyel toplum yapısı içinde zora dayalı olmayan iktidar biçimlerinin anlaşılmasında çok önemli bir yere sahip bulunmaktadır. Gramsci’ye göre zora dayalı bir kapitalist iktidar biçiminin görünürlüğünden söz etmek mümkün değildir. Gramsci ideolojiyi toplumsal ya da gündelik yaşamın bilincini oluşturan en önemli etken olarak görmekle birlikte

ideoloji ile ilgili çalışmalarında kullanmış olduğu temel kavramı *hegemonya* oluşturmaktadır. Gramsci hegemonya kavramını özellikle Batılı toplumlardaki iktidar yapısını ve iktidar ilişkilerini çözümleyebilmek amacıyla kullanmaktadır. Başka bir deyişle Gramsci hegemonya kavramını, elit bir grup olarak yöneticilerin kendi hâkimiyetlerini sürdürebilmeleri için insanların rızalarını almak bağlamında değerlendirmektedir. Özellikle Batılı kapitalist toplumlardaki iktidar ilişkilerini irdelerken iktidarın varlığını sürdürebilmesi ve toplumsal denetimi sağlayabilmesi için iki temel şeyden bahsetmektedir. Bunlardan ilki *güç* (zor), ikincisi ise *rıza* üretimidir. Bu bağlamda ideoloji, toplumsal düzenin içinde egemen sınıfın ya da Gramsci'ye özgü ifade biçimiyle tarihsel blokun güç ve zor kullanmadan rıza elde etmesini sağlayan bir araç olarak ele alınmaktadır.

İdeoloji tartışmalarında üzerinde durulması gereken en önemli düşünürlerden bir diğeri de Cezayir'de doğmuş Fransız Louis Althusser'dir. Althusser ideoloji konusunda en kötümser düşünürlerden birisi olarak değerlendirilmektedir. Althusser'in kuramsal çabası Gramsci'ye benzer bir biçimdedir ve gelişmiş bir kapitalist sistem içinde ideoloji ile iktidar arasındaki bağlantıyı açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Diğer bir ifadeyle, açık bir zora dayanmayan yönetme süreçlerinin bilgisini açığa çıkarmak Althusser'in egemen ideoloji yaklaşımının temelini oluşturmaktadır.

Devlet, iktidarı elinde tutan sınıfın, iktidarını sürdürebilmek için diğer toplumsal sınıflar üzerinde uyguladığı bir baskı aracıdır. Bu noktada Althusser devleti, Devlet Aygıtı ve Devlet İktidarı olmak üzere iki ögeye ayırmaktadır. Devlet Aygıtı ayrıca Althusser tarafından Devletin Baskı Aygıtı ve Devletin İdeolojik Aygıtı olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Althusser ideolojinin, devletin ideolojik aygıtları (din, aile, okul, hukuksal yapı, sendikalar, kitle iletişim araçları, edebi yapıtlar) içinde üretildiğini belirtmektedir. Bunlar, devletin baskı araçları olan ordu, polis, mahkemeler, hapishanelerden farklı olmaktadır. Çünkü birçoğu özel alanda bulunan devletin ideolojik aygıtları; zor kullanarak değil, ideoloji kullanarak ya da rıza/onay üzerinden işlemektedir. Diğer bir deyişle, baskı aygıtları eylem temelli işlerken, ideolojik aygıtlar söylemsel alanda, söylemsel pratikler bağlamında işlemektedirler.

Althusserci bağlamda ideoloji maddi pratiğin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Buna bağlı olarak da her yeri ve her şeyi kapsamakta ve sarmaktadır. Althusser'e göre ideoloji bir yaşam pratiğidir, yaşamla birlikte başlamakta ve yaşamla birlikte süregelmektedir. Bireye ideolojiyi yüklemek için kullanılan yol ve yöntem bireyin içine doğmuş olduğu sistemin içinde var olmaktadır. İnsana ideoloji yüklemek otomatikleştirilmiştir, hiçbir şey yapmaya gerek kalmadan kendiliğinden meydana gelmektedir.

Çeşitli ideoloji tanımlarında ideolojinin bir fikir sistemini tanımlamakta ve bulunduğu çevreyi sistematik bir şekilde örgütlemekte olduğu görülmektedir. İdeolojiyi, kişinin toplumda, toplumun ise daha evrensel düzeyde kendisini temsil etme biçimini ifade ettiği düşünülmektedir. Tez çalışmasında ideolojinin her yana yayılmış yaşam pratikleri tanımından yola çıkılarak, insanın yaşama biçiminden, üretimine ve tüketimine kadar her alanda ideolojinin kendisini hissettirmekte olduğu düşüncesi benimsenmektedir. Dolayısıyla çalışmada ideolojinin yaşamın her anında, etkin ve yönlendirici rol üstlenerek insanları etkilediği kabul edilmektedir.

İdeoloji bireylerin yaşamı anlamlandırmasını sağlayan çerçeve olarak düşünüldüğünde, egemen ideolojinin ya da karşıt ideolojilerin yönetmenin zihniyet yapısını etkilediğini söylemek mümkün görülmektedir. Buna göre belgeseller ise, dönemin egemen ideolojisinin veya ona karşıt durumdaki ideolojilerin rasyonaliteleri ve yönetmenin etkisinde kaldığı ideoloji(ler) doğrultusunda gerçekliğin yeniden inşası halini almaktadır. Belgesel filmler, her ne kadar belgelere dayandığından gerçeklik iddiası taşısa da, seçilen veya gizlenen (dışarıda bırakılan) belgeler yönetmenin ideolojik bakış açısını yansıtmaktadır. Belgesel filmin söz metni oluşturulurken, yönetmen ideolojik bakış açısı doğrultusunda gerçekliği yeniden oluşturmaktadır. Dolayısıyla belgesel film, kendi başına bir ideolojik gerçeklik olarak çözümlenebilmektedir.

Kamerası ile o anı peliküle/dijital ortama aktaran kişinin görsel seçimleri, aslında öznel bir bakış açısı sunmaktadır. Dolayısıyla sinemanın bir sanat dalı olarak tanımlanmasının en temel nedenlerinden biri olan öznel bakış kaçınılmaz olmaktadır. Öznel bakışın söz konusu olduğu yerde ise, son derece doğal bir varoluşsal öge

olarak bakan kişinin gerçekliği algılayış hali belirleyici olmakta ve bu aynı zamanda nesnel gerçeklik gibi bir kavramsallaştırmanın pek de mümkün olmadığı gerçeğini göstermektedir. Bu belirleyici öge, gerçeklik denilen olgunun doğasında geri çevrilemez bir değişme değilse bile en azından çerçeveleme yardımıyla parçalamaya ve seçmeye dayalı bir dönüşüme yol açmaktadır. Yani kamera aracılığıyla asla gerçeğin tüm gerçekliğine tanıklık yapılamamakta; aslında izleyicinin karşılaştığı, kamerayı kullanan kişinin algı evreni çerçevesinde seçilerek yeniden-üretilen bir gerçeklik oluşturulmaktadır.

Çalışmada Türkiye'deki belgesel sinemanın durumu ideoloji ve gerçeklik boyutunda incelenmektedir. Yapılan literatür taraması sonucunda, yüksek lisans ve doktora düzeyindeki belgesel çalışmalar araştırıldığında, söz konusu çalışmaların daha çok gerçeklik ve doğruluk konuları üzerinde yoğunlaştıkları tespit edilmiştir. Belgesellerin ideolojik boyutları ve bu boyutun gerçeklik üzerindeki etkilerine değinilmemiş olması, bu konuda alanın eksik kalmasına neden olmaktadır. Bu nedenle, tez çalışmasında gerçeklik konusu ve ideoloji konusu birlikte ele alınarak, belgesellerde gerçekliğin ideoloji tarafından nasıl etkilendiği/değişime uğratıldığı araştırmanın ana sorunsalı yapılmış ve alandaki söz konusu eksikliğin giderilebilmesine katkı sağlamak amaçlanmıştır. Dolayısıyla araştırmanın temel kavramlarını, ideoloji, gerçeklik, dünyada ve Türkiye'de belgesel sinema, sinemada ideoloji gerçeklik ilişkisi ve belgesel sinemada ideoloji gerçeklik ilişkisi oluşturmaktadır. İlk bakışta belgesel sinema gerçekliği sinemada temsil ediyormuş gibi gözükse de birçok toplumsal, kültürel ve ekonomik etkenler belgesel yapımını da etkilemektedir.

Tez çalışmasında "Belgesel filmlerde yer alan gerçeklik dönemin egemen ideolojisinin veya ona karşıt durumdaki ideolojilerin rasyonaliteleri ve yönetmenin etkisinde kaldığı ideoloji(ler) doğrultusunda yeniden kurgulanmaktadır." önermesi sınanmaktadır. Çalışmada Türk belgesel sinema tarihi boyunca çekilen belgesel filmler araştırmanın genel evrenini oluşturmaktadır. Çalışma evreni 2000 sonrası belgesel yapımları kapsamaktadır. Araştırmanın örnekleme ise, bu yapımlar içinden vizyona girerek izlerkitleyle/seyirciyle buluşmuş 10 belgesel film den oluşmaktadır.

Örnekleme oluşturulurken 10 film, 2000 yılı sonrası çekilen ve ulaşılabilir olanlar arasından seçilmiştir. Filmler seçilirken yönetmenlerin tanınmış veya az tanınmış olması (alana yeni girmiş, az sayıda filmi olan) kriter olarak alınmaktadır. Tanınmış beş yönetmene ait beş belgesel film ve tanınmayan beş yönetmene ait beş belgesel film rastlantısal olarak seçilmektedir.

Araştırmada belgesel filmleri çözümlerken, ilk aşamada belgesel filmin ve yönetmenin tanıtımı amaçlanmaktadır. Sonraki aşamada ise ideolojik çözümlenmesi ile ilgili aşamalar uygulanmaktadır. Öncelikle filmin künyesi, yönetmenin biyografisi ve filmografisi ve filmin özeti (her iki kısım da ekler bölümünde yer almakta) verilerek filmler tanıtılmaktadır. Daha sonra belgesel filmlerin anlatı yapısı ve tematik çözümlenmesi gerçekleştirilmektedir. Belgesel filmlerin ideolojik çözümlenmesi yapılırken, filmlerin dizisel çözümlenmesi ve filmlerde ideolojilerin işleyiş yöntem ve stratejileri ortaya konmaktadır.

Türk belgesel sinemasında ideoloji ve gerçekliği çözümlenmek amacıyla yapılan çalışma üç bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde, ideoloji ve gerçeklik kavramları ele alınmaktadır. Öncelikle ideoloji kavramı tanımlanarak, kavramın tarihsel gelişimi, özellikleri, işlevleri ve işleyiş yöntemleri incelenmekte, sonrasında da gerçeklikle ilgili temel kavramlar olan gerçek, gerçeklik ve gerçekçilik kavramlarına değinilerek, gerçekliğin felsefe bilimi ile resimde, fotoğrafta ve sinemada durumunun sanat açısından değerlendirilmesi yapılmaktadır. Sonrasında sinemada ideoloji ve gerçeklik ilişkisine bakılarak, belgesel sinemada ideoloji ve gerçekliğin nasıl olduğuna değinilmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, dünyada ve Türkiye’de belgesel sinemanın gelişimine bakılmaktadır. Öncelikle belgesel sinemanın tanımı, amacı, özellikleri, türleri ve tarihsel gelişiminden bahsedilmektedir. Sonrasında belgesel sinemanın tarihsel gelişim süreci içerisinde dünyada ve Türkiye’de hangi aşamalardan geçtiğine bakılmaktadır.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise; öncelikle araştırmanın genel çerçevesi çizilerek, araştırmanın amacı, sorunsalı, hipotezi, evreni, örnekleme, yöntem ve metodolojisi belirlenmektedir. Daha sonrasında belirlenen örneklem

içinde yer alan on belgesel filmin [Anadolu'nun Kayıp Şarkıları (2010), Mustafa (2008), İki Dil Bir Bavul (2009), İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları (2010), Oyun (2006), Benim Çocuğum (2013), Son Buluşma (2009), Gelibolu (2005), Son Kale Çanakkale (2004), Ünye de Fatsa Arası (2011)] çözümlemesi yapılmaktadır. Veri ve bulguların değerlendirilmesinden sonra araştırma sonuç bölümü ile sonlandırılmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA İDEOLOJİ VE GERÇEKLİK

1. İDEOLOJİ

İdeoloji, günümüzde bile sosyal bilimciler arasında tartışmaların tüm hızıyla devam ettiği ve henüz herkesin üzerinde uzlaşabileceği tanımının yapılamadığı bir kavram olarak görülmektedir. Bunun en önemli nedeni ise ideoloji kavramının farklı sorunsallara çözüm aramak için kullanılmış olmasında ve en temel düşüncelerin dayanak ve geçerliliklerini sorgulamasında yatmaktadır. İdeoloji teriminin ilk kullanılmaya başladığı dönemlerden beri farklı yazarlar tarafından farklı biçimlerde (birbirine yakın ya da karşıt anlamlarda) kullanılması, ideoloji üzerine yapılan çalışmalarda zorluklar yaratmaktadır.

1.1. İDEOLOJİNİN TANIMLANMASI

Tarihsel süreç içerisinde, ideolojinin farklı kaynaklarda çeşitli anlamlarda kullanıldığı ve pek çok farklı tanımının yapıldığı görülmektedir. İdeoloji kavramını ilk defa kullanan Fransız düşünür Destutt de Tracy ideolojiyi, peşin hükümlerden sıyrılarak, fikir ve düşünceleri inceleyen ve sosyal reform niteliği olan düşünce sistemi şeklinde kullanmakta ve “herkese doğru düşünme imkanları sağlamak için kullanılacak fikir bilimi”¹ olarak tanımlamaktadır. İdeoloji kavramı olarak günlük yaşama katıldıktan sonraki dönemlerde, yukarıda bahsedildiği gibi farklı yaklaşım ve görüşlere göre bazen benzer, bazen de birbirini dışlar biçimde farklı şekillerde tanımlanmıştır.

Toplumda denetimi sağlamak amaçlı mücadele ile ilgili fikir olarak da tanımlanan ideoloji, değerleri, kavramları meşrulaştırmak amacıyla toplumda söz sahibi yapıların nasıl işlediğini anımsatmakta ve şeylerin nasıl olduğu, dünyanın gerçekte nasıl çalıştığı ve çalışması gerektiği hakkında bireylere fikir vermektedir². Bu fikirler çoğu zaman sembollerin ve kültürel uygulamaların içine işlenmektedir.

¹ Şerif Mardin, **İdeoloji**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 22.

² Korkmaz Alemder ve İrfan Erdoğan, **Öteki Kuram**, Erk Yayınları, Ankara, 2002, s. 277.

Kültür kuramcısı Raymond Williams, ideolojiyi, daha geniş bir duygu yapısı ve hegemonya kavramı içinde tanımlamaktadır. James Lull'e³ göre, Raymond Williams ideolojiyi, maddi çıkarlar dizisinden kaynaklanan ya da daha geniş bir biçimiyle belli bir sınıf veya gruptan kaynağını alan fikirler dizisi olarak açıklamaktadır. Williams'ın ideolojiyle ilgili düşüncelerini özetle üç başlık altında toplamak mümkün olmaktadır. Bu başlıkları; "a) Belirli bir sınıf ya da gruba has inançlar sistemi. b) Doğru ya da bilimsel bilgiyle çelişebilecek aldattıcı inançlar sistemi, yanlış fikirler ya da yanlış bilinç. c) Anlam ve fikir üretiminin genel süreci"⁴ oluşturmaktadır. İdeoloji Stuart Hall⁵ tarafından farklı insan topluluklarının kendi yaşam pratiklerini deneyimledikleri, bu deneyimleri belli bir türde anlamlandırdıkları, bu anlamlara açıklamalar getirdikleri ve belli bir imgesel tutunum kazandırmak için düşünceleri kullandıkları, gerçeği şifreleyen düşünce yapılarını ifade etmekte olduğu şeklinde tanımlanmaktadır.

İdeoloji, kavramsal olarak fikir sistemini işaret etmektedir. Gerek toplum gerekse toplum içerisinde yaşayan bir birey olsun, mutlaka içerisinde yaşadığı toplumun düşünce sistemi tarafından kendisine düşünsel bir bakış açısı yüklenmektedir. Birey bu düşünsel bakış açısını benimseyeceği gibi alternatif bir düşünce sistemi arayışına girebilmekte veya kendisine özgü yeni bir düşünsel sistem kurgulayabilmektedir. İdeoloji, bir üretim biçimi olarak da düşünülebilmektedir. İdeolojinin somut kurumlarla üretilmesi ve yeniden üretilmesi, bireyin kendini temsil ettiği ve toplumsal formasyon sürecinde yeniden ürettiği maddi bir pratik olarak da nitelendirilmektedir⁶. İdeolojide gerçek ilişkiyi imgesel ilişki oluşturmaktadır ve gerçeği tarif etmekten ziyade bir düşünceyi (tutucu, konformist, reformist ya da devrimci), umudu ifade etmektedir⁷.

³ James Lull, **Medya, İletişim, Kültür**, Çev. Nazife Güngör, Vadi Yayınları, Ankara, 2001, s.21.

⁴ Raymond Williams, **Marxizm ve Edebiyat**, Çev. Esen Tarım., Adam Yayınları, İstanbul, 1990, s. 48.

⁵ Stuart Hall, "*Kültür, Medya ve İdeolojik Etki*", **Medya, İktidar, İdeoloji**, Çev. ve Der. Mehmet Küçük, Bilim ve Sanat Yayınevi, Ankara, 2005a, s.200.

⁶ Rosalind Coward, ve John Ellis, **Dil ve Maddecilik-Semiyolojideki Gelişmeler ve Özne Teorisi**, Çev. Eser Tarım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, 139.

⁷ David McLellan, **İdeoloji**, Çev. Barış Yıldırım, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1999, s.96.

Alman düşünür Karl Marx, ideolojiyi hem bir yanılsama hem de bir toplumsal sınıfın düşünsel donanımı olarak iki şekilde temellendirmektedir. Marx'a göre ideoloji oldukça açık bir kavram olmakla birlikte yönetici sınıfın düşüncelerinin toplumda doğal ve normal olarak görünmesine yardımcı olan bir kavram olarak görülmektedir⁸. Terry. Eagleton⁹, Marx'ın ideolojiyle ilgili düşüncelerini; 1) Baskıcı bir siyasi gücün varlığını devam ettirmesine hizmet veren yanıltıcı ve toplumsal bağlantısı kesilmiş inançlar, 2) Egemen sınıfların maddi isteklerini doğrudan doğruya anlatan ve onun yönetimini desteklemeye yarayan düşünceler, 3) Devrimci odakların doğru bilincini içeren kuramsal şekiller ve 4) Meta fetişizmi olarak dört başlık altında toplamaktadır. Eagleton Marx'ın ideolojiyi ile ilgili düşüncelerini dört başlık altında toplarken Marx'ın, farklı dönemlerde birbirinden çok farklı ideoloji tanımları ortaya koymuş olduğu görülmektedir. Ancak hepsinde ortak nokta olarak; yanılsama/yanlış bilinç oluşturmadan meta fetişizmi ve kapitalizmdeki şeyleşme teorisine kadar bütün ideoloji kullanımları ve açıklamalarında eleştirel bir bakış açısı ve ideolojiyi düşüncenin çarpıtılması bağlamında olumsuz bir kullanımda ele aldığına işaret etmektedir.

Althusser'in, ideolojiyle ilgili ileri sürdüğü en önemli düşüncesini Devletin İdeolojik Aygıtları fikri oluşturmaktadır. Althusser'e göre ideoloji materyal bir anlam taşımaktadır. Çünkü ideoloji insan uygulamalarında somutlaşan sosyal bir süreç olarak görülmekte ve ideoloji insanın kendi bilinçsel sürecinde üretilememektedir. Dolayısıyla insanlara sadece özgür ve özerk oldukları hissini vermektedir¹⁰. Althusser ideoloji ile ilgili üç tez ileri sürmektedir. Bu tezler; a) İdeolojinin tarihi bulunmamaktadır. b) İdeoloji bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkilerini temsil etmekte ve bu ilişkilerin bir tasarımını oluşturmaktadır. c) İdeoloji bireyleri özne olarak çağırmaktadır¹¹. İdeoloji üretiminde

⁸ John Fiske, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev. Süleyman İrvan, Bilim ve Sanat Yayıncılık, Ankara, 2003 s. 221.

⁹ Çiler Dursun, "*Haber ve Habercilik/Gazetecilik Üzerine Düşünmek*", **Gazetecilik ve Habercilik**, Der. Sevda Alankuş, IPS İletişim Vakfı Yayınları, İstanbul, 2005, s.24.

¹⁰ Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev. Yusuf Alp/Mahmut Özışık, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 18.

¹¹ Metin KAZANCI, "*Althusser, İdeoloji ve İdeoloji ile İlgili Son Söz*", İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Ekim 2006, s. 69, (67-93).

veya üretilen ideolojinin dağıtımında Althusser'in ileri sürdüğü devletin ideolojik aygıtlarının azımsanamayacak rolü bulunmaktadır. Devletin bu ideolojik aygıtları ise medya, kiliseler, okullar, camiler, sendikalar gibi kurum ve kuruluşlardan oluşmaktadır¹². İdeolojinin üretimi ve yeniden üretimi de bu aygıtlar aracılığıyla gerçekleşmektedir

Althusser'le aynı doğrultuda düşüncelere sahip Marksist okulun diğer bir düşünürü Gramsci, ideoloji kavramının kendisini dolaylı yoldan hegemonya terimiyle ifade ettiğini belirtmektedir. Gramsci'ye göre; egemen sınıf toplumun diğer üyeleri üzerinde hegemonya kurarken kendi dünya görüşünü ve düşünme biçimini toplumun diğer üyelerine kabul ettirmesi şeklinde tanımladığı rıza alma yöntemini kullanmaktadır¹³. Sözkonusu rıza alma işleminin de yine kiliseler, okullar ve medya gibi kurumlar aracılığıyla gerçekleştirdiği görülmektedir.

Terry Eagleton¹⁴, ideolojinin farklı tanım ve kullanım biçimlerini bir araya getirerek, çok ayrıntılı bir biçimde ideoloji tanımlamalarını şöyle sıralamaktadır:

- *“Toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci,*
- *Belli bir toplumsal grup ya da sınıfa ait düşünceler kümesi,*
- *Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan düşünceler,*
- *Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan yanlış düşünceler,*
- *Sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim,*
- *Özneye belirli bir konum sunan şey,*
- *Toplumsal çıkarlar tarafından güdülen düşünme biçimleri,*
- *Özdeşlik düşüncesi,*
- *Toplumsal olarak zorunlu yanılısama,*
- *Söylem ve iktidarın toplu durumu,*
- *İçinde bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam,*
- *Eylem amaçlı inançlar kümesi,*
- *Dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması,*
- *Anlamsal kapanım,*
- *İçinde, bireylerin, toplumsal yapı ile olan ilişkilerinin yaşanıldığı kaçınılmaz ortam,*
- *Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç”.*

Eagleton ideolojiyi çok geniş bir anlamda ele almaktadır ve ona göre ideolojik olmayan hiçbir şey yok gibidir, insanların yarattığı ve dolaşıma soktuğu

¹² Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Yusuf Alp/Mahmut Özışık, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 33.

¹³ Levent Yaylagül, **Kitle İletişim Kuramları**, Dipnot Yayınları, Ankara 2008, s. 98.

¹⁴ Terry Eagleton, **İdeoloji**, Çev. Mutallip Özcan, Ayrıntı Yayınları/inceleme dizisi, İstanbul, 1996, s. 18.

toplumsal kültürel yaşama ait bütün öğeler, iletişim araçları, sanatlar, düşünceler, eylemler... vb. özlerinde birer ideoloji taşımaktadır.

Çeşitli ideoloji tanımlarından anlaşılacağı gibi ideolojinin bir fikir sistemini tanımlamakta ve bulunduğu çevreyi sistematik bir şekilde örgütlemekte olduğu görülmektedir. İdeolojiyi, kişinin toplumda, toplumun ise daha evrensel düzeyde kendisini temsil etme biçimini ifade ettiği düşünülmektedir. Tez çalışmasında ideolojinin her yana yayılmış yaşam pratikleri tanımından yola çıkılarak, insanın yaşama biçiminden, üretimine ve tüketimine kadar her alanda ideolojinin kendisini hissettirmekte olduğu düşüncesi benimsenmektedir. Dolayısıyla çalışmada; ideolojinin yaşamın her anında, maddi ve manevi her alanında etkin ve yönlendirici rol üstlenerek insanları etkilediği kabul edilmektedir.

1.2. İDEOLOJİ KAVRAMININ TARİHSEL GELİŞİMİ

Başlangıçta doğru düşünme biçimi olarak nitelendirilen kavram, *İdea* (düşünce) ve *logos* (bilim) kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır, Doğru düşünmenin yolları üzerine araştırmalar yapan Fransız materyalist filozoflar* kendilerini ideolog olarak adlandırmış¹⁵ ve bundan sonraki dönemde de bu düşünürler, ideologlar olarak anılmaya başlanmıştır.

İdeoloji kavramının kökeni her ne kadar Fransız Aydınlanmasının ürünü olsa da aslı daha eskilerde Batı Avrupalı entelektüellerinden olan ideoloji kavramının işaret ettiği soruları ilk soranlar olan Francis Bacon ve Thomas Hobbes gibi düşünürlere dayanmaktadır. Bacon toplumun incelenmesinde gözleme dayanan idol (put)* diye adlandırdığı yeni bir yaklaşım oluşturmaya çalışmaktadır. Modern sosyal

* Genel olarak bakıldığında, ideoloji kavramıyla ilgilenen düşünürlerin pek çoğunun maddeci bir dünya görüşünü benimsemiş oldukları görülmektedir. Özellikle kavramın ortaya atıldığı dönemin Fransız materyalistleri, İngiliz deneyciliğinin kurucusu sayılan John Locke'un liberal, din karşıtı ve hazzı felsefesinin etkisinde kalmışlardır (Nur Betül Çelik, **İdeolojinin Soykütüğü Marx ve İdeoloji**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005, s. 33).

¹⁵ Ayhan, Kaya, *İdeolojiden İdeolojiye Yolculuk: Düşünciden Kimlikbilime*, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, 2004, Sayı 28, s. 68.

* 17. yüzyılın en önemli düşünürleri arasında yer alan Bacon'un İdol (put) öğretisi; ideoloji tartışmaları bağlamında önemli bir durak noktasıdır. Bacon, "Novum Organon" adlı eserinde metafizik ve bilimlerin geleneklerinden dolayı meydana gelen yanlışlarla hesaplaşmayı bir ödev olarak görmüş ve toplumun incelenmesinde gözleme dayanan yeni bir yaklaşımın oluşmasını sağlamıştır. Bacon'a göre insan yaşamış olduğu döneme kadar idol (put) diye adlandırmış olduğu

bilimin kökenini de oluşturan put kuramı hem Thomas Hobbes ve Jhon Lock gibi İngiliz görgül geleneğini hem de İdeoloji kavramını üreten Fransız Aydınlanmasını etkilemiştir¹⁶. Aydınlanma düşünürleri 1789 Fransız Devriminin entelektüel öncülerini oluşturmaktadır.

Fransız Devrimi'nin son aşamasında Konvansiyon İdaresi* esnasında ortaya çıkmış olan ideologlar fikirlerin uyum ürünü olduğunu ileri sürmüşler ve kaynağını ruh gibi metafizik olgularda aramanın yanlış olduğunu belirtmişlerdir. İdeoloji kavramı esas olarak seküler bir anlamı işaret etmektedir¹⁷. Boş inanç ve önyargılardan arınmış bir dünya kurma düşüncesini paylaşan Aydınlanma filozofları açısından, hakikate ancak akılcı ve bilimsel bir yoldan ulaşılabilirdi. Toplumun akılcı yoldan yeniden inşası ancak böyle mümkün olabilirdi. Toplumu oluşturan fertlerin akılcı düşüncelerle donatılmasının toplumu yeniden ve bu kez akılcı esaslara göre inşa edebilmenin ön koşulu olduğunu öngören Aydınlanmacılar, ideoloji kavramının temellerini bu koşullarda ortaya atmışlardır. Kavram, bu haliyle, insan zihninde fikirlerin belirme sürecinin nesnel olarak incelenmesinin olanaklı olduğunu ve istenildiğinde insanları doğru düşünmeye sevk etmenin yollarının bulunduğunu anlatmakta ve doğru düşün(dür)me bilimi anlamına gelmektedir¹⁸. Fransız devriminin son yıllarında, kendisi de bir ideolog olan Destutt de Tracy, 1797'de ilk defa ideoloji kavramını (ideology: düşünce bilim) ortaya atmıştır¹⁹. Bu dönemde

yanlış, akıldışı yaklaşımlarla zihinsel olarak karartılmış ve geri bırakılmıştır. Bacon'a göre idoller iki kaynağa götürülebilir; ya doğuştandır, ya da insan aklının dışından gelmişlerdir, yani sonradan edinilmişlerdir. İnsan aklının doğasından kaynaklanan idoller hiç bir zaman ve hiç bir koşulda ortadan kaldırılamazlar. Bacon'a göre dört tür idol vardır; 1) Kabile, soy ya da cins idolü (idola tribus), 2) Mağara idolü (idola specus), 3) Pazar idolü (idola fori) ve 4) Tiyatro idolü (idola theatri). Kabile idolleri, gelenek tarafından belirlenmiş ya da kutsanmış şeyleri hiç bir şart gözetmeksizin doğru kabul eder. Kabile ya da soy idollerinin kaynağı insan doğasından gelmiştir. Mağara idolleri; bireylerin geniş bir perspektifle dünyaya bakmalarını engelleyen özel, sınırlı bir bakış açısından doğmuştur. Pazar idolleri; dile ilişkindir, insanlar arasında idol yaratan ilişkinin dolaysız aracı olarak dil gösterilmiştir. Pazar gerçeklikle farklılık içinde olan, bundan dolayı da ussal anlayışa engel oluşturan toplumsal ilişkilerin simgesi olarak kullanılmıştır. Tiyatro idolleri; dogmatik kavramsallaştırmalar olarak belirtilmiştir. (Sinan Özbek, **İdeoloji Kuramları**, Bulut Yay. İstanbul, 2003, s.15-16.)

¹⁶ David McLellan, **İdeoloji**, Çev. Ercüment Özkaya, Doruk Yayıncılık, Ankara,1999, s. 15.

* Fransa Cumhuriyeti Konvansiyonu; 1789 Fransız Devrimi sırasında Devrim Meclisi.

¹⁷ Nur Betül Çelik, **İdeolojinin Soykütüğü Marx ve İdeoloji**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005, s.30.

¹⁸ Gökhan Atılğan, *Marx'ta İdeoloji: Kapitalizmin Devrimci Eleştirisinin Bir Olanığı*, **Praksis Dergisi** 2001, Sayı 4, s. 13.

¹⁹ David McLellan, **İdeoloji**, Çev. Ercüment Özkaya, Doruk Yayıncılık, Ankara,1999, s. 17.

kavram olarak ideoloji de insan fikirlerine ilişkin bilimsel araştırmaya yakın olumlu bir anlam ifade etmeye başlamıştır.

İdeoloji kavramının olumlu anlamda kullanılıřı yani dođru dūřünmenin bilimi olarak ifade ediliři iki yūzyıllık geçmiři içinde çok kısa bir sūre için geçerli olmuřtur. İdeoloji çok geçmeden siyasal geliřmelerin gūlgesinde kalmıř ve ilk kullanımından tamamen farklı biçimde kullanılmaya başlanmıřtır. Napolyon'un iktidarının ilk yıllarında ciddi anlamda desteklenen ideologlar, siyasi kořulların deđiřmesiyle birlikte, bařlangıçta sahip oldukları siyasi destekten yoksun kalmıřlar ve ūlkenin içinde bulunduđu siyasi çalkantılardan sorumlu tutulmuřlardır. Bu durumun ideoloji kavramına yansımaları da olumsuz yūnde olmuřtur. Napoleon, 1799 yılında iktidara geldikten kısa bir sūre sonra kiliseyle siyasal anlamda iliřkilerini geliřtirmiř ve kendisinin iktidara gelmesinde önemli rol oynayan Ulusal Bilim ve Sanat Enstitüsü ile iliřkilerini sınırlandırmıřtır. Bununla birlikte kiliseye eđitime mūdahale hakkını yeniden tanımıřtır. Būylesi bir durum karřısında ūrettikleri ideoloji kavramı ūzerine yeni bir bilimsel ve toplumsal dūzen kurmak isteyen laik ideologlar Napolyon karřıtı bir tutum takınmıřlardır. Napolyon'unun kendi konumunu gūçlendirmek için verdiđi bu taviz ideologlarla arasının açılmasına neden olmuřtur²⁰. Bunun sonrasında ise Napolyon'nun iktidarı dinin desteđini almıř olan bir imparatorluđa dūnūřmūřtur.

Liberal ve cumhuriyetçi ideolojilerin yođun eleřtirisine uđrayan Napolyon için ideoloji kavramı, ařađılayıcı bir anlam kazanmıřtır. O zamana kadar olumlu bir anlam içeren ideoloji kavramına, Napolyon ile birlikte ilk defa olumsuz anlam yūklenmiřtir²¹. Napolyon dini ve metafiziđi reddeden ideologları gerçek hayattan kopuk, politikadan anlamayan ve metafizik yapan kiřiler olarak suçlamıř ve onlarla alay etmiřtir²². İdeoloji bir sūre geçtikten sonra tam da ifade etmeye çalıřtıđı ūeyin tersi bir konuma dođru hızla yol almaya başlamıřtır. Bařlangıçta fikirlere ait bilimsel arařtırma anlamına gelen ideoloji kavramı sonrasında bilimsel arařtırma nesnesini ideolojiye dūnūřtūrmūřtur, būylece ideoloji, dūřūnce sistemlerinin kendileri haline

²⁰ şerif Mardin, **İdeoloji**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 22

²¹ Sinan Özbek, **İdeoloji Kuramları**, Bulut Yayınları, İstanbul, 2003, s. 45.

²² Terry Eagleton, **İdeoloji**, ev. Mutallip Özcan, Ayrıntı Yayınları/inceleme dizisi, İstanbul, 1996, s. 105.

gelmiştir. İdeolog ise düşünceleri denetleyen, onları tahlil eden kişiden sıyrılmış ve düşünceleri ifade eden ya da belirten kişiye dönüşmüştür.

Napolyon'dan sonra ideoloji kavramına olumsuz anlamda yaklaşan bir diğer önemli kişi de Karl Marx'tır. Kuramsal anlamda ideoloji çalışmaları Marx'la birlikte başlamıştır. Yanlış bilinçten söyleme kadar bütün ideoloji tanımlamalarında Marx'tan bahsedilmeden ideoloji kavramını ifade etmek oldukça zor görünmektedir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki ideoloji kavramıyla ilgili olarak Marx'ın tam anlamıyla bir çalışması olmamıştır. En azından ideolojiyle ilgili özel bir çalışması bulunmamaktadır. Bu bağlamda Marx için ideoloji kavramını salt biricik bir kavram olarak ele almak mümkün olmamaktadır. Diğer taraftan Marx'ın ideolojiyi nasıl ele aldığıyla ilgili de birçok yorum bulunmaktadır. Ne varki bu yorumların birçoğu birbirleriyle çelişmektedir. Bunun sebebini sadece Marx ile ilgili yorum yapanlar değil aynı zamanda Marx'ın kendisi oluşturmaktadır. Çünkü Marx'ın ilk dönem eserleriyle yaşamının son yıllarındaki eserleri arasında da çeşitli çelişkiler olduğu iddia edilmiştir²³. Hatta Marx'ın erken dönem yapmış olduğu çalışmalarında daha sonraki zaman diliminde ortaya çıkacak olan ideolojiyi ele alış biçiminin arka planını da kurmuş olduğu söylenmiştir.

Marx'ın ideoloji kavramına bakışına geçmeden önce Marx'ın gelişiminde Hegel ve Feurbach'ın katkılarının altını çizmek gerekmektedir. Özellikle Hegel ile olan karşıtlığında temel çıkış noktası problemi ön plana çıkmıştır. Hegel'in temel çıkış noktası olarak yanlış bir noktadan hareket etmesi Marx'ı harekete geçirmiştir. Marx-Hegel ilişkisinde Marx hiçbir zaman Hegel'in felsefesini doğru kabul eden bir Hegelci olmamıştır. Marx'ın Hegel yorumu, Hegel'in gerçekçiliğin doğru bir yorumu olmadığı, gerçekleştirilecek bir program olduğu yönünde olmuştur. Böylelikle Marx, Hegel'i ve dolayısıyla Alman İdealizmiyle hesaplaşırken, bu felsefeyi Almanya'nın geri kalmışlığıyla da ilişkilendirmiş ve gerçekliği *ters-yüz** (upside-down) ederek

²³ Gökhan Atılğan, *Marx'ta İdeoloji: Kapitalizmin Devrimci Eleştirisinin Bir Olanığı*, **Praksis Dergisi** 2001, Sayı 4, s. 15.

*Ters-yüz etme kavramı Hegel'den devralınmıştır ve bu kavram, Marx'ın ideoloji kavramsallaştırmasının anahtarlarından biri olmuştur. Kavramın kullanımı noktasında Hegel ile Marx arasında derin bir ayrım sözkonusu olmuştur. Tersyüz etme kavramı Hegel bağlamında düşünüldüğünde, öznel olanın nesnelleşmesi, ya da nesnel olanın öznelleşmesi şeklinde algılanmıştır.

sunan felsefenin var olan sistemi meydana getiren siyasal ve toplumsal koşulları meşrulaştırdığını iddia etmiştir. Bununla birlikte Marx'ın Hegel ile girmiş olduğu bu entelektüel mücadelede Feurbach'ın kendine özgü natüralist felsefesinin belirleyici bir etkisi olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Bu bağlamda Marx'ın Hegel'i yorumlayışında Feurbach önemli bir yer edinmiş olsa da Feurbach'ın Hegel eleştirisine ve maddeci felsefi yaklaşımına karşı tutumu zamanla değişmiş ve bunu da Feurbach Üzerine Tezler adlı çalışmasında ifade etmiştir²⁴.

Marx'ın din ile ilgili yapmış olduğu ilk eleştirilerinde Feurbach maddeciliğinin izleri yoğun biçimde görülmektedir. Marx, Feurbach'ın dinin bir ters yüz oluş şeklindeki argümanını benimsemiştir. Yani insanın kendi zihninin yaratmış olduğu tanrı yaratan, insan ise kendi yaratmış olduğu tanrının kulu olmuştur. Fakat Marx ile Feurbach'ın söz konusu tezin açıklanmasında keskin bir ayrım bulunmaktadır. Marx'ın ayrıldığı noktayı, söz konusu baş aşağılığın sadece bir yanılısamadan, insan zihnine ait performanstan daha fazla bir şey olduğu ve gerçek dünyanın çelişkilerini ifade ettiği konusu oluşturmuştur. İnsan zihnindeki ters yüz oluşu ortadan kaldırmanın yolu, insanı, boyunduruğu altında ezildiği dogmalardan, hayali yaratıklardan kurtarmak olmadığı gibi, bu yanılısamalı düşünceleri değiştirip insana, özüne uygun bir şekilde düşünmeyi öğretmek de değildir. Tersine, dinsel iç çekiş gerçek acıların dışa vurumu olduğu için, insanın yaşadığı gerçek çelişkilerin çözülmesi, bu mistik iç çekişin yok edilmesinin de başlıca koşulunu oluşturmaktadır²⁵. Marx'ın kendi deyimiyle; "Bu devlet, bu toplum, dünyanın tersine çevrilmiş bilinci olan dini üretiyor, çünkü kendileri alt üst olmuş bir dünya oluşturuyor"²⁶. Böylece

Hegel insanı kendi emeğinin ürünü olarak görmekte ve Marx üzerinde önemli bir etki bırakmakla birlikte, servet ve devlet gücü gibi olguların insani varlığa yabancılaşmış olgular olduğunu ifade etmektedir. Bütün bunları, yalnızca düşünce (Tin, Geist) şeklinde gören Hegel açısından yabancılaşmanın son bulması örneğin Prusya Monarşisinin (Tin'in) kendi kendini gerçekleştirmesiyle mümkün olmuştu. Hegel'e göre, bu devletin en yüksek gerçekliği insan oluşturmaktadır. Marx açısından ise, tersi doğrudur. Gerçek kişi haline gelen devlet değil, insanın toplumsal gerçekliği devlet haline gelmektedir. (Gökhan Atılğan, *Marx'ta İdeoloji: Kapitalizmin Devrimci Eleştirisinin Bir Olanığı*, **Praksis Dergisi** 2001, Sayı 4, s. 16.)

²⁴ Nur Betül Çelik, **İdeolojinin Soykütüğü Marx ve İdeoloji**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005, s.30

²⁵ Gökhan Atılğan, *Marx'ta İdeoloji: Kapitalizmin Devrimci Eleştirisinin Bir Olanığı*, **Praksis Dergisi** 2001, Sayı 4, s. 16-17.

²⁶ Karl Marx, **Hegel'in Hukuk Felsefesi'nin Eleştirisi**, Çev. Kenan Somer, Ankara, Sol Yay. 1997, s. 192.

Marx insanın yaşamış olduğu iç yaşamdan çok maddi yaşama dikkatleri çekmektedir. Sonuçta insanlar maddi yaşamlarındaki sorunları hallettiklerinde zaten din denen olguya ihtiyaç duymayıp, bir tanrı imgesi oluşturmayacaklardır.

Marx, ideoloji kavramını ilk çalışmaları arasında yeralan *1844 El Yazmaları* adlı eserinden itibaren ele almaya başlamıştır. 1844 El Yazmaları daha sonraki çalışmalarına kaynaklık etmesi bağlamında çok önemli bulunmaktadır. Marx 1844 El Yazmaları'yla birlikte, sonraki dönemlerde üzerinde yoğun bir şekilde çalışacak olduğu iktisada doğru bir kayma gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte din olgusuyla başlamış olan ideoloji kavramsallaştırması, üretim alanına doğru kaymış ve Marx'ın en önemli çalışması olan *Kapital*'in meta analizinin öncülleri de yine bu çalışmasında yer almıştır. Marx'ın ideolojiyi nasıl ele aldığına dair en somut verilerin olduğu çalışması hiç şüphe yoktur ki, *Alman İdeolojisi*'dir. 1845 ile 1846 yıllarında Fredrich Engels ile birlikte yazmış olduğu *Alman İdeolojisi* adlı çalışmada ideoloji kavramını ilk kez ele alan Marx, önceki eserlerinde kullandığı ters-yüz etme kavramını, burada ideoloji olarak sunmuştur²⁷.

Terry Eagleton²⁸ Marx ve Engels'in Alman İdeolojisi'ndeki ideoloji ile ilgili açıklamalarında insanın, şeyleri gerçekte olduğu gibi görmelerini engellediğinden bahsetmiştir. Bu tanımlamada ideolojinin maddi gerçekliğin tersine dönmüş hali ya da ideolojinin hemen hemen her düşüncenin, gerçek bir şeyin tersine çevrilmiş hali olduğu belirtilmiştir²⁹. Maddi düşüncenin terse dönmüş hali olarak veya maddi toplumsal süreci görmezlikten gelen düşünce biçimlerini belirtmek için ideoloji kavramı kullanıldığında, ideolojinin *yanlış bilinç* olarak Marx tarafından yorumlandığı düşüncesi ön plana çıkmıştır³⁰. Bu tanıma göre, yanlış bilginin kaynağı olarak ideoloji gösterilirken, doğru bilginin kaynağı olarak ise bilim gösterilmiştir. Böylelikle ideoloji ve bilim birbirlerini dışlayan iki kavram olarak sunulmuştur.

²⁷ Karl Max ve Friedrich Engels, **Manifesto**, Öncü Kitabevi, İstanbul, 1970, s. 21.

²⁸ Terry Eagleton, **İdeoloji**, Çev. Mutallip Özcan, Ayrıntı Yayınları/inceleme dizisi, İstanbul, 1996, s. 130.

²⁹ Raymond Williams, **Marxizm ve Edebiyat**, Çev. Esen Tarım, Adam Yayınları, İstanbul, 1990, s. 50.

³⁰ Serpil Sancar Üşür, **İdeolojinin Serüveni Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme**, İmge Kitabevi, Ankara, 1997, s. 12-13.

Marx'ın Alman İdeolojisi'nde değinmiş olduğu bir diğer ideoloji tanımı ise, egemen sınıfların düşüncelerinin kendilerini egemen kılacakları bir ideolojik yapıyı içermesidir. Yani yönetici sınıfların, sınıfsal yapının ve eşitsizliğin devamı için ortaya atmış olduğu düşüncelerin toplamı olarak ideoloji kavramı ele alınmıştır. “Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, aynı zamanda zihinsel üretim araçlarını da elinde bulundurur...”³¹. Bu tanımla birlikte, egemen sınıfın düşüncelerinin sınıflı toplum yapısı sürdüğü müddetçe egemen düşünceler olacağı gerçeğinin altı çizilmiştir. Bir başka ifadeyle toplumsal anlamda egemen sınıf yalnızca maddi gücü elinde bulundurmamış, aynı zamanda manevi zihinsel/entelektüel gücü de elinde bulundurmuştur. Buna göre egemen sınıfın meşruiyetini sağlayan ideoloji, bir sınıfın çıkarını toplumun bütününün çıkarıymış gibi sunabilmektedir. Böylelikle egemen sınıf ideolojiye istediği biçimi verip onu istediği gibi kullanmıştır.

Marx'a göre toplumsal anlamdaki her düşünce, ideolojik bir yapı arz etmemiştir. İdeolojik bir anlam ifade edebilmesi için, maddi toplumsal pratiğin içindeki insanların sınırlı sayıdaki maddi toplumsal pratik ve bu pratiğin içindeki çelişkilerin görülmesini engelleyen bir niteliğe sahip olması gerekmektedir. Yani Marx'a göre düşüncelerin tamamını ideolojik olarak nitelendirmek kesinlikle yanlış bir düşüncedir³². Bu bağlamda yalnızca herkesçe kabul edilen yani nesnel çelişkilerin üstünü örtüp, onları öznelerin bilinçlerinden gizleyen düşünceler ideolojik olarak nitelendirilmiştir.

Marx'ın ideolojiye ait tanımlamaları Alman İdeoloji'sinden Kapital'e kadar yapmış olduğu çalışmalarda bazı değişikliklere uğramış olsa da öz itibariyle aynı kalmıştır. Atılğan³³ bu durumu; “Marx, ideoloji kavramsallaştırmasını, gençlik ve olgunluk dönemindeki eserlerinde farklı, çelişkili bir biçimde değil, tutarlı bir iç bütünlük taşıyacak bir şekilde” geliştirdiğini belirtmiştir. Marx'ın ilk din

³¹ Karl Max ve Friedrich Engels, **Kapital Üçüncü Kitap: Bir Bütün Olarak Kapitalist Üretim Süreci**, çev., A. Bilgi, Sol Yayınları, Ankara, 1992, s. 70.

³² Serpil Sancar Üşür, **İdeolojinin Serüveni Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme**, İmge Kitabevi, Ankara, 1997, s. 20.

³³ Gökhan Atılğan, *Marx'ta İdeoloji: Kapitalizmin Devrimci Eleştirisinin Bir Olanığı*, **Praksis Dergisi** 2001, Sayı 4, s. 32.

eleştirilerinden başlayarak kapitalist üretim tarzının ve üretim ilişkilerinin eleştirilmesine kadar ideoloji kavramı olumsuz bir anlamda kullanılmıştır. Yani Marx ideolojiyi hem gerçeklikteki hem de bilinçteki tersyüz olmayı ifade etmek için kullanmıştır. Özellikle Alman İdeolojisi'nde ortaya konan ideoloji-bilinç, ideoloji-yanılsama, ideoloji-ters yüz olma gibi değerlendirmeler Marx sonrası yazarlarca kimi zaman ideoloji eşittir yanlış bilinç biçiminde ifade edilmiş olsa da Marx'ın gerek Alman İdeolojisi'nde gerek Ekonomi Politğin Eleştirisine Katkı'da gerek Kapital'in meta fetişizmiyle ilgili bölümünde ideolojiyi ele alırken yanlış bilinç ifadesini kullanmamış olduğu görülmüştür. Her ne kadar Marx tarafından ideoloji için doğrudan yanlış bilinç ifadesi kullanılmamış olsa da, Marx'ın ideolojiyi bir tür yanılsama şeklinde, gerçekliği bulanıklaştıran görüngünün bir parçası olarak ele aldığı ifade etmek doğru bir yaklaşım olmaktadır. Geç dönem Marxistlere kadar devam eden bu ideoloji anlayışı, kavramı pek çok durumda doğru ve yanlış bilme fikirleri arasındaki karşıtlık ilişkisi içerisinde değerlendirerek, onu çarpıtma, yanılsama, ters-yüz etme, gizemleştirme ya da görünmez kılma ile eşdeğerli olarak ele almaktadır.

Marx ile birlikte ideoloji kavramına yüklenen anlamlar, Marx'ın ölümünden sonra bile Marx eksenli yürütülmeye devam etmiştir. Marx'tan hemen sonra Engels'in ideoloji ile ilgili düşünceleri son derece önemli görülmektedir. Özellikle ideolojinin yanlış bilinç olarak ele alınması söz konusu olduğunda Engels Marx'tan daha önce gelmektedir. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi Marx hiç bir zaman ideoloji kavramı için yanlış bilinçtir dememektedir³⁴. Bu tanımlamanın Engels'e ait olduğu ve Engels'in maddeci tarih anlayışını açıklamaya çalışırken ideoloji kavramına sıkça başvurduğu görülmektedir. Engels, Marx'tan üstyapı kavramını alarak din ve felsefeyi ideolojinin ön plana çıktığı alanlar olarak görmektedir. Engels ideolojiyi gerçeklikten kopuş ve cehaletle eşdeğer görmüş ve bu anlamda da ideolojiye bakışı olumsuz olmuştur³⁵. Yani Engels ideolojiyi, yanlış bilinç olarak algılayanların düşüncelerini haklı çıkartırcasına bir ideoloji tasavvuru

³⁴ Terry Eagleton, **İdeoloji**, Çev. Mutallip Özcan, Ayrıntı Yayınları/inceleme dizisi, İstanbul, 1996, s. 132.

³⁵ David McLellan, **İdeoloji**, Çev. Barış Yıldırım, Doruk Yayınları, İstanbul, 1999, s. 39-40.

oluşturmaktadır. Bu durum materyalist metafiziğe yaramış ve diyalektik materyalizmden uzaklaşmıştır.

İdeoloji kavramını ele alan bir diğer önemli devrimci ve düşünür olarak Lenin görülmektedir. Çünkü Lenin, ideoloji kavramını Marxist kuram ve bilim olarak Marxizm kavramlarıyla birlikte kullanan ilk kişi³⁶ olarak bilinmektedir. Lenin, Marx ve Engels'in bütün çalışmalarını irdelemiş ve ideoloji kavramından söz ederken de vurgusunu Marx ve Engels'in yapmış oldukları noktalara değil başka bir noktaya yapmıştır. Lenin, Marx'ın tanımladığı egemen ideoloji olan *burjuva ideolojisinin* yanı sıra sosyalist ideolojinin de olabileceğini hatta olması gerektiğini vurgulamıştır³⁷. Bu manada Lenin her sınıfa ideolojik bir konum atfetmektedir. Bununla birlikte Lenin'in de ideolojiyi ikili görünüm bağlamında değerlendirdiğini söylemek mümkündür. Proletaryanın ideolojisinden bahsederken ideoloji kavramı olumlu kullanırken, burjuva ideolojisinden bahsederken de ideoloji kavramı olumsuz kullanılmaktadır³⁸. Bunun en önemli sebebi olarak ise içinde yaşanılan dönemde sınıf mücadelelerinin artmış olması gösterilmektedir. Lenin'e göre³⁹ hareketleri esnasında işçilerin kendiliğinden bir ideoloji üretmeleri beklenemez. Bu nedenle zaten sınıf çelişkileriyle bölünmüş bir toplumda sınıfsal bir ideolojiye ihtiyaç bulunmaktadır. Yapılacak tek şey sosyalist ideolojiyi işçilere dışarıdan götürmektir. Aksi halde burjuva ideolojisine talim etmeye devam edilecektir.

Lenin'in ideoloji değerlendirmesini ele alan Sinan Özbek'e göre⁴⁰ Lenin bir yandan iktidarda olanların iktidarlarını nasıl sürdürdüklerini diğer taraftan da bu iktidarın nasıl yıkılıp yerine yeni bir iktidarın nasıl oluşacağını düşünerek ideoloji kavramını ele almaktadır. Bu bağlamda Lenin'in ideolojiye bakışı olumsuz bir anlam içermemektedir. Ancak diğer taraftan, Lenin'in sadece ideolojiyi ele alan bir teorik çalışması da bulunmamaktadır. Bir politik önder olan Lenin, önüne çıkan problemlere göre ideoloji kavramını kullanmaktadır.

³⁶ Ünsal Oskay, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 265.

³⁷ Ayhan Kaya, *İdeolojiden İdeolojiye Yolculuk: Düşüncebilimden Kimlikbilime*, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Sayı 28, Ankara, 2004, s. 70.

³⁸ Ünsal Oskay, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 265.

³⁹ Vladimir İliç Lenin, **Ne Yapmalı**, Çev. Muzaffer Kabagil, Sol Yayınları, Ankara, 1968, s. 51.

⁴⁰ Sinan Özbek, **İdeoloji Kuramları**, Bulut Yayınları, İstanbul, 2003, s. 85-86.

Lenin'in ideoloji bağlamındaki görüşleri George Lukács'ın çalışmalarında daha ince bir biçime yerleşmektedir. Macar Marxist düşünür Lukács Marxizm'den proletaryanın ideolojik ifadesi olarak söz ederek, ideoloji sözcüğünün aşağılayıcı olumsuz yanına katılmamakta ve olumlayıcı anlamda bir ideoloji kavramından söz etmektedir⁴¹. Böylelikle II. Enternasyonal'de ideoloji kavramına yüklenen olumlu anlamı devam ettirmektedir. Lukács'ın ideolojiyi yanlış bilinç olarak kavramsallaştırmamasının en önemli nedenlerinden birisi, bütün bilinç biçimlerinin tarihsel gerçeklik bakımından analiz edilebileceği ve böylece, yanlışlığın bilince değil, bilincin bir parçasını oluşturmuş olduğu topluma dayandırılacağına olan inancında yatmaktadır⁴². Sınıf bilincini proleterlerin kendi nesnel durumlarına göre uygun düşen duygu ve düşünceler olarak değerlendiren Lukács'a göre⁴³ bu bilinç; "...sınıfı oluşturan bireylerin düşündüklerinin, duyumsadıklarının vb. ne toplamı ne de ortak kesimidir. Ama sınıfın bir bütün olarak yaptığı tarihsel anlamdaki eylemi, tikel'in düşüncesi, duyumsaması vb. değil, bu bilinç belirlemede ve bu eylemden çıkan bilgiyi de yalnız bu bilinç fark edebilmektedir". Lukács görüldüğü üzere, ideolojiye son derece önemli bir rol çizmektedir. İdeoloji kavramı üstyapının en üstünde bulunan gerçekliğin bir yansıması olarak değil, tarihin hareket ettirici gücü olarak değerlendirilmektedir.

İdeoloji ile ilgili çalışmaları açısından Marxist düşünür Antonio Gramsci özel bir önem taşımaktadır. Gramsci içinde yaşamış olduğu ileri endüstriyel toplum yapısı içinde zora dayalı olmayan iktidar biçimlerinin anlaşılmasında çok önemli bir yere sahip bulunmaktadır. Gramsci'nin kuramsal katkısının önemi bu bağlamda değerlendirilmektedir. Gramsci'ye göre zora dayalı bir kapitalist iktidar biçiminin görünürlüğünden söz etmek mümkün değildir. Serpil Sancar Üşür⁴⁴; Gramsci'nin önemini; "kapitalist devletin zora dayalı iktidarını vurgulamak yerine, bu zoru görünmez, hatta giderek gereksiz kılacak iktidar biçimlerine dikkat çekmesi" olarak

⁴¹ David McLellan, **İdeoloji**, Çev. Barış Yıldırım, Doruk Yayınları, İstanbul, 1999, s. 42.

⁴² Michele Barret, **Marx'tan Foucault'a İdeoloji**, Çev. Ahmet Fethi, Mavi Ada Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 34.

⁴³ Georg Lukács, **Tarih ve Sınıf Bilinci**, Çev. Yılmaz Öner, Belge Yayınları, İstanbul, 2006, s. 116.

⁴⁴ Serpil Sancar Üşür, **İdeolojinin Serüveni Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme**, İmge Kitabevi, Ankara, 1997, s. 28-29.

göstermekte ve bu tür iktidarların ideolojinin dolayımı sayesinde varolabildiğini ve hegemonya kavramında somutlaştığını belirtmektedir.

Gramsci ideolojiyi toplumsal ya da gündelik yaşamın bilincini oluşturan en önemli etken⁴⁵ olarak görmekle birlikte ideoloji ile ilgili çalışmalarında kullanmış olduğu temel kavramı *hegemonya** oluşturmaktadır. Gramsci hegemonya kavramını özellikle Batılı toplumlardaki iktidar yapısını ve iktidar ilişkilerini çözümleyebilmek amacıyla kullanmaktadır⁴⁶. Başka bir deyişle Gramsci hegemonya kavramını, elit bir grup olarak yöneticilerin kendi hakimiyetlerini sürdürebilmeleri için insanların rızalarını almak bağlamında değerlendirmektedir⁴⁷. Özellikle Batılı kapitalist toplumlardaki iktidar ilişkilerini irdelerken iktidarın varlığını sürdürebilmesi ve toplumsal denetimi sağlayabilmesi için iki temel şeyden bahsetmektedir. Bunlardan ilki *güç* (zor), ikincisi ise *rıza* üretimidir. Bu bağlamda ideoloji, toplumsal düzenin içinde egemen sınıfın ya da Gramsci'ye özgü ifade biçimiyle tarihsel blokun güç ve zor kullanmadan rıza elde etmesini sağlayan bir araç⁴⁸ olarak ele alınmaktadır.

Gramsci hegemonya kavramının çözümlenmesiyle birlikte, ideoloji kavramını sistematik düşünce biçiminde tanımlanmaktan kurtarmakta ve kavramı, toplumsal mücadele ve uyum pratikleri içinde kolektif öznelerin kendilerini sürekli yeniden temsil etmeye çalıştıkları dinamik alanın analiz edilmesiyle ilişkilendirmektedir. Bu tanım ideolojinin durağan bir tanımdan kurtulmasına yardımcı olmaktadır⁴⁹. Artık ideoloji kavramı toplumda her gün çeşitli biçimlerde yaşanan bir pratiğin parçası haline dönüşmektedir.

⁴⁵ Ünsal Oskay, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 279.

* Hegemonya kavramı köken olarak, Grekçe'deki "egemonia" kelimesine dayanmakta egemonia ise, Grekçe kök sözcük egemondan (önder, yönetici) gelmektedir. Sistem içerisindeki bir elemanın diğerlerinden daha üstün veya baskın olduğu anlamını taşımak için kullanılmıştır. Kavramın "dominance" yani egemenlik kelimesine dayandığı ve bir toplumun diğerleri üzerindeki üstünlüğü anlamına geldiği de ifade edilmiştir (Raymond Williams, **Anahtar Sözcükler**, çev. Savaş Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 174).

⁴⁶ Perry Anderson, **Gramsci Hegemonya Doğu/Batı Sorunu ve Strateji**, Çev. Tarık Günersel, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1988, s. 39.

⁴⁷ Terry Eagleton, **İdeoloji**, Çev. Mutallip Özcan, Ayrıntı Yayınları/inceleme dizisi, İstanbul, 1996, s. 162.

⁴⁸ Ünsal Oskay, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 279.

⁴⁹ Serpil Sancar Üşür, **İdeolojinin Serüveni Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme**, İmge Kitabevi, Ankara, 1997, s. 37.

Gramsci bağlamında ideoloji kavramı değerlendirildiğinde sivil toplum ve hegemonya kavramlarından bağımsız bir tanımlama yapılabilmesi mümkün görülmemektedir. Toplumun yönetimini ele geçiren sınıf ya da sınıflar ideolojik ve kültürel anlamda kurmuş oldukları hegemonya ile rıza ve onay üzerine kurulmuş olan sivil toplumu yönlendirerek kendi ideolojik egemenliklerini toplumun tamamına benimsetmektedirler.

İdeoloji tartışmalarında üzerinde durulması gereken en önemli düşünürlerden bir diğeri de Cezayir’de doğmuş Fransız Louis Althusser’dir. Althusser ideoloji konusunda en kötümser düşünürlerden birisi olarak değerlendirilmektedir⁵⁰. Althusser’in kuramsal çabası Gramsci’ye benzer bir biçimdedir ve gelişmiş bir kapitalist sistem içinde ideoloji ile iktidar arasındaki bağlantıyı açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Diğer bir ifadeyle, açık bir zora dayanmayan yönetme süreçlerinin bilgisini açığa çıkarmak Althusser’in egemen ideoloji yaklaşımının temelini oluşturmaktadır.

Althusser ideoloji konusundaki yazılarıyla bir taraftan Marx ile tartışma içerisine girerken diğer taraftan da Lukacs ve Gramsci’ye yönelik eleştirilerini ortaya koymaktadır. Althusser’in ideoloji açıklaması, Gramsci’nin terminolojisini kullanmasa bile, Gramsci’nin ideoloji anlayışının etkilerini taşımaktadır. Althusser’in temel amacı Marxist felsefenin ne olduğunu analiz etmektir. Bu amaç doğrultusunda Althusser ideoloji konusundaki görüşlerini ortaya koyabilmek adına alt ve üst yapı arasındaki ilişkiye yeni bir yorum getirmektedir. Althusser’e göre alt yapı üst yapıyı belirlemede ancak bu belirleme hem tek yanlı olmamakta hem de bu, sadece son kerte açısından geçerli olmaktadır. Nitekim ekonomik yapıdan görece bağımsız olan devlet ve ideoloji gibi üst yapı kurumları, hem birbirlerini hem de alt yapıyı karmaşık bir çelişkiler düzeni içerisinde etkilemektedir⁵¹. Bu nedenle de toplumu, yapıların oluşturduğu karmaşık bir bütün olarak düşünmek gerekmektedir.

⁵⁰ Ünsal Oskay, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 285.

⁵¹ Kemali Saybaşı, **Siyaset Biliminde Temel Yaklaşımlar**, Birey-Toplum Yayınları, Ankara, 1985, s. 58.

Althusser'e⁵² göre ideoloji, toplumsal yapıyı meydana getiren üç ana düzeyden birisini oluşturmaktadır. Diğer ikisini ise, ekonomik ve siyasal düzeyler oluşturmaktadır. Her bir toplumsal düzey bir pratiğe bağlı olmaktadır. Ekonomik düzeyde doğa toplumsal ilişkiler içinde dönüştürülürken; siyasal düzeyde toplumsal ilişkilerin kendisi dönüştürülmekte; ideolojik düzeyde ise insanın kendi hayatıyla yaşanan ilişkisi demek olan ideolojik tasarımlar dönüştürülmektedir. Görüldüğü gibi Althusser üstyapıya görece bir özerklik tanımakla birlikte, ekonomizmin indirgemeciliğine karşı çıkmaktadır. Dolayısıyla ideoloji, kuramsal bilme yetisinden çok, yaşanan ilişkiler alanına dahil edilmiş olmaktadır.

Devlet, iktidarı elinde tutan sınıfın, iktidarını sürdürebilmek için diğer toplumsal sınıflar üzerinde uyguladığı bir baskı aracıdır. Bu noktada Althusser devleti, Devlet Aygıtı ve Devlet İktidarı olmak üzere iki ögeye ayırmaktadır. Devlet Aygıtı ayrıca Althusser tarafından Devletin Baskı Aygıtı ve Devletin İdeolojik Aygıtı olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Althusser ideolojinin, devletin ideolojik aygıtları (din, aile, okul, hukuksal yapı, sendikalar, kitle iletişim araçları, edebi yapıtlar) içinde üretildiğini belirtmektedir. Bunlar, devletin baskı araçları olan ordu, polis, mahkemeler, hapishanelerden farklı olmaktadır. Çünkü birçoğu özel alanda bulunan devletin ideolojik aygıtları; zor kullanarak değil, ideoloji kullanarak ya da rıza/onay üzerinden işlemektedir⁵³. Diğer bir deyişle, baskı aygıtları eylem temelli işlerken, ideolojik aygıtlar söylemsel alanda, söylemsel pratikler bağlamında işlemektedirler.

Althusser ideoloji kavramsallaştırmasında son derece önemli bir durak noktası oluşturmaktadır. Althusser açısından ideoloji sadece kendini yeniden üretmekle kalmamış, ideoloji hem kendini yeniden üretmekte hem de sistemin otomatik olarak yeniden kurgulanmasını sağlamaktadır. İdeolojinin toplumsal işleviyle ilgili olarak ise, Althusserci bağlamda ideolojik oluşum, sisteme dair önemli sonuçlar çıkarmaktadır. Özgün bir tarihe sahip olmamakla birlikte, içinde yaşanan ortam ve dönemin haritasını meydana getirmektedir. Gramsci açısından ideoloji hegemonyanın bir parçası olarak açıklanırken, Althusserci bağlamda maddi pratiğin

⁵² Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Yusuf Alp/Mahmut Özışık, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 8.

⁵³ Louis Althusser, age., s.28-29.

ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Buna bağlı olarak da her yeri ve her şeyi kapsamakta ve sarmaktadır⁵⁴. Althusser'e göre ideoloji bir yaşam pratiğidir, yaşamla birlikte başlamakta ve yaşamla birlikte süregelmektedir. Bireye ideolojiyi yüklemek için kullanılan yol ve yöntem bireyin içine doğmuş olduğu sistemin içinde var olmaktadır. İnsana ideoloji yüklemek otomatikleştirilmiştir, hiçbir şey yapmaya gerek kalmadan kendiliğinden meydana gelmektedir. Metin Kazancı bu durumun balığın içinde yaşadığı su ile olan ilişkisine benzetmektedir. Kazancı'ya⁵⁵ göre:

“Althusser ideolojisinin en basit anlatımı için ‘balığın içinde yaşadığı su’ benzetmesini yapmak gerekir. Su, balığın ayrılmazı ya da varlık nedenidir. Su olduğu için balık vardır ama balık başka yerde olmadığı için suyun içindedir. Balık için su her yerdedir ve her yerdir. Ama o, içinde yaşadığı suyun farkında değildir. Onunla ilgili her şey aynı zamanda suyla da ilgilidir. Sanır ki tüm dünya sudur. Yalnız suyu bilir ve tanır. Çünkü su kendisi ile birlikte ve o, suyun içinde varolmuştur. Varoluşu suya bağlıdır. Suyun dışına çıktığında suyun ne olduğunu anlayabilir. Ama hiçbir zaman (çıkarılmadığı sürece) suyun dışına çıkmaz. Çünkü yaşaması suya bağlıdır. Suda yaşayabilmesi için yaratılmış, adlandırılmıştır. Öteki balıklarla iletişimi için su gerekir. Yani haberleşmesi için zorunlu ortam ‘sulu’ ortamdır. Başka bir yerden gelecek haberi kendisine su taşır. Su mesajın ayrılmaz parçasıdır. Su olmazsa haber de olmaz iletişim de. Kendisine gelen ve kendisinin gönderdiği tüm iletiler ancak su içinde ulaşabilir. Balığın başka bir ortamda var olması ve başka öğelerle iletişim kurması olanaksızdır. Suyun dışında yaşayabilmesi için balıktan başka, farklı bir şey olması gerekir”.

Althusser, insanların dünya ile ilgili fikirlerinin oluşturulduğu bir araç olarak nitelediği genel ideolojinin toplum açısından bir gereklilik olduğunu savunmaktadır. Buna göre toplum, kendi varoluş koşullarını kurmak için ideolojiye gereksinim duymaktadır.⁵⁶ İdeoloji, üretim ilişkilerinin yeniden üretimini sağlayan sistem iken, bunun somutlaştığı yapıyı ise devletin baskı aygıtları ile ideolojik aygıtları oluşturmaktadır. Üstyapının, yani devlet ve devlet aygıtlarının işleyiş tarzı, üretim ilişkilerinin yeniden üretimi olarak ele alınmayı varsaymaktadır. Emek gücünün yeniden üretimi, emek gücüne kendini yeniden üretmesinin maddi aracı yani ücret vererek sağlanmaktadır. İşçinin yeniden üretimini sağlamak, giyinmesi, barınması,

⁵⁴ Metin Kazancı, *Althusser İle İdeoloji Üzerine Yapılmamış Bir Söyleşi*, **İletişim Araştırmaları Dergisi**, Sayı 2, 2003 s. 48.

⁵⁵ Metin Kazancı, *age.*, s. 48.

⁵⁶ Kearney, Richard, **Modern Movements in European Philosophy**, Manchester University Press, 1986, s. 301.

beslenmesi için gerekli olan şeyleri karşılamaktan geçmektedir. Emek gücünün yeniden üretimi yalnızca nitelikliliğinin yeniden üretimini kapsamamakta, aynı zamanda işçinin kurulu düzenin kurallarına boyun eğmesinin yeniden üretimini, yani egemen ideolojinin işçiler için yeniden üretimini, sömürü ve baskı görevleri için yönetici sınıfın egemenliğini sözler ve her yana dağılmış pratikler ile sağlamayı da kapsamaktadır.

Althusser, alt yapı-üstyapı teorisi çerçevesinde, üstyapının devletin çerçevesinde toplandığını ve iktidardaki sınıfın temsilcilerine hizmet eden devlet aygıtlarından yani devletin ideolojik aygıtlarından ve devletin baskı aygıtlarından oluştuğunu belirtmektedir. Üstyapının yani tüm devlet aygıtlarının temel rolü, proleterin ve diğer ücretlilerin sömürülmesini, sömürü ilişkilerinin yeniden üretimini sağlamaktır. Buna göre, üstyapının çeşitli öğeleri, birbirleri üzerinde etkide ve tepkide bulunarak sonsuz etki üretmektedirler. Üstyapının farklı öğelerine atfedilen rol içerisinde yine de ekonomi kendi hükümran yolunu açarak üstyapı öğelerinin etkinliklerine rağmen, baskın çıkmaktadır.⁵⁷ Kısaca, üst yapı Althusser tarafından Marx'a göre alt yapıdan görece özerk kabul edilmesine karşın, ona son kertede bağımlı olmaktadır.⁵⁸

Dünyayı anlamlandırma sistemlerinden biri olarak özneyi kuran ideoloji; mitoloji, din gibi simgeler yolu ile işlemekte ve toplumsal gerçeği oluşturmaktadır. Marksist kuramda gerçek yaşam koşulları ile ideolojinin yansıttığı gerçek arasındaki yarılmanın yarattığı sorunsal, ideolojinin varoluşunu ve işleyiş biçimini de açıklamaktadır. İşte bu noktada da yanılısama yaratan ve ters çevrilen bir süreç olarak ideoloji *Yanlışı Bilinç* olarak ortaya çıkmaktadır.⁵⁹ Marx bilmiyorlar ama yapıyorlar diyerek ortaya koyduğu ideoloji sorunsalında, insanların fiilen yaptıkları şey ile yaptıklarını düşündükleri şey arasında uyumsuzluk olduğunu belirtmektedir.

Marksist teoride ideoloji, tam da aslında ne yaptıklarını bilmeyen ancak ait oldukları toplumsal gerçekliğe ilişkin yanlışı bir tasarıma sahip olan insanların

⁵⁷ Louis Althusser, **Marx İçin**, Çev. Işık Ergüden, İthaki Yayınları, İstanbul, 2002 s. 145.

⁵⁸ Marta Harnecker, "*Nature, Society, and Thought*", **Althusser and the Theoretical Anti-Humanism of Marx**, Standford Encyclopedia of philosophy (3), 1994, s.326.

⁵⁹ Martin Seliger, **The Marxist Conception of Ideology**, Cambridge University Press, London 1977, s. 70.

bilincine gönderme yapmaktadır.⁶⁰ Althusser'in görüşlerine temel oluşturan bu bağlam çerçevesinde Marx, ideolojinin işleyişini gizemleştirme ve yanılsama ilişkisi olarak görerek, belirli sınıflara özgü düşünce ve bilinç olarak ele almış (egemen ideoloji), egemen sınıf düşüncelerini temel alan ve ideolojik üretim araçlarını denetim altında tutan sınıfların diğer sınıfları kendilerine ideolojik açıdan bağladıklarını belirtmektedir. Bu görüşü daha sonra Althusser *Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı eserinde ele almakta ve gerek toplumun yeniden üretiminin sağlanmasında, gerekse özne olarak kurulan bireyin üzerinde ideolojinin ne kadar etkili olabildiği sorgulamaktadır. Marx⁶¹ bunu *Alman İdeolojisi* adlı eserinde Camera Obscura örneği ile açıklamaktadır. Eserde, varolan gerçekliğin tersine dönüşü anlatılmakta, gözün ağ tabakası üzerine ters düşen nesnelere olduğu gibi, fiziksel yaşam sürecinin de zihinde tersine dönmesine gönderme yapılmaktadır.⁶² Althusser'in görüşlerine temel oluşturması bakımından, Marksizmin ideoloji tasarımında önemli olan noktalardan biri, ideolojinin materyalizm ile zıtlaşan idealizm ile bağlantılı olması, her doğru dünya görüşünün materyalist olmasının zorundalığıdır.

Marx'ta ve Althusser'de ideolojinin işlevselliği, toplumun varlığını sürdürmesinde, eşitsiz ve adaletsiz rejimlerin dayanağı olması noktasında önem kazanmaktadır. Platon da devletin varoluşu için zorunlu olan halk desteğini sağlamayı, soylu yalan düşüncesinin gerekliliği ile ifade etmektedir.⁶³ Bu bağlamda, siyasal düşünürler, halkın ikna edilmesini, rızanın önemini ortaya koymaktadırlar. Düzenin ve iktidarın devamlılığı açısından doğal yalanına halkın inandırılması gerekliliğini savunmuşlardır. Kısaca yanlış bilincin üretilmesi devletin işlevlerinden biri olarak görülmektedir. Bu inanç, temelde bir eşitsizliğin olduğuna, siyasal düzenin devamlılığının ancak yanlış bilinç ile sağlanacağına, sistemin sürekli kılınacağına gönderme yapmaktadır. İktidarın meşruluğu, ikna olmuş bir kitleyi gerektirmektedir.

⁶⁰ W. Allen Wood, **Karl Marx**, University College, London, 1984, s.117.

⁶¹ Karl Marx, Fredrich Engels, **Alman İdeolojisi**, Çev. Sevim Belli, Sol Yayınları, İstanbul, 2004, s. 45.

⁶² Etienne Balibar, **Marx'ın Felsefesi**, Çev. Ömer Laçiner, Birikim Yayınları, İstanbul, 2003, s.64.

⁶³ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin ideolojik Aygıtları**, Çev. Yusuf Alp/Mahmut Özışık, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994. s.90.

İkna stratejileri de çarpıtma, yalan ve zor kullanma gibi yöntemleri kapsamaktadır. Ancak burada önemli olan noktalardan bir tanesini, baş aşağı duranın sadece bilincin olmadığı gerçeği oluşturmaktadır. Gerçekliğin kendisi de ters döndürülmektedir. Bir tür yanlış tanıma olarak ideoloji, hem maddi yaşamın bir yansıması hem de onun ters dönmüş hali olmaktadır. Yanlış bilince bu kadar önem veren Marksist ideoloji için Althusser ve Gramsci yanlış bilinç üzerinden toplumun nasıl devamlı üretildiğini vurgulamaktadırlar.⁶⁴ İdeoloji negatif bir örtü olarak toplumdaki eşitsizlikleri gizlemekte ve yanlış bilinç de, bireyin gerçeğe olan ilişkisini bozan bir yapı olarak işleve görmektedir.

Althussere göre ideoloji bir pratik olarak, tüm ilişkileri yeniden üretmek için, yani üretim ilişkilerinin yeniden üretimini sağlamak için işlediğinden toplum bir yandan üretirken, diğer yandan da varoluş koşullarını yeniden üretmektedir. Althusser bu düşüncesiyle, ideolojiyi insanların kendi aralarındaki ilişki ve kendi varoluş koşullarını yaşama biçimi olarak görmek; ideolojinin yanlış bilinç olarak tanımlanmasına karşı çıkmaktadır. Althusser'e⁶⁵ göre ideoloji, öznelere üretildiği ve çeşitli yollarla toplumsal yapılar içinden hareket edebilmelerini sağlayan pratiklerden oluşmaktadır. Bu nedenle, Althusser'in ideoloji tanımı, yanlış bilinçlilik kavramından farklı olmaktadır. Yanlış bilinçte, gerçeklik çarpıtılmış bir biçimde algılanmaktadır. Oysa ideoloji çarpıtıcı bir mercektan çok, Althusser için, gerçekliğin kurucu ögesi olarak yer almaktadır.

Şimdiye kadar ideoloji ile ilgili yapılan tanımlamalardan ve ideolojinin tarihsel serüveninden yola çıkıldığında tez çalışmasında ideoloji, her yana yayılmış yaşam pratikleri ve insanın etrafını görmek için gözüne taktığı gözlük gibi düşünülmektedir. Buna göre insan hangi gözlüğü takarsa etrafını o gözlüğün elverdiği ölçüde ve yetenekleri çerçevesinde görmekte ve bu gördüklerini kendi gerçekliği olarak algılamaktadır. İdeolojinin de gözlük metaforunda olduğu gibi insanlara hayatı sunduğu/gösterdiği gerçeklikler üzerinden algılattığı ve ayrıca bunları yaşam pratikleri olarak onlara önerdiği düşünülmektedir. Örneğin eğer

⁶⁴ Özbek, Sinan, İdeoloji Kuramları, Bulut Yayınları, İstanbul, 2003, s.151.

⁶⁵ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin ideolojik Aytıları**, Çev. Yusuf Alp/Mahmut Özışık, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994 s.76.

gözlük herhangi bir renge boyanmış ya da buğulu durumda ise onu takan kişi de gerçeği nesnel gerçek olarak değil, o gözlüğün arkasından gördüğü şekilde algılayacak, ancak bunu kendi gerçekliği olarak düşünecektir. Çünkü insanlar bunları sosyalleşme süreci boyunca doğru ve gerçek olarak yaşam pratikleri içine dahil etmiştir. Dolayısıyla kişinin algıladığı bu gerçekliğin; onun taktığı gözlük, bir başka ifade ile de benimsediği ideoloji üzerinden gerçekleştiği düşünülmektedir. Ancak tüm bunlar gerçekleşirken ideolojinin zor kullanmadan rızaya dayanan bir mekanizma içinde çalıştığı görülmektedir. Bunun nedeni olarak da ideolojinin farklı özelliklere ve işleyiş yöntemlerine sahip olduğu düşünülmektedir.

1.3. İDEOLOJİNİN ÖZELLİKLERİ

Althusser'e göre⁶⁶, “ideoloji hiçbir zaman ben ideolojiyim” dememektedir. Ancak yine de ideolojinin bazı özelliklerini belirlemenin, film çözümlemesi sırasında karşılaşılan göstergelerin ideolojik olup olmadığının tanımlanmasında yardımcı olacağı düşünülmektedir. İdeolojiyle ilgili özellikler çeşitli kaynaklarda şu şekilde belirtilmektedir.

İdeolojilerin tarihi yoktur. İdeolojiler ebedidir: İdeoloji teorisini Alman İdeolojisinde yer alan bir önerme üzerinden açıklayan Althusser bu önermeyi Marx'tan farklı bir anlamda kullanmaktadır. Marx⁶⁷; “Her çeşit ideolojide insanlar ile bu insanlar arasındaki ilişkiler tarihi, hayatlarının süreci içinden doğmaktadır. Hem ahlak, din, metafizik ve her çeşit ideoloji, hem de bunlara tekabül eden bilinç şekilleri, bağımsız gibi görünmek özelliğini artık koruyamazlar. Bunların tarihleri yoktur, gelişmeleri de söz konusu değildir. Çünkü maddi üretimlerini ve ekonomik ilişkilerini ve bunlarla birlikte düşüncelerinin ürünlerini de değişikliğe uğratanlar insanların kendileridir”. Görüldüğü gibi ideolojinin gerçekliğinin kendisinin dışında olduğunu yazan Marx'ı Althusser pozitivist olarak nitelemektedir. Althusser'e göre böyle sunulduğu takdirde ideoloji, katıksız yarılsama rüya yani hiçlik olarak değerlendirilmelidir. Hayatın anlamsız, karışık, tersine çevrilmiş bir yansıması

⁶⁶ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Yusuf Alp/Mahmut Özışık, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 65.

⁶⁷ Karl Marx, Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi**, Çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Sosyal Yayınları, 1968, s. 49.

anlamında hiçbir şeydir. Bunun için Alman İdeolojisindeki ideolojinin tarihi yoktur demektir. Çünkü oradaki ideolojinin tarihi gerçekliği gibi kendi dışında yer alarak somut tarihin olduğu yerde bulunmaktadır. İdeoloji katıksız düş, yani hiçliktir. Tüm gerçekliği kendi dışında bulunmaktadır.⁶⁸.

İdeolojinin tarihi yoktur önermesini Marx'taki şekliyle ifade eden Althusser, kendisinin Marx'tan farklı olarak bu formülü olumlu anlamda kullandığını savunmaktadır. Öncelikle ideolojilerin sınıf mücadelesi ile belirlense bile kendilerine özgü tarihleri olduğunu kabul eden Althusser, genel olarak ideolojilerin tarihi olmadığını savunmaktadır. Buradaki tarihin olmayışını Freud'da bilinçdışının tarihinin olmamasına benzeterek her yerde var olan, tarih aşırı anlamında kullanmaktadır⁶⁹. Bu haliyle Althusser'in ideoloji ile ilgili bakışı Freud'daki bilincin ebedi oluşu gibi ebedi konuma yerleştirilmektedir. Kısaca Althusser, ideolojiyi genel ideolojiden ayırarak, genel ideolojinin sınıflı toplumların tarihi içinde ortaya çıkan kendine özgü yapısını ve işleyişini ortaya koymaktadır.

İdeoloji bireyleri özne olarak adlandırır: İdeoloji bireyleri öznel olarak niteleyip, onları özne olarak çağırarak ve adlandırmaktadır. Her ideoloji bir öznel kategorisi üzerine oturtulmaktadır. Özne ideolojinin kurucu kategorisini oluşturmaktadır. Çünkü bir ideoloji özne aracılığıyla belirlemek ve ancak öznel için var olmaktadır. Pratik de bir özne ideoloji aracılığıyla ideolojinin içinde yer almaktadır. Althusser'in yaklaşımında⁷⁰ bu nokta çok önemlidir, ana tez belirli ölçüde bu önerme üzerine oturtulmaktadır. İdeoloji bireyleri adlandırma yoluyla onları bir özne haline dönüştürmektedir. Bu saptamanın, ailede doğacak çocuğun yeni bir kimliği olacağı, onun yerini kimsenin alamayacağı önceden belirlenmektedir. Bir başka tanımla çocuk doğmadan önce içinde yer alacağı ailede, aile üyelerinin beklediği bir nesne durumundadır. Aile ideolojisinin biçimi ile ve o biçim içinde özne olarak belirlenmiş bulunmaktadır. Ayrıca her zaman öznedir ve özne olarak kalacak anlamına gelmektedir.

⁶⁸ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin ideolojik Aygıtları**, Çev. Yusuf Alp/Mahmut Özışık, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 48-49.

⁶⁹ Louis Althusser, *age*, s. 50.

⁷⁰ Louis Althusser, *age*, s. 60-63.

İdeoloji bir toplumsal seslenme ve çağırma sürecidir: Althusser'in⁷¹ çalışmalarında önemli bir yer tutan çağırma ya da adlandırma başlı başına bir süreci ifade etmektedir. Çağırma ile toplum nesnelere özellik kazandırmaktadır. Bu özellik ideolojik ortam içinde nesnelere, şeyleri özne olarak belirli bir yere oturtmakta, somutlaştırmaktadır. Çağırma ile bireyin ideolojik olarak adı konmuş olmaktadır. John Fiske⁷² her seslenmenin, kişiyi toplumsal bir ilişki içine yerleştirdiğini ve kendisini seslenilen olarak gören kişinin, buna yanıt verdiğinde, kendi toplumsal ve ideolojik inşasına katılmış olduğunu belirtmektedir. Her nesnenin özne haline gelmesi aynı zamanda sürekliliği sağlayan bir pratik oluşturmaktadır. İdeolojik açıdan süreklilik asıl olarak çağırma, adlandırma yoluyla gerçekleşmektedir. Bu yolla insanlar özne olmanın yarattığı sınırlar içinde kendilerinden beklenen toplumsal rolü oynamaktadırlar. Bu işlemin sürekli olması yani her yeni nesnenin geçmişte yaşananların etkisi altında bir isimle çağırılmaları süreklilik ilkesi uyarınca, var olan sistemi bir sonraya taşımaktadır. Özne olan ise varoluş koşulları içinde kendinden beklenen toplumsal rolün aktörü olmaktadır. Dolayısıyla belirli bir özne, çevresinin yaptığı aşırı ile bir sonraki döneme her şeyi taşımaktadır. Ayrıca sistemin sürekliliği yalnızca ideoloji pratiğinde, ideolojinin işlemesinde değil, oluşumunda yani çağırma, isimlendirmede gizlenmektedir. Böylece çağırma ideolojik pratiğin anahtar parçası olmaktadır

İdeoloji sosyolojik, tarihsel, kültürel, psikolojik bir olgudur: İdeolojinin sosyolojik açıdan ele alınmasının esas konusunu, fikir ile toplumsal eylem arasındaki bağ oluşturmaktadır. Bu durum bir bakıma ideolojilerden bazılarının belirli devirlerde niçin tuttuğunun araştırılması anlamına gelmektedir. Toplumsal eylem, yani insanların toplum içinde nasıl davrandıkları, belirli bir şekil gösteren kültür bütünüdür⁷³. İdeoloji, belirli bir toplumsal kesimin kültüründen ya da yabancı bir kültürden etkilenmekte veya kaynaklanmaktadır. Bu nedenle çoğu zaman insanlık tarihinde mevcut olan ideolojik düşünceleri bulup, çıkarmak ve

⁷¹ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin ideolojik Aygıtları**, Çev. Yusuf Alp/Mahmut Özışık, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 64.

⁷² John Fiske, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev. Süleyman İrvan, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, Ankara, 1996, s. 223-224.

⁷³ Şerif Mardin, **İdeoloji**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 186.

bunlarda gerçekleşmiş değişiklikleri bir toplumsal eylem olarak ele alıp incelemek için yalnızca nüfus artışı, eğitim sistemi, sosyo-ekonomik köken gibi her topluma uygulanabilir kavramlarla incelenmek yetmemekte; aynı zamanda bu incelemeye kültürel değerler ve psikolojik değerleri de katmak gerekmektedir.

İdeoloji bir değerler hiyerarşisini ortaya koyan düşüncelerin toplamıdır: İdeoloji, yerleşik genel kültürel değerler, düşünceler ve simgeler arasında özgül ilişkiler kurmaktadır. Yerleşik bilişsel sistemler yerine alternatif olarak kendini öne sürmektedir. Başka bir usallık tanımamaktadır. Mitozlar gibi birçok gizli anlam saklamamaktadır. Ne söylüyorsa onu kastetmekte, kanıt gerektirmemekte ve de kuşku kabul etmemektedir⁷⁴. İdeoloji, neyin iyi, neyin kötü, neyin çirkin neyin güzel, neyin, doğru neyin yanlış olduğunu açıkça söylemektedir. Neyi takdir etmek neye hayran olmak, neden nefret etmek, neyi küçümsemek gerektiğini de söylemektedir. İçinde güçlü bir heyecan yükü taşıdığından etkileyici ve harekete geçirici olmaktadır. Bu nedendir ki bir ideolojiyi benimseyenlerde, reddedenlerde, bu ideoloji karşısında duygusallıktan, heyecandan ve tepkisizlikten uzak kalamamaktadır.

İdeoloji açıklayıcı ve güven vericidir: Belirli bir durumu belirleme ve anlamlandırma olanağı sağlamaktadır. İdeoloji kimin tarafından ve neden sömürünün olduğunu, neden az gelişmiş bir ülke olarak kalındığını, neden beyaz ırkın üstün olduğunu, memleketin neden çöküntüye doğru gittiğini ve neden hükümeti değiştirmek gerektiğini anlatmaya çalışmaktadır. Yönetenlerin ideolojisi, daha çok kendi meşruluklarını kabul ettirmeye yönelik olmaktadır⁷⁵. Yönetilenlerin ideolojisi ise sömürdüklerini, yönetenlerin sistemin meşru olmadığına yönelik olmaktadır.

İdeoloji insanlara kendine göre kutsal olanı tanımlamakta, bulunduğu ilkeleri egemenliği altına alarak kutsallaştırmak istemektedir Kutsal olanı ise rasyonelleştirmektedir: İster dinsel olsun ister laik olsun ideoloji kutsal olan ile ilgili olmaktadır. İdeoloji doğallıkla bu kutsal olanı hem belirlemekte hem de tanımlamaktadır. Yansıttığı ve savunduğu varoluş biçimini doğru olarak sundu

⁷⁴ Doğu Ergil, “İdeoloji ve Milliyetçilik”, **Ekonomik ve Sosyal Araştırmalar: 4**, Turhan Kitabevi, Ankara, 1983, s. 19.

⁷⁵ Güliz Uluç Akasun, “İdeoloji”, **Düşünceler**, Yıl:12, Sayı:12, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, Şubat 1999, s. 194-195

ilkelerin egemenliği altına alarak kutsallaştırmaktadır. Dolayısıyla doğru olanda, yanlış olanda ideolojinin belirlediği bu alan içerisinde kalmaktadır. İdeoloji bunları gerçekleştirirken Jean William Lapearre'ye gre⁷⁶; öncelikle aklı kutsallaştırmakta arkasından da insanları kendilerince kutsal olanla ilgili aynı inançlara iştirak ettirerek kendi aralarında bağladığı için kendi içlerinde bir tür din oluşturmaktadır. Böylece ideoloji bu kutsal olanları akıl sayesinde rasyonelleştirmektedir.

İdeoloji biz duygusuna hitap etmektedir: İdeoloji bir toplumu gruplaşmaya davet etmekte, grup içindeki kişilere kuvvet ve g duygusu vermektedir. İdeolojilerin benimsenmesi ve dile getirilmesi için yoğun duygusallıkla yüklenmektedir. Benimseyenlerden tam bir bağlılık ve davranışlarının ideolojinin içerdiği düşünce, inanç ve tutumlara uymaları beklenmektedir. Tüm benimseyenler biz olarak düşünce ve davranışta sarsılmaz bir bütünlük göstermek zorunda kalmaktadırlar. Biz duygusu içinde; onlara (inanmayanlara, karşıtlara) karşı kazanmak ve egemen olmak için disiplin ve ortak davranış sağlamak gerekmektedir. Bu ancak toptancı otoriter ve tek parçalı bir örgütlenme içinde biz olarak gerçekleştirilmektedir.

İdeoloji pragmatiktir: İdeolojinin esas gayreti haklılık kazanmaktır. İdeoloji, görünüşte sağlam temellere dayanan ve mantiken tatmin edici olan ve sansüre tabi tutulan veya bastırılan davranışları haklı göstermek için haklı sebepler bulup çıkarmakta ve bu yönde faaliyet göstermektedir. Bireysel ve toplumsal hareketlere bir anlam ve değer veren ideoloji sayesinde kişiler, kendi gözlerinde ve kendi gibi düşünüp, kendi gibi hareket eden başkalarının gözünde de doğru insanlar olmaya alıřmaktadırlar⁷⁷. Görüldüğü gibi temel amacı diğerlerinin (tekinin) gözünde yapılan davranışların haklılık kazanmasını sağlamak oluşturmaktadır.

İdeoloji yaşamak için haklı sebepler ortaya koyarken aynı şekilde hayatını tehlikeye atmak ve başkalarını ezmek için sebepler bulmaktadır: İnsanlar başka ideolojiler tarafından tehdit edildiklerinde menfaatlerini koruyabilmek için sahip

⁷⁶ Jean Willian Lapierre, “*İdeoloji Nedir?*”, **İlimler ve İdeolojiler**, ev. Fahrettin Aslan, Umran Yayınları, Ankara, 1981, s.17.

⁷⁷ Güliz Uluç Akasun, “*İdeoloji*”, **Düşünceler**, Yıl:12, Sayı:12, Ege Üniversitesi İletifim Fakültesi Dergisi, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, şubat 1999, s. 193.

oldukları/benimsedikleri ideolojik görüşün haklı gösterdiği oranda dövüşmektedirler. Bu durumla ilgili olarak Jean Willian Lapierre⁷⁸ bir ideolojinin yaşamak için nedenler ortaya koyduğunu, hayatını tehlikeye atmak için de, başkalarını ezmek ve öldürmek için de nedenler bulduğunu ifade etmektedir. Ayrıca ideolojilerin kıyııcı olduklarını, hele başka, karşı ideolojilerce tehdit edildiklerinde ayrımsız bütün ideolojilerin yargılayarak ya da yargılamadan hasmına kıymayı kendilerini hak gördüklerini belirtmektedir.

Toplumda birbiriyle etkileşimde bulunan birçok toplumsal sistem bulunmaktadır. Bu toplumsal sistemler içinde en temel olanını toplumun düşünce, değer yargı ve inançları bütünü olarak tanımlanan kültür sistemi oluşturmaktadır⁷⁹. Söz konusu kültür sistemi içerisinde ideolojilerin toplumun normalitelerini belirlemesi ve belirlenen bu kriterlerin kitle iletişim araçları yolu ile izleyicilere iletilmesi bu araçların en önemli işlevini oluşturmaktadır. Dolayısıyla çağımızın en önemli kitle iletişim araçlarından biri olan sinemanın özelde belgesel sinemanın ideolojilerin topluma/kitlelere iletilmesinde önemli işlevleri yerine getirdiği düşünülmektedir.

1.4. İDEOLOJİNİN İŞLEVLERİ VE İŞLEYİŞ YÖNTEMİ

İdeolojinin işlevleri ve işleyişindeki yöntem ve sembolik inşa stratejileriyle gündelik yaşam pratikleri içerisinde farklı şekillerde karşılaşmaktadır. Söz konusu işlevler ve işleyiş yöntemleri şu şekilde saptanmıştır:

Meşrulaştırma: İdeolojiler ileri sürdükleri konuları rasyonelleştirmektedirler. Meşrulaştırma kavramı ile rasyonalizasyon kavramı arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Meşrulaştırma, bir egemen gücün, kendi tebaasının (buyruğunda/emrinde olan) kendi otoritesini en azından zımnen (üstü kapalı olarak) onaylamasını sağlama süreci anlamına gelmektedir. Rasyonalizasyonun kökünde ise; öznenin gerçek güdülerini algılanmayan tavırlar, fikirler, duygular ve benzerleri için ya mantıksal olarak tutarlı ya da etik yönden kabul edilebilir bir açıklama getirme

⁷⁸ Jean Willian Lapierre, “İdeoloji Nedir?”, **İlimler ve İdeolojiler**, Çev. Fahrettin Aslan, Umran Yayınları, Ankara, 1981, s.15.

⁷⁹ Konca Yumlu, **Kitle İletişim Kuram ve Araştırmaları**, İzmir, 1994, s. 25.

girişimi sırasında izlenen prosedür bulunmaktadır. Dolayısıyla ideolojiler, rasyonelleştirme ile toplumsal davranışlara ilişkin akla uygun açıklamalar getirmeye veya gerekçeler göstermeye yönelik sistematik girişimlerde bulunmaktadır⁸⁰.

Doğallaştırma: Düşünce ve inanışların doğal gerçeklikler haline getirilmesi anlamına gelmektedir. Doğallaştırma ve meşrulaştırma işlevleri arasında yakın ilişki bulunmaktadır. Toplumsal çıkarlar çoğunlukla hissi ve irrasyonel şeyler olarak görüldüklerinde, kuramsal ideoloji irrasyonel görünen bu duygu ve kanıların yerine rasyonel olduğu farz edilen inançları yerleştirmekte ve bunları toplumun gözünde meşrulaştırarak doğallaştırmaktadır. Eagleton⁸¹ bir toplumda yönetenler kadar baskı altındaki gruplar da durumlarını rasyonalize edip doğallaştırabilirler demektedir. Örneğin kendi yaşam koşullarının arzu edilebilir olmaktan çok uzak olduğunu kavramış olabilirler; ancak bu olguyu acı çekmeyi hak ettikleri, herkesin aynı durumda olduğu bunun bir şekilde kaçınılmaz olduğu, yerine gelecek olanın çok daha kötü olabileceği vb. düşünceler temelinde durumlarını rasyonalize ederek doğallaştırabilmektedirler.

Evrenselleştirme: Düşüncenin evrensel olarak paylaşıldığına inandırılması. Bir ideolojinin meşruluk kazanmak için kullandığı en önemli araçlardan birisini, kendi kendini evrenselleştirmesi ve ölümsüzleştirilmesi oluşturmaktadır. Aslında belirli bir zamana ve mekana özgü olan değerler ve çıkarlar evrenselleştirilerek bütün insanlığın değerleri ve çıkarlarıymış gibi yansıtılmaktadır.

Birleştirme: Standartlaştırma ve birliğin sembolleştirilmesi anlamına gelen birleştirme işlevi de evrenselleştirme işleviyle yakın ilişki içerisinde yer almaktadır. Marx ve Engels'in⁸² “kendisinden önceki hakim sınıfın yerini alan her yeni sınıf, yalnızca kendi amacını gerçekleştirmek için kendi çıkarlarını toplum üyelerinin tamamının ortak çıkarı olarak sunmaktadır. Yani ideal biçiminde ifade edilmiş ortak çıkar, kendi fikirlerine evrensellik kılıfı giydirmekte ve bunları, tek rasyonel, evrensel olarak geçerli fikirler olarak sunmaktadır”. Alman ideolojisinde de

⁸⁰ Terry Eagleton, **İdeoloji**, Çev. Mutallip Özcan, Ayrıntı Yayınları/inceleme dizisi, İstanbul, 1996, s. 84.

⁸¹ Terry Eagleton, age, s. 85.

⁸² Karl Marx, Fredrich Engels, **Alman İdeolojisi**, Çev. Sevim Belli, Sol Yay., İstanbul, 2004, s. 58.

görüldüğü gibi evrenselleştirilen çıkarlar ve bu çıkarların işaret ettiği değerler bütün insanların çıkarıymış izlenimi verilerek evrensellik çatısı altında birleştirilmektedir.

Ebedileştirme: Althusser⁸³ genel olarak ideolojinin tarihi olmadığını savunmaktadır. Buradaki tarihin olmayışını, Freud'da bilinçdışının tarihinin olmamasına benzeterek her yerde var olan, tarih-aşırı anlamında kullanılmaktadır. Bu haliyle Althusser'in ideolojisi Freud'un bilinçdışı gibi ebedidir. Çünkü ideoloji, zihin ürünüdür ve zihnin işleyiş biçimi tüm tarih boyunca aynıdır. Dolayısıyla zihnin işleyişiyle ilgili olan fenomenlerin de tıpkı zihin işleyişinde olduğu gibi tarih boyunca aynı olacağından ideolojilerin ileri sürdüğü ya da önerdikleri de ebedileşmektedir.

Parçasallaştırma ve Şeyleştirme: Farklılaştırma ve ötekini dışlama stratejisi genellikle diğer karşıt konumdaki görüşlerin yalınlaştırılması ve edilgenleştirilmesi ile gerçekleştirilmektedir. Birleştirme işlevinde de anıldığı gibi Marx ve Engels'in Alman İdeolojisinde belirtildiği üzere; hakim sınıfın yerini alan her yeni sınıf, yalnızca kendi amacını gerçekleştirmek için kendi çıkarlarını toplum üyelerinin tamamının ortak çıkarı olarak sunmaktadır. Böylece hakim sınıfın yerini alırken her yeni sınıf, diğerini farklılaştırmakta, ötekileştirerek dışlamakta kendi düşüncelerini hakim düşünceler olarak ileri sürmektedir. Yani ideal biçiminde ifade edilmiş ortak çıkar, kendi fikirlerine evrensellik kılıfı giydirilerek ve diğer görüşler edilgenleştirilerek gerçekleştirilmektedir.

Gizleme/Gizemleştirme ve Kaydırma: Her iki stratejide de ideoloji öne sürdüğü ve toplumsal doğrular olarak kabullendirmeye çalıştığı bakış açısını zaman zaman mistikleştirmekte, büyülü hale getirmekte ve bu büyülü nesneleri sembolleştirerek ilgi ve merak uyandırmaya çalışmaktadır. Çarpıtarak mistikleştirdiği ve büyülü hale getirdiği görüşlerini ideolojinin daha kolay kabul ettirebildiği düşünülmektedir. Eagleton⁸⁴, ideolojilerin yanlış, kısmi ve çarpıtıcı yapılarının bir nedenini, onların eyleme dönük inanç kümeleri olduğunun iddia

⁸³ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin ideolojik Aygıtları**, Çev. Yusuf Alp/Mahmut Özışık, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, s. 49.

⁸⁴ Terry Eagleton, **İdeoloji**, Çev. Mutallip Özcan, Ayrıntı Yayınları/inceleme dizisi, İstanbul, 1996, s. 82.

edilmesinden kaynaklandığını belirtmektedir. Buna göre yine dünyaya dair doğru olan bir kavrayışın bazı pragmatik çıkarların etkisiyle şekil değiştirmekte, ya da içinde doğduğu sınıfsal duruma özgü sınırlamalar tarafından doğru olan yoldan çıkarılmakta olduğunu belirtmektedir.

Yanlış bilinç oluşturma: Anlamaların bilinçli olarak çarpıtılması. Her ne kadar bu kavramsallaştırma Marx'a mal edilmiş olsa da, bu kavramın asıl yaratıcısı Friedrich Engels'tir. Engels'in ilk olarak 1893 yılında Franz Mehring'e yazdığı bir mektupta yer alan yanlış bilinç terimi, sonraları Marx'a mal edilmektedir. Ancak gerçekte Marx bu terimi hiç kullanmamıştır⁸⁵. Toplumsal düzenin devamlılığı açısından yönetici sınıfların ideolojisinin toplumun bütününe yayılması gerekmektedir. Ancak toplumun homojen bir yapıya sahip olmaması, farklı katmanlardaki insanların ikna edilmesini zorunlu kılmaktadır. İdeoloji burada devreye girerek düzenin ve iktidarın devamlılığı açısından söz konusu yapının bir şekilde ikna edilmesi adına yanlış bilinç oluşturma dahil olmak üzere, yukarıda da bahsedildiği gibi; çarpıtma, evrenselleştirme, gizemleştirme, ebedileştirme, rasyonelleştirme, meşrulaştırma vb. çeşitli stratejiler kullanmaktadır.

2. GERÇEKLİK

Görüntüler, yaşadığımız dünya hakkındaki algılarımızı görüşlerimizi büyük ölçüde etkilemektedir. Her geçen gün kalabalıklaşan dünyada, eskisine göre daha da yalnızlaşan insan; bilgiye çoğunlukla görüntüler aracılığıyla ulaşmaktadır. Resimler, fotoğraflar, filmler, gazeteler, dergiler, televizyon, internet, cep telefonları gibi çeşitli araçlarla etrafına görüntülerden duvar örülmüş günümüz insanı, gerçekliği algılayabilmek için bunlara bağımlı hale gelmiştir.

Gerçeğin ne olduğu sorusu, tarih boyunca insanın kafasını en çok kurcalayan konulardan biri olmuştur. Bu sorunun cevabını felsefe ve doğa bilimleriyle aramış, bulduklarını ise sanat aracılığıyla ifade etmiştir. Sanat dalları içinde ise özellikle resim, fotoğraf ve sinema gibi görsel sanatlar; yaşam boyu edinilmiş deneyimleri, diğer insanlar ve dünya hakkındaki görüşleri, bilgileri aktarmada önemli bir rol

⁸⁵ Terry Eagleton, **İdeoloji**, Çev. Mutallip Özcan, Ayrıntı Yayınları/inceleme dizisi, İstanbul, 1996, s. 132.

oynamıştır. Mağara resimlerinden başlayarak tüm görsel yeniden sunum araçları, olgu ve nesnelere insanın gerçekte algıladığına en yakın biçimde taklit etmeye çalışmışlardır. Zaman içinde kullanılan araçlar, teknikler ve teknoloji gelişmiş; böylece elde edilen görüntüler, insanın gerçek hayatta gördüğü şekle daha da yaklaşmıştır.

2.1. GERÇEKLİKLE İLGİLİ TEMEL KAVRAMLAR

Sinemada gerçeklik konusunu incelemeye önce *gerçek* ve gerçek ile ilintili olan kavramlarla ne ifade edildiğine açıklık getirmek gerekmektedir. Çünkü konu ile ilgili literatür tarandığında söz konusu kavramlar ile ilgili olarak bir karmaşanın hakim olduğu ve çoğu yerde aralarında farkların olmasına karşın birbirlerinin yerine kullanıldıkları görülmektedir. Bu nedenle aşağıda gerçek, gerçeklik ve gerçekçilik kavramları tanımlanacaktır.

2.1.1. Gerçek

Gerçek yerleşik felsefe dilinde, elle tutulup göz ile görülecek biçimde var olanı; varlığı hiçbir koşulda yadsınamayan durum, olgu, olay, nesne ya da nitelik olarak var olanı; düşünülene, tasarılanana, imgelene, düşünene karşıt olarak var olanı, belli bir tözü, maddi, fiziksel ya da nesnel bir varlığı bulunamı anlatmaktadır. Gerçek terimi bilenden, bilinçten, insan tekilinden bağımsız olarak kendi başına var olabilen kendilikler için kullanılmaktadır. Gerçek, kendi başına var olan bir kavramlar ya da tümeller dünyasını, bunun yanında bir nesneyi nesne yapan olmazsa olmaz niteliklerin nedenini, kökenini, kaynağını oluşturduğu düşünülen gerçek özü ya da ideayı anlatmak için kullanılmıştır. En genel tanımıyla gerçek, somut bir şekilde var olanı ifade etmektedir⁸⁶. Bu somut olarak var oluş insanın bilincinden, olayları ve nesnelere algılayışından bağımsız bulunmaktadır.

Gerçek kelimesi, Hint-Avrupa dillerinde mal ve mülkiyet anlamlarına gelen *re* kökünden türetilmiştir. Önce Sanskritçe'ye zenginlik anlamında *ram* sözcüğüyle geçen bu kök, sonra da Latince'ye mal ve şey anlamlarına gelen *res*, (isim halinde *rem*) sözcüğüyle geçmiştir. Türkçe'de *Kir/gir-ger* kökünden, *kirçek/gerçek* olarak

⁸⁶ Baki Güçlü ve Diğerleri, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları Ankara, 2002, s. 593.

türetilmiş olup, söz verme, ant içme, bağlanma, uyuşma, birleşme ve ortaya çıkma⁸⁷ anlamlarını içermektedir.

Günlük dilde çoğu zaman gerçek sözcüğü *hakikat* ve *doğru* sözcükleriyle eşanlamlı olarak kullanılmaktadır. Ancak, felsefi kavramlar söz konusu olduğunda, gerçek kavramıyla hakikat ve doğru kavramlarını birbirinden ayırmak gerekmektedir. Doğru kavramı Aristoteles'te hem gerçeğe hem de düşünme yasalarına uygun oluşu ifade ederken⁸⁸; hakikat kavramı nesnel gerçeğin düşüncedeki yansısını ifade etmektedir⁸⁹. Hakikat kavramı her ne kadar gerçek kavramıyla özdeşleştirilmekteyse de, gerçek kavramının asıl anlamıyla karıştırmamak gerekmektedir. Gerçek nesnel gerçekliği, hakikat ise bu nesnel gerçekliğin zihindeki öznel yansısını dile getirmektedir⁹⁰. Örneğin elde tutulan bir kalem gerçek, onun zihindeki yansısı hakikatti göstermektedir. Hakikat, gerçeğin kendisi değil, yansıdır ve düşünceyle nesnesi arasındaki uygunluğu dile getirmektedir.

Hakikatin sözlük anlamı, söylenen şeyin hakkında söylendiği şeye tıpatıp uygunluğudur. Bu anlamda hakikat varlığın değil, bilginin bir karakteridir ve düşüncenin gerçeğe uyumu olarak tanımlanmaktadır. Hakikat, söz konusu olduğu alana göre fiziksel dünya, tarih ya da insan ilişkileri açılarından farklı anlamlar taşımaktadır⁹¹. Bu bağlamda bir bilginin hakiki olması demek, ona bu anlamı yükleyen özne tarafından doğru olarak da nitelendiği anlamına gelmektedir.

2.1.2. Gerçeklik

Gerçeklik kavramı en genel anlamda gerçek olma durumunu ifade etmektedir. Gerçeklik; yerleşik felsefe dilinde gerçek olmayı karşılayan, yani düşünülen, tasarımılanan, imgelenen, düşlenen bütün her şeyin karşıtı olarak gerçeğin ta kendisi olan; bilinçten bilenden bağımsız bir biçimde varolan; belli bir zamanda, belli bir anda yaşanmış olan, yaşantı ile deneyimlerde somut olarak bulunan; her türlü

⁸⁷ Haşim Büyükbacı, "*Gerçek Kavramı*", http://www.historicalsense.com/Archive/Fener10_1.htm, Erişim 05.12.2011.

⁸⁸ Bedia Akarsu, *Çağdaş Felsefe Akımları*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1979, s. 73.

⁸⁹ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s. 131.

⁹⁰ Haşim Büyükbacı, *age.*, 05.12.2011.

⁹¹ Attila, Tokatlı, *Ansiklopedik Felsefe Sözlüğü*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1973, s.166.

özneliğin ve öznel ögenin karşısında nesnel olarak varlık bildiren; gerçek olan bütün her şeyin özyapısını anlatan felsefe kavramı⁹² olarak tanımlanmaktadır. Günlük kullanımıyla gerçeklik var olan şeyleri ifade etmektedir.

Günlük dilde gerçeklik ve hakikat kavramları da karıştırılmakta ve aynı anlamda kullanılmaktadır. Oysa bu iki kavram birbirinden farklı özelliklere sahip bulunmaktadır. Felsefede hakikat kavramı çoğu kez doğruluğun eş değeri olarak görülmektedir. Harun Tepe⁹³ gerçeklik ve doğruluk arasındaki farkı: “Gerçeklik, bilenden, bilinçten bağımsız olarak var olan şeylere ilişkin bir özellik iken; doğruluk, varlığını var olana ilişkin bildirimde bulunan bir özneye borçludur. Var olana ya da var olanlara ilişkin saptamada bulunan bir özne olmaksızın doğruluktan ya da yanlışlıktan söz edilemez. Çünkü doğru ya da yanlış olması söz konusu olan şeyler, bilgilerdir; nesnel değil. Hakiki olan ise varlığın kendi özüne uygun düşendir; hakiki olmak varlığın kendi belirlenimidir” şeklinde açıklamaktadır.

2.1.3. Gerçekçilik

Gerçek olanla düşsel olan arasındaki çatışmalar gerçekçilik kavramının şekillenmesini ve anlam kazanmasını sağlamıştır. Gerçek kavramının anlamı gibi gerçekçilik kavramı da tarih boyunca değişikliğe uğramış ve farklı görüşlere göre yeniden yorumlanmıştır. Bir sanat kavramı olarak ortaya çıkan gerçekçilik terimi, günümüzde medya araçları içinde yer alan her türlü yeniden sunum biçimi için ya da günlük hayatta karşımıza çıkan herhangi bir durum için bile kullanılabilir.

Gerçekçilik kavramı en genel anlamda; ne denli aykırı görünürse görünsünler nesnelere göründükleri biçimleriyle, olayları da aynı oldukları gibi içtenlikle kabul etme tutumunu ifade etmektedir. Yerleşik felsefe dilinde; varlığın düşünceden ayrı olduğunu; var olduğu düşünülen her şeyin bilen öznenen, bilinçten, algılayan ya da duyumsayan bir ben'den bağımsız olarak kendi başına bir varlığı bulunduğunu savunan felsefe kavramını⁹⁴ anlatmaktadır. Diğer taraftan gerçekçilik idealizmin savunduğunun tersine insanların, varlıkların, bir bütün olarak dünyanın olması

⁹² Baki Güçlü ve Diğerleri, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları Ankara, 2002, s. 596.

⁹³ Harun Tepe, **Platon'dan Habermas'a Felsefede Doğruluk ya da Hakikat**, İmge Kitabevi, Ankara, 2003 s. 21.

⁹⁴ Age, s. 594.

gerektiği biçimiyle değil, olduğu gibi nasılsa öyle anlaşılması gerektiğini savunmaktadır.

Gerçekçilik, gerçeğin kendisine ulaşmanın ve bunu yansıtmının mümkün olduğunu öne sürmektedir. Felsefede gerçekçiliğin tartışılması, gerçeğin tanımlanmaya başlamasına paralellik göstermektedir. Bu bakımdan; Platon'un idealinin, duyularla algılanan varlıklardan daha gerçek olduğunu ve görülen, duyulan varlıkların idealinin birer imgesinden ibaret olduğunu ileri sürmesiyle⁹⁵ gerçekçilik tartışmaları da başlamıştır.

Felsefi anlamda gerçekçilik; nesnel dünyanın gerçekliğini ve bu dünyada oluşan olayların nesnel dünyadaki olgularla bağlantılı olduğunu vurgulamaktadır. Bu durumda dünyada yaşanan her olay sanatın ve sanatçının kendi dünya görüşü doğrultusunda oluşsa da aynı zamanda nesnel dünyanın bir yansımasını da ifade etmektedir⁹⁶. Sanatta gerçekçilik, başlarda doğalcılık olarak ele alınmış ve giderek tüm sanat dallarında kendisini göstermiştir.

Çalışmada elle tutulup göz ile görülecek biçimde var olanı, varlığı hiçbir koşulda yadsınamayan durumu ifade eden gerçek kavramı yerine gerçek olma durumunu ifade eden gerçeklik kavramı kullanılacaktır. Bu nedenle kavramın anlaşılabilirliğini kolaylaştırmak amacıyla felsefe tarihinde kavrama hangi anlamların yüklendiğine ve nasıl kullanıldığına kısaca bakmak gerekmektedir.

2.2. GERÇEKLİĞİN FELSEFE BİLİMİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Hançerlioğlu,⁹⁷ Antikçağ Yunan Eleacılığından başlayarak günümüze kadar süregelen idealist felsefenin gerçek anlayışının, bu felsefenin doruğu olan Hegel'de şu deyimle dile geldiğini belirtmektedir: Gerçek, ussal olanı ifade etmektedir. Eleacılar oluşu yadsıyarak tek gerçekliğin varlık olduğunu ileri sürmektedir. Onlara göre duyularla algılanan her şey bir yanılsama, bir görüntüden ibarettir. Var olan

⁹⁵ Attila, Tokatlı, **Ansiklopedik Felsefe Sözlüğü**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1973, s.159.

⁹⁶ Tuncay Yüce, **Belgesel Sinemada Gerçekçilik Anlayışı ve Türkiye'deki Örnekleri**, Dokuz Eylül Üniversitesi, SBE, Sinema-Televizyon ASD, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2001, s. 48.

⁹⁷ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**, Cilt 2, Remzi Kitapevi İstanbul, 1993, s 215.

şeylerin tümü yanılısama, görünüştür. Sadece tek ve evrensel varlık gerçektir, ama varlık var olmuş değildir, çünkü gerçek olan var olmaz, o ancak usla bilinebilmekte ve usla tanımlanabilmektedir.

Varlık ve gerçeklik üzerine görüşler Platon'a kadar uzanmaktadır. Platon Elealılar'ın bu savını geliştirerek duyuların asla bilgi veremeyecekleri sonucuna varmaktadır. Platon iki ayrı dünyadan bahsetmektedir; bir yanda bilginin konusunu da oluşturan idealar dünyası (değişmemekte ve hep aynı kalmaktadır; bu yüzden de asıl gerçek dünya Platon'a göre burasıdır); diğer yanda ise göreceli gerçeğin dünyası bulunmaktadır. Duyularla algılanan bu dünya, meydana gelip yok olan nesnelere, sürekli değişen şeylerin dünyasını oluşturmaktadır. Platon, asıl gerçek dünyanın idealar dünyası olduğunu söylemekte ve tek tek varlıkların bu gerçek dünyanın yansımaları olduğundan bahsetmektedir. Bu yansımalar da idealar dünyası hakkında bilgi edinmeyi sağlamaktadır⁹⁸. Platon gerçek ve onun yansımaları kavramların açıklayabilmek için *mağara benzetmesinden** yararlanmaktadır.

Platon'un idea kavramı; somut ve soyut nesnelere arasındaki ayrımların ilk örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Soyut kavramları idealar oluşturmaktadır; bunlar zamanın ve uzayın ötesinde bulunmaktadır. İdeaların yansımaları olan somut varlıklar ise gerçeklik dereceleri bakımından idealardan çok daha düşük bulunmaktadır. İdealar mutlak gerçekler olduğundan onlar duyularla değil, ruhsal anımsama yoluyla algılanabilmektedir. Duyularla algılanabilenlerini ise yalnızca onların gölgeleri oluşturmaktadır⁹⁹. Yani gerçeğe ancak us yoluyla erişilebilmektedir. Gerçekten var olanı, şeylerin özleri oluşturmakta ve bunlar her zaman aynı kalırken duyularla algılanan nesnelere aynı kalmamaktadır. Gerçekliği,

⁹⁸ Macit Gökberk; **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 61.

* Platon Cumhuriyet isimli diyalogunda Glaukos'a her insana gerçek gelenlerin ne kadar doğru olduğunu tartışmak için bir mağarada arkalarını güneş ışığına dönmüş kımıldayamayan ve başlarını çeviremeyen insanlara karşılarında kurulmuş bir nevi Karagöz ve Hacivat perdesinde gördüklerinin ne kadar gerçek geleceklerini açıklayan ve eğer bu mağarada hapis tutulan kişi güneş ışığına çıkarılıp gerçekle yüzleştirilirse mağarada gördüğü gölge oyununun kendisine ne kadar gerçekçi geleceğini tartışan felsefe teorisi.

Platon (Eflatun), **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyuboğlu ve M.Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s. 183-188.

⁹⁹ Server Tanilli; **Yaratıcı Aklın Sentezi: Felsefeye Giriş**, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 85.

değişiklik değil durağanlık oluşturmaktadır¹⁰⁰ Aristoteles ise Platon'un bu görüşünü eleştirmektedir. Ona göre idealar dünyasıyla duyular dünyası iç içe geçmiştir. İdealar nesnelerin özünü, onların var oluş nedenini oluşturmaktadır. Bu yüzden Aristoteles asıl gerçeğin, tek tek nesnelerin dünyası olduğunu savunmaktadır¹⁰¹.

Ortaçağda gerçeklik, Eleacılık, Platon ve Aristoteles temeline dolayısıyla idealizme dayanmaktadır. Bu dönem boyunca hakim olan gerçekçilik anlayışı bilimsel gerçekçilik anlayışına tümüyle ters bir anlam taşımaktadır. Nesnel gerçekliğin gerçek olmadığı, asıl gerçekliğin düşünce ürünleri (tümeller, geneller ya da evrenseller)¹⁰² olduğu ileri sürülmektedir.

Yeniçağda gerçeklik kendisini en iyi şekilde “düşünüyorum öyleyse varım” diyen gerçekliğin ölçütlerini *açık* ve *seçik* sıfatlarıyla belirleyen Descartes'te göstermektedir. Açık ve seçik olma, ansal sezgi ve doğal ışık denilen yetinin gerçeklik kanıtını oluşturmaktadır. Gerçek olmak var olmayı ifade etmektedir. İlk gerçekliği us oluşturmaktadır ve eğer us varsa gerçeklik olanağı bulunmaktadır¹⁰³. Görüldüğü üzere Descartes gerçekliği varlık ve var olma üzerine oturtmaktadır. Onda gerçeklik var olma ile eşdeğer kabul edilmekte ve buna da ancak düşünerek, akıl yoluyla ulaşılabileceğini belirtmektedir.

Günümüz yaşayış, algılama ve düşünce sisteminde ise gerçeklik; merkezsiz olarak adlandırılabilir yapıda, kesinlikten uzak, bireyin deneyim, kültür ve yaşam biçimiyle ilişkili olarak görecelilik kazanmakta, kişiden kişiye, durumdan duruma ve toplumdaki topluma değişmektedir. Bireyin yaşadığı gerçek, kendisinin oluşturduğu gerçekliktir. Çok kaynaktan beslenen algılama ve yaşama biçimine sahip olan birey için, kendi gerçekliği önem kazanmıştır. “Önemli olan tek şeyi, benim ben olduğum gerçeğinin ben odaklı biçimde üretilmesi”¹⁰⁴ oluşturmaktadır. Dolayısıyla çağımız

¹⁰⁰ Frederick Copleston; **Felsefe Tarihi Platon**, Cilt I, Bölüm 1b, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 1998, s. 51.

¹⁰¹ Macit Gökberk; **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 70.

¹⁰² Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**, Cilt 2, Remzi Kitabevi İstanbul, 1993, s. 218.

¹⁰³ Zeynep Alphan Zelan, **Metin Erksan Sinemasında Düş ve Gerçeklik Olgusu**, Gazi Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo Televizyon ve Sinema ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2006, s. 32.

¹⁰⁴ Rainer Funk, **Ben ve Biz, Postmodern İnsanın Psikanalizi**, Çev. Çağlar Tanyeri, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 56.

yaşam biçimini bireyin özgür biçimde kendi yaşam alanının sınırlarını kendisinin belirlediği, ben odaklı yaşam biçimi meydana getirmektedir.

Günümüzde gerçeklik kavramı benmerkezcilik etrafında, giderek yeni anlamlandırmalar taşımakta ve var olanın da ötesine geçerek değişime uğramaktadır. Baudrillard¹⁰⁵ Simülasyon Kuramı'nda, dijitalleşmeyle birlikte gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretiminin mümkün olduğunu söylemektedir. Gerçeğin üretimi ve yeniden üretimi denen şey Baudrillard'a göre çağımızın temel hastalığını oluşturmaktadır. Gerçekliğin sürekli yeniden üretilmesiyle birlikte düşsellik de giderek yok olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeklik anlayışı olmayacaktır; gerçeklik yerini gerçek olmayan ama gerçeğe benzeyen *hipergerçeğe** bırakmıştır. Artık gerçek ve düşsel ayrımı ortadan kalkmış, bu kavramların anlamları birbirine girmiştir. Gerçeğin aslı yerine sadece göstergeleri onun yerine geçmiştir. Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani *simülasyon* denmektedir. Simülasyona ait hipergerçek, gerçeğin her yerde şaşırtıcı biçimde ona benzemesine neden olmaktadır. Simülasyon, var olduğu müddetçe gerçeğe saldırmaktadır. Bundan böyle gerçeğin üretildiği süreci yalıtılabilmek imkânsızlaştığı gibi, gerçeği kanıtlayabilmek de imkânsızlaşmaktadır. Hipergerçekliğin ortaya çıkmasıyla birlikte bir nesneyi veya olguyu gerçekçi olarak nitelememizi sağlayan şeyi, onun gerçekten var olması değil, inanılır olması oluşturmaktadır.

Gerçeklikle düşsellik kavramları günümüzde iç içe geçmiştir ve bu yüzden de gerçekten yola çıkarak düşsel bir şeyler üretebilmek artık mümkün olmamaktadır. Bu süreç tersine dönmüş ve artık gerçeklikten kurmaca üretmek yerine, kurmacalardan gerçeklik üreten simülasyon modelleri hâkim olmaya başlamıştır. İçinde yaşanan dünya gerçeklikten değil, onun benzerlerinden ve taklitlerinden oluşmakta ve

¹⁰⁵ Jean Baudrillard; **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Doğubatı Yayınları, Ankara, 2003, s. 15-48.

* “Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu olay gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Bundan böyle gerçeğin rasyonel olması gereksizdir, zira ideal ya da negatif süreçlerle boy ölçüşebilecek durumda değildir. Çünkü gerçek işlemsel bir şeye dönüşmüştür. Gerçek, gerçek olmaktan çıkmıştır, çünkü gerçeği sarıp, sarmalayan bir düşsellik yoktur. İşte bu hipergerçektir.” Jean Baudrillard, **Gerçeğin Yerini Alan Simülakrlar**, Çev. Oğuz Adanır, GSF Yayınları, İzmir, 1992, s. 2.

insanlara sunulan yeniden oluşturulmuş çok başarılı bir gerçek, gündelik olaylar ve yaşanmışlık sanrısı bulunmaktadır. Öyle ki bütün bunların gerçeğiyle arasındaki farkı anlamak bile imkânsız hale gelmiştir¹⁰⁶. Oysa bunların hepsi bir tözden yoksun, gerçekliklerinin çoktan yitirmiş ve hipergerçekleşmiş şeylerden oluşmaktadır.

Fantastik gerçeklik karşısında hayal kırıklığına uğramış olmak, gerçeklikten kaçma isteğinin sonucunda oluşmaktadır. Roloff ve Seerlen'e¹⁰⁷ göre bir başlarına ne gerçeklik ne de fantastik aslında şaşırtıcıdır; ikisinin bir araya gelmesiyle işler çatalaşmaya başlamaktadır. Gerçek bir olay sırasında ne yapılıyorsa, simüle edilen bir olayda da aynı şeyler yapılmakta; aynı göstergelere başvurulmaktadır. Kurulu düzen açısından bunların gerçek göstergelerden hiçbir farkı bulunmamaktadır yapay göstergeler kaçınılmaz şekilde gerçek elemanlarla iç içe geçmektedir

Baudrillard'a¹⁰⁸ göre gerçek ve düşsel arasındaki mesafe artık yok olmuştur; bu yüzden de artık ne gerçekten ne de düşselden söz edilebilmektedir. Ütopya da bu mesafe en uç boyutlara ulaşmaktadır. Ütopya da gerçekliğin çok abartılmış halleri bulunmaktadır. Tanilli'ye¹⁰⁹ göre sanatta bunun aynısını yapmaktadır. Sanat kurmacadan yararlanarak gerçeği taklit etmeye çalışmaktadır; hatta akıldışı olaylardan, nesnelere ve kişileri konu alsın bile gerçekliği temel almaktadır.

Dış dünya insan ilişkilerinde, ilk bakışta temel gerçeklik doğanın kendisi olarak görülmektedir, çünkü insanın çevresinde ilk gördüğü şeyi dış dünya ve doğa oluşturmaktadır. İnsanın yeryüzünde yaşamını sürdürebilmesi için doğaya uymak, onu taklit etmek, onun gizine ulaşmak, temel etkinlik olarak alınmıştır. Doğanın etkin, insanın ise edilgin olduğu yansıtmaya dayalı bu görüş, tarihsel oluşum ve sanatsal değişim, gelişim sürecinde çok farklı yorum ve uygulamalara uğramıştır¹¹⁰. Gerçeklik sorunu sadece felsefenin değil aynı zamanda sanatın da konusu olmuş ve gerçeği yansıtmak ya da gerçeği çarpıtmak sanatın temel amaçlarından biri haline

¹⁰⁶ Jean Baudrillard; **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Doğubatı Yayınları, Ankara, 2003, s. 182.

¹⁰⁷ Bernhard Roloff ve Georg Seerlen, **Ütopik Sinema**, Çev. Veysel Atayman, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995, s.82.

¹⁰⁸ Jean Baudrillard; age, s. 179.

¹⁰⁹ Server Tanilli; **Yaratıcı Aklın Sentezi: Felsefeye Giriş**, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 388.

¹¹⁰ Mehmet, Doğan, **100 Soruda Estetik**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1975, s. 175.

gelmiştir. Bu nedenle sinemada gerçekliği anlayabilmek için öncelikle gerçeklik konusunun sanatta nasıl yer aldığına bakmak gerekmektedir.

2.3. GERÇEKLİĞİN SANAT AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Gerçeklik olgusu, insan bilincinden bağımsız olarak düşünülemediğinden insanla ilgili yapılan tanımlamalarda onu çevreleyen gerçeklik yapılarına da başvurulmaktadır. Birey, içinde yaşadığı dünyayı gerçek olarak yorumlamakta ve yaşadığı ortamı oluşturan fiziksel nesnelere algılayarak davranışlarını onlara göre düzenlemektedir¹¹¹. Dolayısıyla bireyin gerçekliği tanımlaması; bilinç, dünyaya bakış, duygu ve sezgilerin gelişimiyle değişikliğe uğramaktadır. Gerçeklik olgusu diyalektik süreç içinde tarihsel, toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik, teknolojik değişim ve dönüşümlerle paralel özellik göstermektedir. Buna göre sanat alanındaki gerçekliği de az ya da çok sanatçının kültürel birikimleriyle orantılı olarak bireysel ve toplumsal görüşü belirlemektedir.

Ernest Fisher¹¹², sanatı gerçekliğin tümüyle birleşme aracı, bireyin kendi dışındaki evrene açılan yol, kendini kendi olmayanla bir görme isteğinin bir belirtisi, gerçekliğin bir biçime girip sanat yapıtı olarak ortaya çıktığı ussal bir eylem olarak belirtmektedir. Gerçekliğin bütününe özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamı oluşturduğundan, yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamı gerçekliği yansıtmaktadır. Sanatçı, yarı hakikat gibi görünen bir şeyi kafasında kurduğu zaman bile aslında gerçeklik denilen bütünün bileşik parçalarını yeni bir biçimde düzenlemekten başka bir şey yapmamaktadır¹¹³. Bu sebeple de sanatta gerçeklik kavramı, öznel yaklaşımın sonucu olarak esnek olmaktadır.

Sanatçının bakış açısı, sanatın öznel yanını oluşturmaktadır. Bu nedenle bir sanat yapıtı izlenirken, onda, yaratıcısının duygu ve düşünce dünyasının açılımı bulunmakta ve o sanat yapıtında, sanatçının duygu ve düşünce dünyasından süzülüp gelmiş gerçeklik algılanmaktadır. Bu nedenle sanat yapıtındaki gerçeklik, bir ölçüde,

¹¹¹ İhsan Derman; **Fotoğraf ve Gerçeklik**, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1991, s. 31.

¹¹² Ernest, Fischer, . **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevdet Kopan, E Yayınları İstanbul, 1993, s. 101.

¹¹³ Boris Suchkov, **Gerçekçiliğin Tarihi**, Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, 1976, s. 9.

sanatçının algıladığı gerçeklikten ve Onun duygularının, düşlerinin ya da yargılarının yansımından oluşmaktadır. Ancak sanat yapıtının bir de nesnel yanı bulunmaktadır. Evrensel değerlerin teslimi olan nesnel yan, öznelin dışlaşmış halidir ve toplumsal gerçekleri, yaşanılmış ve yaşanan zamanı, uzamı bu nesnel yan yansıtmaktadır¹¹⁴. Sanatçının gerçekliği yeniden yorumlayışı olan öznel yan, evrensel değerlerle birlikte gerçekliğin bütününe bağlanmakta, böylece yapıt evrenselleşerek nesnelleşmektedir.

Sanat ve sanatçı bir özerk alan içinde toplumsal eleştiri yaparak ilk anda görülmeyen, işitilmeyen, örtülü olan gerçeği ortaya koymaya çabalamaktadır. Bu çabada önemli olan şeyi, gerçekliğin olanca çıplaklığıyla gözler önüne serilip serilmemesi değil, sanat yapıtının kişilere neyi duyumsattığı ve neyi algıladığı oluşturmaktadır. Gerçeklik nasıl yaşamın dış görünüşlerinde değil de özündeysen, yapıt da gerçekliği bir görünüm olarak değil, bir anlam olarak taşımaktadır¹¹⁵. Çünkü onun yapıt olarak varlığını koşullar oluşturmaktadır.

Gerçeklik kavramı günlük yaşamın her alanında kullanılabilse de en temel kullanımını sanat yapıtları oluşturmaktadır. Gerçeğin sanattaki yeri, sanatın ortaya çıkışına kadar dayanmaktadır. Sanat, her şeyden önce bir anlam üretim sürecidir ve ortaya çıktığı ilk günden bugüne aslında özel bir dil olarak var olmaktadır. İlkel insanların hayatta kalmak için doğaya karşı vermiş oldukları mücadelede mağara duvarlarına çizmiş oldukları resimler bu ilkel insanın, dolaysız bir şekilde maruz kaldığı gerçekliği aşmak için geliştirdiği bir yöntem olarak gerçekliğin zihinde özümseme, yorumlandığı ve yeniden üretildiği bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. İnsanlığın yerleşik hayata geçişiyle birlikte, gerçekliğin sanatsal anlamda yeniden üretimini koşullayan faktörler de ortaya çıkmaktadır. Özellikle Antik Yunan'da tanımlandığı biçimiyle, sanat, artık hayatta kalmanın bir aracı olarak büyümenin motive ettiği bir süreç olmaktan çok, dünyayı yorumlama ve yeniden üretmenin bir biçimi olarak anlam

¹¹⁴ Canan Bengü Çetinkaya, **Gerçekliğin İletişiminde Diyalektik Maddeci Felsefe, Bilim, Sanat Bağlantısı ve Belgesel, Sinema**, Marmara, Üni. Sos. Bil. Ens. İletişim Bilimleri ABD Radyo/Tv Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003, s. 19.

¹¹⁵ Afşar Timuçin, **Düşünce Tarihi 1**, Bulut Yayınları, İstanbul, 2000, s 16.

üretimine dönük özel bir dil olmaya doğru evrilmektedir¹¹⁶. Bu noktadan sonra, sanatın gerçeklikle kurduğu ilişkilerin tanımlanmaya başladığı bir dönemden bahsedilebilmektedir. Platon ve Aristo'nun sanat ve estetik üzerine öne sürdüğü düşünceler aracılığıyla, sanatın gerçeklikle kurduğu bağın anlaşılmasında bir anahtar olan mimesis (taklit) kavramı ortaya çıkmıştır. Platona göre mimesis; onun felsefi bağlamda ortaya koyduğu İdealar Dünyası öğretisine paralel olarak, "...bütün yaratılmış şeyler, nesnelere kendi ezeli arketiplerinin ya da formlarının taklitleridirler. İmgeler de bu ezeli, öncesiz, sonrasız arketiplerin ya da formların resimlerde, dramatik şiirlerde ve şarkılarda yansıtılmalarından başka bir şey değildirler"¹¹⁷ düşüncesinde yansısını bulmaktadır. Aristo ise mimesise, gerçekliğin sadece taklit edilmesi bağlamında değil, ahlaki açıdan yararlılık penceresinden de bakmaktadır.

Eski Yunan'a göre sanat bir çeşit zevk vererek öğretme yöntemidir ve bunu da görünen dünyayı taklit ve idealleştirme yoluyla yapmaktadır¹¹⁸. Bütün sanatlar bir anlamda gerçekçidir. Bir şey ancak hiçbir yararlık ya da gerçeklik ya da benzerlik vermediği, ama salt ona eşlik eden çekicilik için var olduğu zaman haz ölçüsü ile yargılanabilmektedir. Sanat yapıtı ise bir öykünme gerçekliği taşımaktadır. Bu bakımdan iyi bir sanat yapıtı bir çeşit gerçeklik sağlamaktadır.

Sanatta olgusal (gerçek) dünyaya bir öykünme olan imgesel bir dünya yaratılmaktadır. Sanat yapıtı bir imgelem ürünü olduğundan insanın mantıksal değil, duygusal yönüne hitap etmektedir. Sanatın Platon tarafından ileri sürülen öykünmecilik karakteri, onun sadece görsel yanını belirtmemektedir. Sanat yapıtı imgesel yaratışın ürünü olduğundan bir sanat yapıtının ortaya çıkması için, o yapıtın esinlendiği nesnenin salt bir yeniden üretimi olması gerekmemektedir¹¹⁹. Böylece bir sanat yapıtıyla ortaya çıkan estetik biçim, insanı aynı zamanda gerçekliğin kendisine, salt güzelliğe götürmektedir.

¹¹⁶ Ufuk Tambaş, **2000 Sonrası Türkiye Sineması'nda Kültürel, Siyasal, toplumsal ve Ekonomik Hayatın Gerçekçi Temsili**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üni. GSE Film Tasarımı ASD, İzmir, 2011, s. 7-8.

¹¹⁷ Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Asa Kitabevi, 2000, s.93.

¹¹⁸ Norbert, Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş, , Remzi Kitabevi Yayınları İstanbul, 1991, s. 56.

¹¹⁹ Frederick Copleston; **Felsefe Tarihi Platon**, Cilt I, Bölüm 1b, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul,1998, s. 133.

Sanatın hem estetik hem gerçeğe dair oluşu onun, insanı etkileme gücünü de arttırmaktadır. Baudrillard'a¹²⁰ göre zaten imgeler her zaman ölümcül bir güce sahip olmuşlardır. İmgenin bu büyük gücünün karşısına gerçeğin görünen ve algılanabilen yanlarını gösteren yeniden canlandırmayla çıkılmaktadır. Gerçeklik her zaman görüntülerin getirdiği bilgiler aracılığıyla yorumlanmıştır.

Görüntüler, yansıttıkları dünya için açıklayıcı işlevler üstlenmektedir. İnsanlar dünyayı açıklamak ve ona daha da yaklaşmak için görüntülerden yararlanmaktadırlar Vilem Flusser'e¹²¹ göre görüntüler, dünyayı erişilebilir ve insan tarafından düşlenebilir kılmaktadır. Görüntüler dünyayı insana aktaran perdelerdir, fakat buna bağlı olarak da insan ve dünya, yani gerçeklik arasındaki uzaklığı artırmaktadır. Dünyayı insana sunarken, aynı zamanda o dünyanın yerine geçerek gerçekliği yeniden sunarlar. Günümüzde insan, dünyayı açıklamak için ürettiği görüntülerin içinde kaybolmuş ve görüntülerin anlattığı dünyayı değil de görüntülerin kendisini gerçek olarak kabul etmeye başlamıştır. Sonuç olarak gerçeği açıklaması beklenen görüntüler insanı bir tür yanılsamaya götürmüştür.

Görüntü gerçekliğin kendisi olmamakla birlikte ona çok benzemekte ve ona bağlı kalmaktadır. Bir nesnenin görüntüsü, yalnızca o nesnenin niteliklerini değil; onun varlığını da göstermektedir. İnsan, aslını görmese de görüntüsünü gördüğü bir nesnenin varlığına inanmaktadır¹²². Görüntü ve gerçek arasındaki bu sıkı bağ, gerek sadece insanın kendisine dair gerekse toplumlara dair olayların görüntüler aracılığıyla başkalarına aktarılmasını sağlamıştır. Gerçekliğin görüntüler aracılığıyla aktarımı yaygınlaştıkça, insanın görüntülere olan bağımlılığı da artmıştır.

Gerçeğe benzerlik konusunda film ve fotoğraf diğer sanat dallarına oranla daha ileride bulunmaktadır. Tabii ki bir film, ne kadar gerçek yaşama benzese de, o gerçeğin görünüşü değil, sadece mekanik bir yeniden üretiminden oluşturmaktadır. Sinema, fotoğraf ve resim arasında çok sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Bu karmaşık

¹²⁰ Jean Baudrillard; **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Doğubatu Yayınları, Ankara, 2003, s. 22.

¹²¹ Vilem, Flusser, **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Çev. İhsan Derman Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1991, s. 13.

¹²² Seçil Büker, **Film ve Gerçek**, Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Yayınları, Eskişehir, 1989, s. 20.

ilişkinin temelinde ise imgeyi sunma tarzı bulunmaktadır. Çünkü imgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri zihinde canlandırmak amacıyla yapılmaktadır. Her imgede bir görme biçimi yatmakta ve bu durum resimde, fotoğrafta ve filmde de böyle olmaktadır. İmgenin bu kadar önemli olmasının nedenini, zamanla imgenin canlandığı şeyden, daha kalıcı olduğunun anlaşılması oluşturmaktadır. Fotoğraf anı görüntüleyip zamanı hapsederken film hareketi görüntüleyip bambaşka imgeleri canlandırmaktadır. Gerçeklik izlenimini yaratan, sinema kamerası, aynı zamanda algılama biçimini de simüle etmektedir. Çünkü kameranın çevrinme hareketleri insan başının hareketlerine benzemektedir. Bu durum da bakarak algılayışın simülasyonunu oluşturmaktadır. İzleyici, kamera ile özdeşleşerek, kendisini onun yerine koymaktadır. Kameranın zoom hareketi, tıpkı insanın dikkatini belli bir noktada toplamasını andırmaktadır. Bu benzerlikler ile izleyici gördüklerini gerçekmiş gibi izlemektedir¹²³. Resim, fotoğraf ve sinema arasında görüntü ve gerçeklik ile ilgili olarak sıkı bağlar bulunmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkış sırasına göre gerçeklikle ilişkilerinin incelenmesi sinemada özelde de konumuzu oluşturan belgesel sinemada ideoloji ve gerçekliğin anlaşılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu nedenle gerçekliğin sırasıyla resim, fotoğraf ve sinemada nasıl yer aldığına bakılacaktır.

2.3.1. Resimde Gerçeklik

Resmin gerçeklikle olan ilişkisine tarihsel süreç içerisinde bakıldığında bu süreçte farklı toplumların, içinde buldukları dünya ile ilişkilerine ve inançlarına paralel bir anlayışta sanatlarında ya doğayı taklide ya da doğanın görünen gerçekliğinden uzaklaşıp, soyutlamaya yöneldikleri görülmektedir. İnsanlığın, mağara duvarlarına yaptıkları ilk resimlerden bu yana, sanatsal anlamda üretilen, yaratılan bütün imgeler, insanı çevreleyen dış dünyanın, fiziksel gerçekliğin sanatçı tarafından, özümsemesi ve kendi öznel bakış açısı, dünya görüşü doğrultusunda oluşturduğu yeni bir formla dışavurulmasının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Ama çağlar içerisinde bu algılamanın, yorumlamanın ve dışavurumun, hem onu ortaya çıkaran itkiler açısından, hem de onun varoluşunun anlamı açısından çok değişik biçimleri oluşmaktadır.

¹²³ Hakan Çiğdem, “Sinemada Görüntü ve Gerçek İlişkisi”, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/view/3073/2965> Erişim: 12.12.2011.

Her sanat dalının kendi içinde bir bütünlüğü, oluşum kuralları ve kendine özgü bir yapısı bulunmaktadır. Resim sanatının görevi, gerçekliği yalnızca olduğu gibi yansıtmak değil, John Berger¹²⁴'in Picasso'nun çalışmaları için yaptığı saptamadaki gibi, "görülebilir olanın ardında seçilmemiş yüzlerce görülebilirlik olanağı yattığını" ortaya çıkarmaktır.

Başlangıçta kullanılan görüntüler, gerçeğin birebir kopyası olmaktan çok onun benzeri, soyutlaştırılmış hallerinden oluşmaktadır. Bunun sebebini Berger¹²⁵, "imgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır" şeklinde açıklamaktadır. Zamanla görüntünün canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldığında görüntü, bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü de anlatır hale gelmektedir. Gerçekliği daha yetkin bir biçimde anlatmak için giderek görüntülerin nesnelere gerçekteki hallerine benzemesine çalışılmaktadır. Ancak görüntüde gerçeğin birebir yansımaları yakalamak için, daha uzun bir zaman geçmesi gerekmektedir.

Başlangıcından beri sanatın, doğanın taklidi (mimesisi) olarak tanımlanmasından başka, dış dünyayı yansıtan bir ayna olduğuna dayanan kuramlar günümüze kadar gelmektedir. Örneğin bir ressamın doğanın tıpatıp aynısını resmedebilmesi en yüksek övgüyü almasını sağlamaktadır. Sanatın yansıtma özelliğinden doğan *yansıtma kuramının* ilk kez 18 yy.'da Johnson tarafından edebiyatta kullanılmaya başladığı görülmektedir.

Gerçekliği taklit etme, fotoğrafın bulunuşuna kadar yüzyıllar boyunca resim sanatı aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Görsel kültür olarak yalnız resim varken, ressamlar doğayı ve insanı gördükleri gibi, ama bir üslup çerçevesinde tuvallerine aktarmaktadırlar¹²⁶. Ressam gördüklerini aktarırken ne kadar kendi yorumunu katsa da resmettiklerinin gerçekte var olduğuna izlerkitleyi gördüklerinin gerçekliğine inandırmaktadır. Berger¹²⁷, Frank Hals'ın resimlerinden yola çıkarak inandırma olayını açıklamaktadır. Resmedilen kişiler ve nesnelere, gerçek hayattaki toplumsal ilişkiler ve değerlere benzediği için insanı etkilemektedir; dolayısıyla bu görüntülerin gerçekte de

¹²⁴ John Berger, **O Ana Adanmış**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 10.

¹²⁵ John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2004 s.10.

¹²⁶ Gültekin Çizgen, **Fotoğrafın Görsel Dili**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1998, s.76.

¹²⁷ John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2004 s.31.

var olduğuna inanılmaktadır. Yapıldıkları dönemler incelendiğinde, resimlerin o döneme ait nesnelere ve kişileri yansıtmaları, çağlarının tanıkları olma özelliğini de beraberinde getirmektedir.

Resim sanatındaki gerçekçilik adına en önemli çıkış Rönesans döneminde, perspektifin resme girmesiyle yaşanmaktadır. Rönesans'ın başlarında yerleşen perspektif geleneğinde, her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenmektedir. Perspektif, ressamın gözünü, görünen nesnelere dünyasının merkezi yapmakta ve her şey sonsuzluktaki kayma noktası gibi bu gözün üstünde toplanmaktadır. Geleneklere uyularak bu görüşlere gerçek denmektedir. Bazin'e¹²⁸ göre bu gelişme; modelin ve biçimlerin simgeciliği, yani o dönemde ağırlıkta olan tinsel gerçeklerin anlatımını amaçlayan estetik arzuyu ve diğeryse dış dünyanın yerine benzerini geçirme arzusu olmak üzere resim sanatının aktarmak istediği iki farklı arzuyu ortaya çıkarmaktadır.

Perspektifle birlikte yağlıboyanın resme girmesi de resim sanatının daha gerçeğe benzer görüntülere ulaşmasını sağlamaktadır. Yağlıboya resmi öbür resim türlerinden ayıran şey onun nesnelere dokunulabilirliğini, dokusunu, parlaklığını ve katılığını yansıtabilmedeki üstünlüğü oluşturmaktadır. Yağlıboya, nesnelere gerçekteki görüşlerine ve renklerine en yakın haliyle sunulmasını sağlamaktadır. Resimdeki imgelerin iki boyutlu olmasına karşın, gözü aldatma etkisi diğer tekniklerinkinden çok daha ön plana çıkmaktadır. Bunun sebebini yağlıboyanın nesnelere renklerini, dokularını, sıcaklıklarını yansıtabilmesi oluşturmaktadır¹²⁹. Perspektifin ve yağlıboyanın kattığı canlılığın yanı sıra, bazı ressamların kullandığı teknikler de görüntüye gerçekçi bir anlam kazandırma açısından etkili olmaktadır. Örneğin bugün video sanatında ve sinemada da kullanılmakta olan Chiaroscuro aydınlatması, nesneye ve mekâna üçüncü boyut kazandırmaya yardımcı olmaktadır. Görüntü boyutu içinde ışıklı ve gölgeli alanlar oluşturularak konunun belli yerleri aydınlatılırken geri kalanı karanlıkta bırakılmaktadır¹³⁰. Aydınlık ve karanlık alanlar arasındaki yumuşak geçişler, dramatik bir ortam yaratılmasını sağlarken aynı zamanda görüntüye gerçekçi bir hava da vermektedir.

¹²⁸ Andre Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995, s. 33.

¹²⁹ Ayşe Şirin Aydın, **Sinemada Görüntü Gerçek İlişkisi**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo Televizyon ve Sin. ABD, Ankara, 2008, s. 28.

¹³⁰ Levend Kılıç, **Görüntü Estetiği**, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2003, s. 18.

Fotoğrafın ortaya çıkmasıyla, yağlıboya resmin üstünlüğü sarsılmıştır. Fotoğraf, görsel imgelerin başlıca kaynağı olarak yerini alırken, resim sanatı da önce İzlenimcilikle, sonra Kübizmle kendine yeni yönler çizmeye başlamaktadır¹³¹. 19. yüzyıla kadar sadece resimle sınırlı olan görsellik, fotoğrafın devreye girmesiyle yeni bir boyut kazanmaktadır. Böylece doğayı taklit ve gerçeği aktarma, resim sanatından fotoğrafa geçmektedir¹³². Fotoğraf görüntüsünün gerçeğe yakınlığı, resmin gerçekçiliğinden çok farklı olmaktadır. Resim bir olayı anlatıp ya da bir nesnenin varlığını sunarken, olayın gerçek olarak kabullenilmesini izleyene bırakmaktadır. Fotoğraf ise anlattığı şeyin gerçek olduğuna inandırırken izleyenin iradesini kullanmasına çok fazla izin vermemektedir.

2.3.2. Fotoğrafta Gerçeklik

Bilimsel ve teknik gelişmeler, bu alanda çalışan insanları icatlar yapma bağlamında etkilemiş, bu icatlar için onlara gerekli olan olanakların ve yöntemlerin önünü açmıştır. Bazı yenilikler toplumların günlük yaşantılarını etkilerken bazıları tarihsel yaşantıda köklü değişimleri de beraberinde getirmiştir. Bununla beraber bazı icatlar vardır ki, insanlığı hem teknolojik hem bilimsel hem de kültürel anlamda etkileyerek yaşantının vazgeçilmez bir elemanı haline gelmiştir. Fotoğrafın icadı, insanlık tarihinde yukarıda adı geçen yeniliklere sağlam bir örnek olarak verilebilmektedir. Hayatın sadece belirli bir alanını değil, çok geniş ve farklı alanlarını işgal eden fotoğraf, gerçekten insan yaşantısında geniş boyutlu değişimlere yol açmaktadır.

Fotoğraf makinesi, gerçekliğin bir anını kendine has yöntemleriyle kaydetmektedir. Bu görüntü neredeyse gerçekliğin birebir kopyasını oluşturmaktadır. Gerçekliği fotoğraftan ayıran en temel özelliği onun biricik olması oluşturmaktadır. Bunun yanında aynı fotoğraftan milyonlarca çoğaltılabilmektedir. Fotoğraf makinesi, sanayi sonrası toplumda önemli bir yere ve işleve sahip olmaktadır. Bu yüzden 20. yy. ve sonrasında fotoğraf ve diğer görüntü elemanları yaşamın hemen her alanında yer almaktadır. Fotoğraf, sadece gerçekliğin görüntüsünün iki boyutlu yüzey üzerine aktarılması olarak değil, aynı zamanda gerçekliğin güçlü bir belgesi olarak da insanlık

¹³¹ John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s.841.

¹³² Gültekin Çizgen, **Fotoğrafın Görsel Dili**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1998, s. 75.

tarihi içerisinde aldığı rolü başarıyla oynamayı sürdürmektedir. Artık olaylar, kişiler, yerler, organizasyonlar fotoğraflardan ya da hareketli fotoğraflardan takip edilmekte ve bunlar gerçekliğin kuşkuya yer bırakmayan yansımaları olarak kabul edilmektedir¹³³. Tarihsel olayların, belgelerin, kimliklerin, fotoğraflanması, olay ve belgelerin inandırıcılığını gerçekliğin yerini tutarak çok daha güçlü hale getirmektedir.

Fotoğrafın gerçekliği yansıttığı fikri, fotoğrafın orijinalliğine duyulan inançta ve onun materyalliğinde yatmaktadır¹³⁴. Fotoğrafa yüklenen gerçeklik aslında tarih boyunca geliştirilerek zamanla kültürel bir sözleşme haline getirilmiştir. Çünkü bir imge ile tarih ya da gerçeklik arasında zorunlu bir ilişki bulunmamaktadır. Fotografik imgelerin tarihsel gerçekliği yansıttığı fikrini genel bir kabul oluşturmaktadır¹³⁵. Bu durum ise nesnel bir gerçekliğin varlığını savunan pozitivist bakış açısından kaynaklanmaktadır. Günümüzde gerçek kavramının ifade ettiği değerle daha önceki yüzyıllardaki ifade ettiği değer farklılıklar göstermektedir. Modernlikle birlikte gerçek manipüle edilerek artık gerçeklik tersine çevrilerek görüntülerin gerçeğe tercih edildiği görülmektedir¹³⁶. Bunun nedenlerini de kapitalizmin kültür endüstrisinde, kitle kültüründe, görüntü bombardımanı ile oluşturulan yabancılaşmada, postmodernizmde ve Baudrillard'ın günümüzü anlatırken kullandığı simülakr ve simülasyonun yarattığı hipergerçeklikte aramak gerekmektedir.

Bir fotoğraf görüntüsünün oluşmasında devreye giren teknik değişkenler, onun doğru ve güvenilir bir işaret oluşturmasını tehlikeye düşürmekte, hatta zaman zaman olanaksız kılmaktadır. Fotoğraf makinesi tamamen insan varlığından bağımsız halde görüntü üretebilir hale gelmedikçe, müdahale kaçınılmaz olmaktadır. Fotoğraf görüntüsü belirli sınırlar çerçevesinde seçilerek oluşturulmaktadır ve bu seçim fotoğrafı çeken kişi tarafından yapılmaktadır. Ancak burada önemli olanı bu seçime nelerin dâhil edildiği oluşturmaktadır. Fotoğraf çerçevesi içine giren öğeler doğrudan görüntünün anlamını

¹³³ Metin Asiltürk, **Fotoğraf ve Resim İlişkisi Bağlamında Francis Bacon ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı Uygulama Çalışmaları**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üni. SBE, Resim-İş Eğitimi ABD, Adana, 2006, s. 8.

¹³⁴ Kerem Ozan Bayraktar, “*İz ve Gerçek Bağlamında Fotoğrafın Sayısallaştırılması*”, **İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi**, İstanbul, Sayı 146, 2012/2, s. 37.

¹³⁵ Göran Sonesson, “*Post-Photography and Beyond From Mechanical Reproduction to Digital Production*”, **Visio**, Vol 4/1, 1999, s.14.

¹³⁶ Murat Yaygın, **Fotoğraf İdeolojisi Algıda Gerçeğin Bozulumu**, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 37.

etkilemektedir¹³⁷. Bir başka bakış açısıyla bu öğelerin görüntü içindeki unsurların anlamı belirlediği söylenebilmektedir. Çünkü görüntü çerçevesine giren öğeler kendi aralarında bir ilişki kurmakta ve bu ilişki de anlama etki etmektedir. Dolayısıyla gerçeklik, bu ilişki çerçevesinde değerlendirilmektedir. Ancak bunun yanında fotoğraf sınırları içine giren bazı öğelerin, sıradan gerçekliğin dışına çıkılmasını da sağlayabileceği de göz ardı edilmeden değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Fotoğrafın gerçeği yansıtmayı yansıtmadığı sorusu uzun zamandır tartışılan konular arasında yer almaktadır. Fotoğraf gerçeği yansıtmaktan çok sadece bir nesnenin veya görünümün belirli bir yerde, belirli bir anda, makine ile kaydedilebilecek yeterli sürede var olduğunu göstermektedir¹³⁸. Fotoğrafçının bakış noktası ve yönünü seçmesinde, çekim değerlerinde, çerçevelemede, objektifin odak uzunluğunda, hatta optik niteliğinde, algılayıcının özelliklerinde, filmde veya sayısal sistemlerde ve bakıdaki pek çok seçim sonucu olabildiğince etkilemektedir. Her fotoğraf nesnel gerçeğin, ne keredde benzerse benzesin, değişmiş bir yansıma gerçekliğini oluşturmaktadır¹³⁹. Benzediği için aslına doğrulamakta ancak değişkenliklerinden dolayı gerçek dışı bir doğruluğu içermektedir.

Gerçekliğin resimsel yorumu ile fotoğraf arasında belirli farklar bulunmaktadır. Resimde gerçekliğin ele alınışında ekleme, çıkarma ve biçim bozma gibi seçenekler bulunurken, fotoğrafta yalnızca optik-mekanik bir aktarım söz konusu olmaktadır. Ressam, resim yapma sürecinde gerçekliği yorumlarken ona fonografik anlamda bağlı kalmamaktadır. Onun yaptığı, kişisel bir bakış açısıyla ve kendine has tarzıyla yeni bir gerçeklik yorumu oluşturmaktır. Bu süreçte ressam, gerçekliği en az belirgin olandan en belirgin olana dek bütün düzeylerde yorumlama olanağına sahip bulunmaktadır. Buna karşın, “fotoğraf görüntüyü yapan kişiye bağımlı değildir. Fotoğrafçı görüntü yaratma sürecine ne denli dikkatle müdahale ederse etsin, bu sürecin kendisi optik-kimyasal ya da elektronik bir süreç olarak kalmaktadır, bu sürecin ürünleri otomatik olmaktadır, bu sürecin makineleri gerçeğin daha da ayrıntılı”¹⁴⁰ elde edilmesini sağlamaktadır.

¹³⁷ İhsan Derman, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, Anadolu Üni. Yayınları No 326, Eskişehir, 1989, s. 79.

¹³⁸ Mehmet Bayhan, “*Fotoğraf Çekilmez Yapılır*”, **İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi**, İstanbul, Sayı 146, 2012/2, s. 40.

¹³⁹ Faruk Atalayer, “*Fotoğraf, Gerçek, Doru ve Buluş*”, **İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi**, İstanbul, Sayı 146, 2012/2, s. 45.

¹⁴⁰ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1999, s. 175.

2.3.3. Sinemada Gerçeklik

Sinema sadece gerçek hayattaki nesnelere, insanları, mekânları değil; olayları ve hareketleri de olduğu gibi yansıtma gücüne sahip bulunmaktadır. Başlangıcından günümüze sinema alanındaki teknolojik gelişmeler, izleyici üzerinde gerçeklik hissinin yaratılmasında artan bir etkiye sahip olmaktadır. Sesli sinemaya geçiş, rengin devreye girmesi, üç boyutlu görüntü teknolojisi gibi gelişmelerle sinema görüntüsü giderek insanın gerçek hayattaki görsel algısına yaklaşmaktadır. Son yıllarda dijital teknolojinin gelişmesi de buna büyük bir katkı sağlamaktadır. Daha kaliteli hale gelen görüntü ve ses efektleri sayesinde sinema filmleri, gerçek hayatın bir parçası oldukları yanılsamasını daha inandırıcı bir biçimde yaratabilmektedir.

Fotoğraftaki durağan karelerin ardarda gelmesiyle hareketli sinema ortaya çıkmaktadır. Fotoğrafın zaten gerçeği yakalayan görüntüsü, sinemanın hareketliliğiyle birleşince ortaya gerçeğin kopyası çıkmaktadır. Fotoğraf makinesi gibi film kamerası da içinde bulunduğu uzamı kaydetmektedir; ancak film kamerası, fotoğraf makinesinden farklı olarak zamanı da kaydedebilmektedir¹⁴¹. Fotoğraftaki mekanik aracın devreye girerek insan etkisinin en aza inmesi durumu, sinema için de söz konusu olmaktadır. Ressam ya da heykeltıraşın kullandığı araçlar kendi başlarına bir gerçekliği yaratamazken film alıcısı çalışmaya başladığında ortaya mekanik olarak gerçek dünyanın benzeri çıkmaktadır¹⁴². Öyleki Hareketli görüntü, diğer sanatlarla kıyaslandığında, çok daha yetkin bir biçimde gerçeklik yanılsaması yaratmaktadır. İnsanlar genellikle bir filmi değerlendirirken çok doğal, tıpkı yaşamdaki gibi nitelendirmeler yapmaktadırlar. Sinemanın sanat olduğunu düşünmeyip, onun yaşamın yerine geçen bir şey olduğunu farz etmektedirler

Gerçeklik insanın dışında, kendi başına var olan bir dış dünyadan oluşmamaktadır. Aksine gerçeklik insanın bireysel ve toplumsal görüşleriyle belirlenen ve insanın yaşantı ve anlayışıyla katıldığı ilişkilerinin toplamından meydana gelmektedir. Yönetmenin kurduğu ilişkiler bütünü, düşleri, yaşadığı

¹⁴¹ David Bordwell, Kristin Thompson, **Film Art: An Introduction**, Mc Graw-Hill, New York, 2004 s. 293.

¹⁴² Rudolf Arnheim “*Sanat Olarak Sinema*”, Çev. Erol Mutlu, **Sinema Kuramları**, Der. Seçil Büker ve Oğuz Onaran, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985, s. 71.

olaylar, deneyimler... vb. çerçevesinde şekillendirdiği gerçeklikle ilgili düşünceleri teknik olarak yönetmenin yeniden üretimin dışında oluşmaktadır. Sinemada yaratılan gerçeklik ise yeni bir gerçeklik olarak görülmektedir. Çünkü gerçeklik olayların, durumların, kişilerin, nesnelerin...vb. yönetmenin istediği açıdan ve istediği kadar kaydedilmesi ve düzenlenmesi ile oluşturulmaktadır. Bu bağlamda, her film, aynı zamanda gerçekliği anlamaya ve kavramaya çalışan yönetmenin deneyimlerinden oluşmaktadır. Yönetmenin seçimleri doğrultusunda fotoğraf ve sinema kamerasının kaydettiklerinden oluşan perdede gördüğümüz görüntüler filmin konusu hakkında hiçbir şey söyleyemebilmektedir. Brecht¹⁴³, gerçekliği anlamadan sanatı anlamının mümkün olmadığını, gerçekliğin yeniden yaratılması lafının, geçmiş çağlara oranla söz konusu gerçeklik konusunda akla gelen her şeyin söylenmesi anlamına geldiğini belirtmektedir. Gerçekliğin ancak yaşanabilen yanlarını veren bu sanat bu gerçekliği yeniden yaratamamaktır diyerek sanalın gerçekliğin yerinden kurulması işlevini yüklenmesi gerektiğine işaret etmektedir.

Gerçekliğin yeniden sunumu içinde bulunulan sosyo-kültürel, ideolojik, ekonomik yapıya, zamana, onu üreten ve yorumlayan bireye bağlı olmaktadır. Gerçekliği görmek, görebilmek, kamera veya gözün özelliklerine bağlı bir olgudan çok, düşüncenin doğrudan katkısıyla oluşan bir eylem olarak görülmektedir¹⁴⁴. Perdede izlediğimiz gerçeklik, bu koşullar altındaki yönetmenin yani öznenin, nesne ya da başka bir özne ile olan ilişkisine, bu ilişkinin sonucuna ve bu ilişkiyi yansıtacak aracın olanaklarına bağlı olarak düzenlenen bir gerçeklik olmaktadır.

Sinemanın gerçekliğin yeniden üretimi konusu tartışmalarında önemli bir yeri bulunmaktadır. Kameranın, objektifin önündeki nesnelere, insanın herhangi bir müdahalesi olmaksızın mekanik bir sürecin sonucunda kaydedebilmesi sinema ve gerçeklik konusundaki tartışmaları sinemanın gerçekliğe ulaşım ulaşamayacağı noktasına odaklanmaktadır. Sinemanın başlangıcı kadar eski olan bu tartışmalarının nedenini, sinemanın hem yaşamın kendisiymiş izlenimini verebilmesi hem de

¹⁴³ Bertold Brecht, “Sinema Üstüne Yazılar”, Çev. Bertan Onaran, **Çağdaş Sinema**, Sayı 3 İstanbul, 1974, s. 20.

¹⁴⁴ Zahur Mükerrerem, “Belgesel Gözlem Yönteminin Anatomisi”, **Kurgu**, , Anadolu Üni. İletişim Bilimleri Fak. Dergisi, Sayı 16, Eskişehir, 1999, s. 10.

yaşamdakinden başka yeni bir gerçeklik yaratmasından kaynaklanmaktadır. Sinemadaki katmanlılık, yönetmen yani özne ile yönetmenin baktığı nesne ya da özne arasında bir araç olmasından kaynaklanmaktadır. Araç teknik olarak kayıt etme yeteneğine sahiptir ancak kayıt işlemi sadece mekanik bir işlem olmamaktadır. Bu durum aynı zamanda öznenin etkin olduğu bir işlemi de içermektedir. Ayrıca oluş halindeki gerçek tek bir görüş açısından çekilememektedir. Kameranın sayısız yer değiştirilme olanağı olduğundan, bir o kadar değişik görüntü elde edilebilmektedir¹⁴⁵. Böylece yönetmen gerçeğin pek çok değişik yüzünü gösterebilmektedir.

Sinemanın daha en başlarında kurulmuş olan sinema ve gerçeklik ilişkisi günümüze kadar birbirinden farklı görüşlerin ortaya atılmasına neden olmaktadır. Bazin, hemen hemen her makalesinde, sinemanın gerçeklik üzerine olan bağımlılığını vurgulamaktadır. Gerçekliğin anlamını açıklamaya çalışan Bazin'e göre, sinema, öncelikle, görsel ve uzamsal gerçekliğe bağlı bulunmaktadır. Bu sinemasal gerçekçilik, özellikle uzamla ilgili olmaktadır. Sinemanın merkez gerçekçiliği, ifade ya da konu ile ilgili değil, hareketli resimlerin uzamsal gerçekliğine bağlı bulunmaktadır. Sinema, tüm gerçek sanatların ilkidir; çünkü nesnelerin uzayda kapladıkları yerlerini, yani uzamlılıklarını kaydeder¹⁴⁶. Gerçekçi film kuramcılarında Andre Bazin¹⁴⁷ sinemanın hammaddesinin gerçeklik değil, gerçekliğin bıraktığı iz olduğunu belirtmektedir. Bazin, sinemanın gerçeği yakalayamayacağını ancak teknik gelişmelerle mümkün olan en iyi duruma gelebileceğini ifade etmektedir. Sinemanın olanakları örneğin belirli oranda bir çerçevede çalışmak zorunluluğu teknik olarak gerçekliğin ancak bir bölümünü içine almayı mümkün kılmaktadır. Bu, sinemanın eksikliği ya da kusurundan kaynaklanmamaktadır. Bu durum sinemanın anlatım öğelerinin bir özelliğinden kaynaklandığından, gerçekliği yansıtamayacağı anlamına gelmemekte aksine yeni bir gerçeklik yaratma olanağı vermektedir.

¹⁴⁵ Pier Paolo Pasolini, "*Plan- Sekans ya da Gerçeğin Semiyolojisi: Sinema*", Çev.Engin Ayça, **Yeni Sinema Dergisi**, Sayı: 27, İstanbul, 1969, s.23.

¹⁴⁶ J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2007, s. 151.

¹⁴⁷ Andre Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995, s. 208

Sinema hem içeriği hem görüntüsüyle gerçek dünyayı olduğu gibi gösterebilecek ayrıcalıklı bir biçim olduğundan, gerçek dünya, gören ve gösteren sanatçının zihninden süzülerek izleyiciye iletilmektedir¹⁴⁸. Sigfried Kracauer, Andre Bazin ve V. F. Perkins gibi kuramcılara göre sinema fark edilebilir bir gerçeklik sunmakta ve etkileyciliğinin de bundan ileri geldiğini belirtmektedirler¹⁴⁹. Sinema gerçeklikten beslendiği ve teknik olarak diğer sanat türlerinden daha gelişmiş olduğu için gerçeği taklit etme işini giderek artan bir başarıyla sürdürmektedir.

Sinema dili, gerçek dünyadaki imgelerden oluşmakta ve bunlarla karşılaştırılmayı amaç edinen bir dil olarak görülmektedir. Sinema, olağanüstü inandırma gücünü bu ayrıcalıktan edinmektedir. Öbür sanatlar kullandıkları araçları tamamıyla gizleyemezken, seyirci filmi izlerken kameranın varlığını unutabilmektedir. Sinema bir göstergeler dizgesi olarak incelendiğinde, gerçek simgelerle değil, gerçeğin kendisi ile aktarılmaktadır. Dolayısıyla sinema gerçeği gerçeğe anlatan bir sanat olmaktadır. Bu durumda sinema ile gerçek arasındaki ayrım nedir? diye bakıldığında cevap olarak da hiç bir fark bulunmadığı, çünkü sinemanın insanı gerçeğin tam ortasında kalmaya zorladığı görülmektedir¹⁵⁰. Diğer taraftan ise gerçek yaşamın sürekliliğine karşın, filmin farklı zaman ve mekanlarda çekilmiş görüntülerin birleşimi olması sinemanın gerçek yaşamdan farklı olduğunu göstermektedir. Gerçek yaşamda gözlemlenen her olay, her bir gözlemci için uzamsal ve zamansal olarak kesintisiz ve art arda tamamlanırken bir film çekimindeki zaman süreci bölünebilmektedir¹⁵¹. Bir sahnenin hemen ardından tamamen farklı bir zamanda geçen bir başkası gelebilmektedir. Bazin¹⁵² de filmin çekimlerin bir araya gelmesiyle oluşan yapısının aslında gerçeğe farklı olduğunu ve izleyiciyi bir yanılsamaya götürdüğü görüşüne katılmaktadır. Ancak yine de Bazin devamlı ve homojen bir gerçeğin artıkları olduğu izlenimi yarattıkları için, izleyici onları kabul etmektedir görüşünü savunmaktadır.

¹⁴⁸ Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 148.

¹⁴⁹ Mehmet Baydur, **Sinema Yazıları**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 180.

¹⁵⁰ Seçil Büker, **Sinemada Anlam Yaratma**, Milliyet Yayınları, Eskişehir, 1985-a, s. 36.

¹⁵¹ Rudolf Arnheim, **Sanat Olarak Sinema**, Çev. Rabia Ünal, Öteki Yayınevi, Ankara, 2002, s. 24.

¹⁵² Anre Bazin, **Orson Welles**, Çev. Senem Deniz, Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2005, s. 110.

Öznenen bağımsız kesin ve nesnel bir gerçeklik olgusunun olamayacağından hareketle gerçeklik; sosyal, kültürel, politik, ideolojik, ekonomik yapıya, zamana ve onu yorumlayan bireylere bağılı olarak farklılık göstermektedir. Her dönemde yaşanan çeşitli gelişme ve değişmelerin kendi gerçekliğini biçimlendirmesi sonucunda tarih boyunca her dönem, kendi gerçeklik algısını yaratmıştır. Bu sayede gerçek, kendisiyle olan ilgi derecesiyle bağlantılı olarak birçok sanat akımının ve sanatçının ortaya çıkmasına ayrıca bu sanatçıların yaşadığı, duyumsadığı çağının değerlerini yansıtmalarına neden olmuştur.

Gerçeğin yansıtılmasındaki temel araç önceleri resim iken, hiçbir resmin veremeyeceği bir gerçeklik yansıtılması yaratan fotoğrafın bulunuşuyla birlikte resmin gerçeği temsil etme görevi sona ermektedir. Fotoğraf görüntüsü, günümüzde de gerçeğin bir yansıması olarak kabul edilmektedir. Ancak fotoğraf, gerçek hayattaki hareketi yetkin bir şekilde verememektedir¹⁵³. Bu durum hareketin varlığını göstermiş olsa da donmuş bir anı temsil etmektedir. Hareketin, gerçek yaşamda bir zaman içindeki akışı ancak sinema sayesinde gösterilebilmektedir.

Fotoğraf gerçeğin benzerini kopyalamadaki başarısı, resmin işlevini elinden almasının yanı sıra, resim sanatını özgür bırakması anlamına da gelmektedir. Böylelikle resim, gerçeği taklit etme görevinden azat edilerek İzlenimci estetiğini yaratabilmektedir. Gerçeği taklit ettiği zamanlarda bile, resim sanatında ressamın öznel görüş açısı hep söz konusu olmaktadır. Fotoğraf da onu çeken tarafından gerçekliğin içinden seçilmesine karşın, hatta ne kadar bulanık, ne kadar renksiz, ne kadar çarpıtılmış olursa olsun; isterse hiçbir belgesel nitelik taşımasın, onu meydana getiren sürecin özelliklerinden dolayı aslında yeniden sunumu olduğu modelin kendisini oluşturmaktadır¹⁵⁴. Resmin fotoğrafın buluşu karşısında yaşadığı şoku, fotoğraf sinemanın bulunuşunda yaşamamıştır. Bunun nedeni hem fotoğraf görüntüsünün hem de sinema görüntüsünün benzer mekanik araçlar yardımıyla kaydedilmesi oluşturmaktadır. Bu mekanik araçlar sayesinde her iki görüntü türüne de insan müdahalesi en az boyutta bulunmaktadır. Fotoğrafın bulunuşuyla birlikte

¹⁵³ Ayşe Şirin Aydın, **Sinemada Görüntü Gerçek İlişkisi**, Gazi Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo Televizyon ve Sinema ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008, s. 2.

¹⁵⁴ İhsan Derman, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1991, s.66.

resim sanatı gerçeğe en yakın görüntüyü yakalamak görevinden sıyrılarak artık dünyayı herkesin gördüğü gibi değil, ressamın gördüğü gibi anlatmaya başlamaktadır. Fotoğraf ise sinemanın bulunuşundan sonra da gerçekliği sunma işlevini sürdürmektedir. Fotoğrafın, özellikle bir belgeselin parçası olan fotoğraf ya da bir haber fotoğrafı olarak, olayların ve nesnelerin varlığının kanıtı olma niteliği günümüzde dahi devam etmektedir. Sinemanın gerçekliği yetkin bir biçimde yansıtma konusunda fotoğrafa üstünlüğü, hareketin ve zaman boyutunun devreye girmesiyle ortaya çıkmaktadır.

3. SİNEMADA İDEOLOJİ VE GERÇEKLIK İLİŞKİSİ

Kitle iletişim ağının tüm dünya üzerinde her geçen gün daha da geliştirilerek yayımlanması günümüzde tüm dünyanın bir cep telefonuna sığmasını da beraberinde getirmektedir. İktidarlar propagandalarını kendi ideolojik amaçları doğrultusunda tiyatrodan, sinemaya, yazılı ve görsel iletişim araçlarından, yazınsal ürünlere dek sözkonusu ağ üzerinden kullanmaktadırlar. Özellikle dijital teknolojinin gelişimiyle birlikte fotoğraftan, sinemaya; videodan, animasyona kadar birçok kitle iletişim aracı veya sanatsal ürün iktidarlara muhalifler arasında farklı ideolojik amaçlar doğrultusunda kullanılmaya devam etmektedir¹⁵⁵. Bu kitle iletişim araçları arasında sanatsal bir tür de olan sinema günümüzde daha da ön plana çıkmaktadır.

Sinema önemli bir aygıt olarak egemen ideolojinin safında yer alırken, yarattığı sinemasal gerçeklikler ile yaşamları biçimlendirmektedir. Gerçeklik algısı dolaysız bir algı değildir. Yaratılan dünyayla ilişki kurulduğunda bunun çıplak bir nesnellikle olmadığı, dolaylı bir algı olduğu söylenebilmektedir. İnsan bir gerçeklik yaratmakta daha sonra o gerçeklikle karşı karşıya gelmekte ve o yarattığı gerçekliğin etkisi altına girmektedir. Sinemanın egemen ideolojinin bir pratiği olması, kitleleri etkileme gücünden kaynaklanmaktadır. Bu anlamda egemen ideolojinin kendini gerçekleştirme ya da benliğini sürdürmesi sinemanın hakim ideolojinin değerlerini taşıması, yansıtması ve benimsetmesi ile oluşmaktadır.

¹⁵⁵ Rıza Kıracı, **Film İcabı Türk Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, De Ki Yayınları, Ankara, 2008, s. 59.

Sinema ideoloji ilişkisinde siyasal çıkarlar son derece önemli bir yer işgal etmektedir. Çünkü filmler toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında önemli rol oynamaktadırlar. Toplumsal gerçekliğin inşa edilmesine yer açan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine yönelik düşünceleri yönlendirerek toplumsal kurumların devamlılığını sağlayan çok geniş kültürel temsiller sisteminin bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Buradan yola çıkıldığında sinemanın böyle anılması Marxist teorice benimsenen ideoloji kavramının genişletilmesini de zorunlu kılmaktadır. Burada kavram ezilenlerin kendilerini ezen sürece gönüllü katılımını sağlamaya, yani zor kullanmaya gerek bırakmayan ama bir yandan da tahakküme yönelik bir düşünce ve imgeler sistemi olarak tanımlanmaktadır. Robert Kolker'e¹⁵⁶ göre sinema, kendisini gizlemeye, bir öykü anlatımından çok gerçek bir hikayeden bahsediyormuş imajı sunmaya ve buna bağlı olarak da öykü anlatımını gizlemeye, kendini sarmış olan siyasi, toplumsal ve kültürel tutumları destekleme, ilerletme, güçlendirme ve onun karşısından olanları da yıkmaya, geriletmeye ya da inkar etmeye özen göstermektedir. Sinema gerçekliği kurmacanın biçimleri içinde işlemekten geçirmekte, kurmacanın biçimlerini sinemasal anlamda gerçekleri yaratmak için kullanmaktadır. Yani sinema dışsal gerçekliği ön plana çıkarmakta, ima ederek akla getirmektedir. Buna bağlı olarak da sinema bir sunum aracı haline dönüşmektedir.

Sinema, ideolojiye benzer biçimde gerçekliğin yeniden üretiminde son derece önemli bir yere sahip bulunmaktadır. Bunu yaparken de pelikülleri/digitali ve kamerayı kullanmaktadır. Film çekimi sırasında aslında yönetmenin arzusu üzerine kameraman tarafından kameranın kaydettiği egemen ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, teorize edilmemiş, düşünülmemiş dünyası oluşturulmaktadır. Bir film yapımı sırasında çekilmiş olan görüntülerdeki şeyler aslında o şey olmaktan çıkmaktadır. Yani filme alınan ve sinemada gösterilen şeyler, gerçekte oldukları gibi değil, ideoloji tarafından kurulmuş ve yeniden üretilmiş biçimleriyle gösterilmektedir. Nesnelere, stiller, biçimler, anlamlar, öyküleme geleneği; hepsi genel ideolojik söylemin altını çizmektedir. Dolayısıyla üretim sürecinin bütün

¹⁵⁶ Robert Kolker, **Yalnızlık Sineması**, Çev. Ertan Yılmaz, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s.29.

aşamalarını da buna dahil etmek gerekmektedir Film kendini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojiden başka bir şey olmamaktadır¹⁵⁷. Sinema sistemin doğasına uygun olarak gerçeklik yaratan ya da yeniden üreten ideolojinin bir aygıtı konumunda yer almaktadır. Dolayısıyla gerçeklik var olan ideoloji kapsamında, gerçekliğin birer parçası olarak film yapım araçları ve teknikleri tarafından, yeniden üretilmektedir.

Robin Wood'a¹⁵⁸ göre sinema, egemen sınıfın egemenliği altında ve onun yönlendirmesine göre işleyen bir mekanizmaya dönüşmektedir. Sinema ve egemen sınıf yan yana geldiğinde, egemen sınıf kendi hegemonyasını yaygınlaştırması bağlamında son derece önemli bir aygıtı sahip bulunmaktadır. Sinema genel anlamda içinde yaşanan statükoyu, üretim biçimini, hayat tarzını normalmiş gibi sunarak egemenlerin egemenliğini, bağımlıların da bağımlılığını doğal bir durummuş gibi sunmaktadır. Egemen ideolojinin en önemli özelliklerinden birisini de içinde yaşanan durumu doğal, gerçek ve değiştirilemeyen bir durummuş gibi göstererek bu durumun onaylanmasından başka bir seçeneğin olmadığına dikkat çekmektedir. Buna bağlı olarak da sinema içinde yaşanan yaşam tarzını tekmiş gibi sunmakta ve buna karşı gelinmemesi noktasında da uyarılarda bulunmaktadır.

Tüm film kuramcılarının üzerinde birleştikleri bir konu bulunmaktadır. İçerik gerçekçi olsun olması, sinematografik anlatım her tür içeriği gerçek kılmaktadır. Sinema bu anlamda en büyük gerçeklik yaratan ideoloji aktarım aracı olarak görülmektedir. Çünkü ideoloji gerçeği kodlamakta ve ye yeniden anlam yaratmakta ya da anlamları yeniden üretmektedir. Görüntülerin birbiri ardına belirli bir bakış açısıyla yerleştirilmesi, filmi yönetin kişinin bakış açısından izleyiciye aktarılması anlamına gelmektedir¹⁵⁹. Sistemin üyesi olarak görülen yönetmen, aynı zamanda sistemin ideolojisini de perdeye yansıtmaktadır.

¹⁵⁷ Jean-Luc Comolli/Jean Narboni, *Sinema İdeoloji Eleştirisi*, Çev. Mustafa Temiztaş, **Sinema: Tarih Kuram Eleştirisi**, Der. Seçil Büker-Y. Gürhan Topçu, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2010, s.101.

¹⁵⁸ Robin Wood, **Hitchcock Sineması**, Çev. Ertan Yılmaz, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 73.

¹⁵⁹ İnci San, **Sanat Eğitiminin Geleceği**, Türk-Alman Kültür İşleri Kurulu Yayını Dizisi, s. 130.

Jean Paul Fargier, sinemanın ideolojik etkinliğini iki noktada toplamaktadır. Fargier'e¹⁶⁰ göre; sinema varolan ideolojileri temsil ederek bunların yaygınlaşmasını sağlamakta ve kendine özgü bir ideoloji olarak gerçeğin izlenimini perdeye yansıtmaktadır. Böylece gerçeğin perdede görüldüğü gibi varolduğu izlenimi oluşturulmaktadır. Sinema bu ideolojik etkinliğini *tanıma* ve *gizemcilik* gibi iki olguyla gerçekleştirmektedir. Seyirci perdede kendini tanımakta ve perdeyle özdeşleşmektedir. Herkese ulaşmak isteyen sinema bir taraftan gizemcilik olgusunu kullanırken bir taraftan da seyirciye sinema salonunda yaşadıklarını sinema işte ne olacak deyişi ile perdedekinin reddi yanılması oluşturmaktadır. Bu durum da başat ideolojinin işleyişini göstermektedir. Fargier'in görüşlerinden de anlaşılacağı üzere sinema gerçeği yansıtsın ya da yansıtmassın kendi oluşturduğu gerçek izleyiciyi kendine dolayısıyla sisteme/varolan ideolojiye bağlamaktadır.

Jean Patrik Lebel¹⁶¹ her filmin ideolojiyi iletme aracı olmasından dolayı sinemanın ideolojik olarak kullanılabilceğini belirtmekte ancak bunun başat ideolojiyi temsil etmediğini belirtmektedir. Eğer bunu iletiyorsa da bunun aracın doğal sonucu olmadığını, başat ideolojinin sinemada kurduğu egemenliğinin bir sonucu olarak gerçekleştiğini ifade etmektedir. Ayrıca Lebel filmin ideolojik boyutunun filmin seyirciye ulaştığı anda doğduğunu belirtmektedir.

Sinemayı ideolojinin destekleyicisi ve kurumu olarak gören Jean Lois Baudry ideolojik etkiyi filmde çok sinemanın teknolojik yapısının sonucu olarak görmekte ve sinematografik aygıtın öznenin fantazyasını yarattığını belirtmektedir. Bu yarattıklarının etkisini ise başat ideoloji içinde yer alarak elde ettiğini ileri sürerek sinema ideoloji ilişkisine farklı bir yaklaşım sergilemektedir¹⁶². Hemen hemen her film, film yapımcılarının doğru ya da yanlış olumlu ya da olumsuz üzerine kurdukları gizli değer yargılarını, ideal insan davranışları ve rol modelleri ile birlikte sunmaktadır. Dolayısıyla her filmin davranışlar, kurumlar, belli karakterler aracılığıyla ideolojik bakış açılarını verme eğiliminde olduğu görülmektedir. Bu

¹⁶⁰ Jean Paul Fargier, *Sinema Politika İlişkisinin Kuramsal Açısından Tanımlanması Üzerine Bir Deneme*, **Yeni Dergi**, No:64, 1970, s. 50.

¹⁶¹ Jean Patrick Lebel, *Sinema ve İdeoloji*, **Çağdaş Sinema**, No 1, 1974, s. 36.

¹⁶² Gülseren Güçhan, **Tür Sineması Görüntü ve İdeoloji**, Anadolu Üniversitesi Yayınları; No. 1171, İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları; No. 34, Eskişehir, 1999, s. 176.

çerçeve de Louis Gianetti¹⁶³, filmleri ideolojiyi açığa vurma derecelerine göre üç ana başlık altında toplamaktadır;

“1) Tarafsız filmeler: Kaçış filmleri ve hafif eğlencelik filmler bu katagori içinde yer almaktadır.

2) Kapalı filmler: Kahramanlar ve rakipleri çatışan değerler sistemini tetmektedir. Fakat bunun üzerinde uzun uzun durulmamaktadır. Öyküyü açımlayarak karakterlerin durumlarının ne olduğu hakkında sonuç çıkarılabilmektedir. Malzemeler özel yöntemlerle gerçeği çarpıtmaktadırlar.

3) Açık filmeler: Bu katagori izleksel olarak yönlendirilmiş filmleri kapsamaktadır. Amaçları arasında iknak etmek ve ya da öğretmek yer almaktadır. Yurtsever filmler, belgeseller, siyasi filmler, sosyal kounları işleyen filmler, propaganda filmleri bu katagori içinde yer almaktadır.”

Sinema yapıtı, sistemin maddi bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple sinema aynı zamanda sistemin ideolojik bir ürünü olarak da görülmektedir. Yani film, hem ekonomik hem de ideolojik sistemin dalını oluşturmaktadır. Dolayısıyla sistemin doğası sinemayı ideolojinin bir aygıtı durumuna getirmektedir¹⁶⁴. Bu bağlamda sinema anlatısı türü ne olursa olsun hiçbir zaman değer yargılarından, ideolojik hatta politik eğilimlerden uzak bulunmamaktadır.

Toplumun geneli düşünüldüğünde tek bir ideolojiden bahsetmek mümkün görünmemektedir. Egemen ideolojinin dışında yer alan ve ona muhalif olan ideolojilerde bulunmaktadır. Bu ideolojiler birbirleriyle çatıştıkları gibi, egemen ideoloji de kendi içinde çelişkiler yaşamaktadır. İdeoloji hem aynı zaman dilimi içinde hem de birbirini izleyen dönemlerde birbiriyle çelişen yönelimler izleyebilmektedir. Bu sebeple genelde sinema her bir yanıla yanlış bilinç üretmektedir. Bir yandan bir sınıfın dünya görüşünü savunup aktarırken; bir yandan toplumu bir arada tutan değerleri oluşturmakta ve toplumsal bir sıva işlevi görmekte, diğer bir yandan da bütün bunları somut ve maddi bir pratik olarak yapmaktadır. Sonuç olarak sinemanın tarihsel gelişim sürecine bakıldığında bir yandan egemen ideolojinin değerlerini benimsetmeye çalışmış olduğu, bir yandan da egemen

¹⁶³ Louis Gianetti, **Understanding Movies**, Longman, 2004, s. 391

¹⁶⁴ Jean-Luc Comolli/Jean Narboni, *Sinema İdeoloji Eleştiri*, Çev. Mustafa Temiztaş, **Sinema: Tarih Kuram Eleştiri**, Der. Seçil Büker-Y. Gürhan Topçu, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2010, s.101.)

ideolojinin dışında yer alan ve ona muhalefet eden başka ideolojik yaklaşımlar için ideal bir aygıt haline gelmeye çalıştığı görülmektedir¹⁶⁵.

3.1. BELGESEL SİNEMADA İDEOLOJİ VE GERÇEKLIK

Belgesel sinemanın kitle iletişim araçları içinde, gerçeği aslına en yakın olarak aktaran araç olduğu düşünülmektedir. Ancak bu yanılısamadan dolayı gerçeğin en çok çarpıtıldığı araç olduğu düşüncesi günümüzde daha çok yaygınlık kazanmaktadır. Belgesel kendine özgü tekniğiyle olayları/görüntüleri aktarırken, aslında yeni bir gerçeklik yaratmaktadır. Genelde kitle iletişim araçları özelde belgeselin aktardığı gerçeklik; tamamen ya da kısmen oluşturulan, isteğe göre yönlendirilebilen, dolayısıyla içinde yaşanan dünyayla ya kısmen ya da pek ilgisi olmayan bir gerçeklik meydana getirmekte/üretmektedir.

Başat paradigmanın (ana akım çalışmaların) iddia ettiği gibi, belgesel gerçekliği kaydetmemektedir. Aksine onu kodlamaktadır. Bu kodlama da ideolojik olan bir gerçeklik duygusu üretmektedir. Bu nedenle, aslında yeniden sunulan gerçeklik değil, tamamıyla ideoloji oluşturmaktadır. Bu ideolojinin işleyişiyle belgeselin görselliği sağlanmaktadır. Böylelikle doğruluk iddiası gerçeğin nesnelliği içinde konumlandırılmaya çalışılmaktadır. Dolayısıyla üretilen her doğrunun, gerçeklik değil; ideoloji olduğu gerçeği gizlenmektedir. Böylece belgesel, endüstriyel sistemin ekonomik alanda yaptığını göstergebilimsel alanda yapmaktadır¹⁶⁶. Bir başka ifadeyle, belgesel aslında ideolojinin kendisini yeniden üretmektedir.

Sinema, özelde belgesel sinema, dünyaya açılan bir pencere olarak inşa edilen bir saydamlık eğretilemesi üzerine temellendirilmektedir. Ancak bu pencere, görülen şeylerin imgelerini kaydedip sunduğu gibi, imge ile göndergesi arasındaki gerçek ya da mantıksal ilişkiyi tersine çevirerek imgesini göndergesinden daha önemli hale

¹⁶⁵ Ertan, Yılmaz, *Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine*, Ed. Mehmet Fatih Çelikkaya, **Sinema, İdeoloji, Politika: Sinemasal Yazılar**, Orient Yayıncılık, Ankara, 2008, s. 63. (63-85)

¹⁶⁶ John Fiske, "*Postmodernizm ve Televizyon*", **Medya Kültür Siyaset**, Der. Süleyman İrvan, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, 1996, s.30 (29-49).

getirmektedir¹⁶⁷. Bu nedenle de, belgeselin yanlış temsil ettiği ya da gizemleştirdiği şeyi kendi ideoloji pratiği oluşturmaktadır.

Olguların oldukları gibi aktarılabilmesi, onları aktaracak olan araçların tümüyle saydam olmalarını gerektirmektedir. Oysaki söz konusu araçlar, böylesi bir saydamlıktan en azından teknik nedenlerden dolayı yoksun bulunmaktadır. En başından, yani aktarılacak olguların seçiminde bile nesnel gerçekliğe müdahale edilmektedir. Seçme işlemi öncelikle aktarılacak olaylar/görüntüler arasından yapılmaktadır. Daha sonra aktarılacak olanlardan hangi öğelerin/görüntülerin içerikte korunması gerektiğine karar verilmektedir¹⁶⁸. Sonuçta alıcı tarafında yer alanların zihinlerinde oluşan dünya, birçok görüntü arasından seçilmiş olanların kurgusundan başka bir şey olmadığı gibi, bir başka deyişle, gerçekliğin daha en başından beri bir işlemde geçirilerek ideolojik olanın sunulduğu anlamına gelmektedir.

Stuart Hall'a¹⁶⁹ göre, sözkonusu seçimin belirlenmiş olan çerçevede yapılması gerekmektedir. Yani seçimi bu alanda çalışan profesyoneller değil, egemen ideolojinin evrenselleşmiş ve doğallaşmış kodları belirlemektedir. Bu alanda üretenler/çalışanlar bütün bunları gerçekleştirirken, kendileri de yaptıklarının farkına varamamaktadırlar. Bu durum ideolojinin maskeleyen işlevinden kaynaklanmaktadır.

Perdede veya ekranda izlenen her görüntü ve konu belli bir anlam taşımaktadır. Anadamar araştırmaların kameranın gözünü kırpmadığı ve aynadaki imaj kadar gerçeğin olduğu gibi yansıtıldığı iddiaları aslında ideolojik boyutları kenara itmekten ve örtmekten başka bir işe yaramamaktadır. Sadece konuların seçiminde değil, göz kırpmayan kamerada çerçeveleme yapılırken bile, karenin farklı açılardan verilmesi, görüntülerin sözlerle desteklenmesi ve çekimlerin kurgulanma sırası belli bir dünya görüşünü, yani; egemen ideolojiyi yansıtmaktadır. Dolayısıyla anadamar çalışmaların en çok sarıldığı kavramlardan nesnellik ve onun tamamlayıcısı tarafsızlık bir ilke olmaktan çok teknik bir mit işlevi görmektedir. Sözkonusu nesnellik ve tarafsızlık iddialarıyla bir meşruluk oluşturulmaya

¹⁶⁷Bedriye Poyraz, **Haber ve Haber Programlarında İdeoloji ve Gerçeklik**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2002, s. 25.

¹⁶⁸Erol Mutlu, **Televizyonu Anlamak**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1991, s. 77

¹⁶⁹Stuart Hall, "*İdeoloji ve İletişim kuramı*", **Medya Kültür Siyaset**, Der. Süleyman İrvan, Bilim ve Sanat Yayıncılık/Ark, 1996, s.82.

çalışılmaktadır¹⁷⁰. Diğer taraftan bu meşruluk sürekli desteklenip yeniden üretilerek, egemen ideolojinin varsayımları evrensel doğrular olarak sunulmaktadır.

Belgeselin gerçeği gösterdiğine dair iddiası görsel karakterinden kaynaklanmaktadır. Belgeselin önermeleri ve açıklamaları, gerçeğe yani izleyicinin gözüyle görmesinin kanıt oluşturmaya dayandırılmaktadır. Bu nedenle belgeselin ideolojisi özellikle doğalcı bir olgusal söylem, ifade ve betimleme olarak görülmektedir. Ancak yukarıda da belirtildiği üzere belgeselin gösterdiği ve gerçek olarak iddia ettiği doğaldan, gerçekten çok ideoloji tarafından oluşturulmuş ve doğallaştırılmış gerçeklerden oluşmaktadır. Görsel malzeme herhangi bir kültürde öylesine yaygındır ki kurgu, seçme ve düzenlemenin müdahalelerinden muafmiş gibi görünmektedir¹⁷¹. Oysaki değiştirilmeye ve zedelenmeye çok yatkın bir malzeme olarak belgeselde yer alan görüntüler, ideolojik kodlarla gerçekliğin fiili izlerini yeniden üretmektedir.

¹⁷⁰ Korkmaz Alemdar, İrfan Erdoğan, **İletişim ve Toplum**, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1990, s. 57.

¹⁷¹ Stuard Hall, “İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulmanın Geri Dönüşü, Gerçeklik Etkisi”, **Medya İktidar, İdeoloji**, Der. Mehmet Küçük, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, 1999, s. 105.

İKİNCİ BÖLÜM

DÜNYADA VE TÜRKİYE'DE BELGESEL SİNEMA

1. BELGESEL SİNEMA

İnsanoğlu, yüzyıllardır gördüğünü bir yüzey üzerine kaydetme ve gördüğünün benzerini yaratma arzusunu çeşitli şekillerde karşılamaya çalışmaktadır. İlk dönemlerde çizmek, boyamak ve kazımak yöntemlerini kullanan insan, daha sonraki dönemlerde ışığı ve fotoğrafı kullanarak nesnelerin yüzey üzerine yansımalarını ve görüntünün sabitlenmesini sağlamıştır. En son olarak da hareketli bir görüntüyü bir yüzey üzerine kaydetme isteğini çeşitli optik oyuncaklar ve pelikül filmin icadıyla sinema sayesinde gerçekleştirme olanağına kavuşmuştur. Gerçekliğin yeniden üretimi anlamına gelen yüzey üzerine kaydetme eylemi, sinemanın hem yaşamın kendisiymiş izlenimi verebilecek kadar güçlü ve etkili bir sanat dalı olması, hem de yaşamdakinden başka, yeni bir gerçeklik yaratması bakımından, sinema ve gerçeklik konularının birlikte ele alınarak tartışılmasına neden olmaktadır.

Sinema öncelikle teknik bir buluş olması nedeniyle diğer sanatlardan farklı olarak, başlangıç tarihi belli olan tek sanat dalı olarak görülmektedir. 28 Aralık 1895 tarihi sanat, bilim ve teknoloji alanlarında önemli gelişmelerin kaydedildiği bir tarih olarak bilinmektedir. Ancak sinemanın sanat olarak doğuşu, sinemanın kendine özgü anlatım dilini geliştirmesi için bu teknik olanağı özgürce kullanmayı keşfeden yönetmenler sayesinde gerçekleşmiştir¹⁷². Sanat ve endüstrinin etkileşimi sonucu bir olgu olarak ortaya çıkan sinema, önündeki yüzyılı etkilemiş ve çağa tanıklık etmiştir. Belgesel sinemanın da bu tanıklıktaki yerinin çok büyük olduğu düşünülmektedir.

¹⁷² Ahsen Deniz Morova, **Belgesel Sinemada Nesnellik Olgusu**, MSÜ Sos. Bil. Ens. Sinema-TV Anasanat Dalı Sinema-TV Programı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003, s. VIII.

1.1. BELGESEL SİNEMANIN TANIMI

Sinemada belgesel olarak adlandırılan tür, sinema tarihinin belli bir döneminde belirgin bir yöntem olarak birden bire ortaya çıkmamış ve belirli bir yapıda yeni bir film kavramı olarak birden bire doğmamıştır. Tersine belli bir süreç içinde ve somut nedenlerden dolayı gelişerek doğmuştur. Bu nedenler kısmen özenci çabalardan, kısmen propaganda amacına hizmet etme istencinden, kısmen de estetik kaygılardan oluşmuştur¹⁷³. İçerik açısından son derece zengin bir yapıya sahip olan belgesel film veya bir başka deyişle belgesel yapımların kısa ve kesin bir tanımını yapmak oldukça güç görünmektedir. Belgesel sinema adına kendilerine düşen görevi yıllar içinde başarıyla yerine getirmiş birçok sinema ustası, belgeseli yaşadıkları tecrübelerden yola çıkarak ve kendi bakış açılarına göre tanımlamayı tercih etmektedir. Tüm bunlar göz önüne alındığında ise, belgeseli tek bir tanıma sığdırmak, belgesel filmin gerçek anlamını ve amacını ortaya koymak için yeterli olmamaktadır¹⁷⁴. Ancak, sinemacılar ve özellikle belgeselciler arasında bazı fikir ayrılıkları olsa bile, belgesel film için kullanılan ortak terim mutlak bir gerçeğin yansıması olarak öne çıkmaktadır.

Nejat Özön belgesel filmin sinemacının gerçeğe bağlılığından doğduğunu belirterek, belgesel filmi; “gerçek yaşayıştan alınmış herhangi bir olguyu kendi doğal çevresi ve akışı içinde ya da buna en yakın biçimde sonradan kurulmuş bezemelerde, seçilmiş yerlerde işleyen, çok kez belirli bir ereği yansıtan film çeşidi”¹⁷⁵ biçiminde tanımlamaktadır. Belgesel türü, yapıntıya yer vermeyen ya da çok az yer veren, gerecini, konusunu doğrudan doğadan alan, dışımızdaki dünyayı gerçeğe elden geldiğince uyarak nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışan tür¹⁷⁶ olarak betimlemektedir.

¹⁷³ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 22.

¹⁷⁴ Mine Esen, **Belgesel Sinema ve Türkiye’de Belgesel Sinemanın Geçirdiği Evreler**, MSÜ Sos. Bil. Ens. Radyo-Televizyon ve Sinema ABD İletişim Bilimleri Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998, s. 7.

¹⁷⁵ Nijat, Özön, **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, Kabcacı Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 96.

¹⁷⁶ Nijat, Özön, **Sinema, Uygulama Sanatı Tarihi**, Hiy Yayın, İstanbul, 1985. s. 145.

Yaşamının 45 yılını belgesel sinema ile uğraşarak geçiren ve bir bakıma İngiliz Belge Sineması Akımı'nın kurucusu olarak bilinen John Grierson, alışlagelenden çok farklı bir anlamda belgesel sıfatını, ilk defa 1926 yılında İngiliz belgesel sinemacı, Robert Flaherty'nin çektiği Moana adlı filmi hakkında yazdığı eleştiride kullanmıştır. Grierson. Robert Flaherty'nin Güney Denizleri filminde çektiği Moana'yı değerlendirirken; "Polonezyalı bir gencin günlük yaşamındaki olayların görsel bir anlatımı olarak (filmin) belgesel bir değeri var"¹⁷⁷ demektedir ve Grierson Belgesel (documentary) kavramını "gerçekliğin yaratıcı bir biçimde yorumlanması"¹⁷⁸ olarak tanımlamaktadır. Bu tanımda, birkaç tane temel özelliği olan belgesel sinemanın öncelikle gerçeklik özelliği öne çıkarılmaktadır. Bu çerçevede gerçeklik kavramı, gerçek yaşamdan alınan durumları, olayları, gerçek mekanları ve gerçek kişileri kapsamaktadır. İkinci olarak, gerçek yaşamdan alınan konunun yaratıcı bir biçimde işlenmesi gerekmektedir. Öyle ki Grierson¹⁷⁹ belgesel filmi sinema sanatının içerisinde bir yaklaşım biçimini temsil eden bir sanatsal eser olarak görürken; sanatı gerçekliği gösteren bir ayna değil, ona şekil veren bir çekiç olarak nitelemektedir.

İngiliz Belgesel Okulu'nun Grierson'dan sonraki önemli temsilcilerinden birisi olan Paul Rotha¹⁸⁰, belgesel filmlerin; halkı ve onun sorunlarını göz önüne sermek, halkın bir bölümünü diğerine tanıtmak, çağdaş toplumun bütün karşıt yanlarını kapsayan daha derin ve anlayışlı çözümler yapmak, güçsüzlükleri araştırmak, olayları bildirmek, deneyleri dramatize etmek, toplumun egemen sınıfları arasında daha geniş ve içten bir anlayış yaymak gibi görevler üstlendiğine değinmektedir. Rotha, belgesel filmcinin sonuç arayıcı olmayıp olayları bildirmek yoluyla sonuç çıkartılmasına yardım etmesi gerektiğini savunmaktadır. Belgesel filmcinin çalışma alanının, caddeler, okullar, fabrikalar, halkın iş yerleri ve yaşantıları olduğunu söylemekte, belgesel filmcinin her şeyden önce, çağının

¹⁷⁷ Özden Çankaya, "TRT'nin Belgesel Yayıncılık Politikaları ve Belgesel Yapımcılarının Konuya İlişkin Değerlendirmeleri", **Belgesel Sinema Üzerine**, Belgesel Sinemacılar Birliği I. Ulusal Konferansı Bildirileri, Tayf Basım, İstanbul, 1997, s.13.

¹⁷⁸ Michael Rabbiger, **Directing The Documentary**, Focal Press, Boston, 1998, s. 3.

¹⁷⁹ Robbiger, age., s. 18.

¹⁸⁰ Paul Rotha, "Belge Filmciliğinin Bazı İlkeleri", Çev. Arsal Soley, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, Cilt XVII, Sayı 196, (Ocak 1968). s. 343.

sorunlarını ve gerçeklerini yansıtmayı gerektğini, geçmişe ancak günümüze dek süregelmiş kalıtlarından yararlanmak üzere yaklaşılabileceğini belirtmektedir. Öte yandan belgesel filmin hiçbir şekilde tarihsel bir diriltme olmadığını; insan çağrışımları çerçevesi içinde ortaya çıkmış, çağdaş ve gerçek bir olay olduğunu vurgulamaktadır.

Dünya Belgesel Birliği'nin 1948 yılında yaptığı tanım ise şöyledir: Ya olgusal çekimle, ya da aslına sadık olarak yeniden kurulmak suretiyle yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara hitap edecek şekilde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü, belgesel filmdir¹⁸¹. Amerikalı bir belgesel sinemacı olan Pare Loretz¹⁸² ise belgesel için “dramatik yapısı olan gerçekçi film” demektedir.

Belgesel filmin, öyküsünü gerçek yaşamdan alması, olayların kamera karşısında tüm çıplaklığıyla görüntülenmesi, bu gerçekliğin olduğu gibi izleyiciye sunulması, toplum üzerinde elde edilmek istenen bilgilendirme, bilinçlendirme ve harekete geçirme eylemleri hemen tüm belgesel film tanımlarında farklı bir biçimde de olsa yer almaktadır¹⁸³. Belgesel kavramının kapsamı ve belgesel filmin nitelikleri hakkında ülkemizde de farklı yaklaşımlar ve yorumlar yapıldığı görülmektedir. Belgesel sinemanın önemli yönetmenlerinden birisi olan Hasan Özgen¹⁸⁴, belgeseli görsel yorum, mekan ve zaman yaratma olarak ele almaktadır. Belgeselin iki yüzü olduğunu belirten Özgen, bunlardan birinin gerçeğin bilgisi, diğerinin ise sinematografi olduğunu ifade etmektedir. Bir diğer önemli yönetmen Nesli Çölgeçen¹⁸⁵ ise belgesel filmin, eğitim, bilgi birikimine katkıda bulunmak, propaganda, tanıtım, kültürel birikime katkıda bulunmak gibi pek çok işlevi

¹⁸¹ Erol Mutlu, **Televizyonu Anlamak**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1991. s. 151.

¹⁸² Füsün Balkaya, **Türkiye'de Belgesel Film Çalışmaları**, Basım & Grafik Matbaacılık Ltd. Şirketi, Ankara, 1993. s. 13.

¹⁸³ Şehriban Sumur, **Türkiye'deki Televizyon Yayınlarında Belgesel Filmler ve Sorunları**, Marmara Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo-Televizyon-Sinema ABD, İletişim bilimi Dalı Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, İstanbul, 1999, s. 4.

¹⁸⁴ Mine Esen, **Belgesel Sinema ve Türkiye'de Belgesel Sinemanın Geçirdiği Evreler**, MSÜ Sos. Bil. Ens. Radyo-Televizyon ve Sinema ABD İletişim Bilimleri Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998, s. 6.

¹⁸⁵ Gökçe Bayrakçeken, **Belgesel Sinema ve Türk Belgesel Filmciliğinin Gelişimi ve Yapısı Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme**, Hacettepe Üniversitesi Sos. Bil.Ens., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1997. s. 119.

üstlendiğini, ancak onun en önemli işlevinin objektif, dürüst, inandırıcı ve gerçeğe uygun biçimde çağına tanıklık etmesi olduğunu belirtmektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi belgesel filmi genel ve evrensel bir tanımlamaya sığdırmak güç görünmektedir. Ancak, yapılan tanımlardan ve görüşlerden yola çıkarak belgeseli; konusunu yaşanmış veya yaşanmakta olan gerçekliklerden alan, işlediği konuyu gerçek mekanlarda, gerçek kişilerle ya da dramatize ederek aslına uygun bir şekilde, yaratıcı bir yorumla, nesnel bir tavır sergileyerek ve estetik kaygılar gözeterek anlatan, insanların yaşamı sorgulamalarını, onların hayata dair düşüncelerini sağlamaya çalışan, insanlık tarihi boyunca oluşturulmuş olan kültür değerlerini korumayı temel amaçlarından birisi olarak belirleyen ve kendine özgü yöntemleri kullanarak üretilen bir film türü olarak tanımlamak mümkün görülmektedir.

1.2. BELGESEL SİNEMANIN AMACI VE ÖZELLİKLERİ

Aydınlatıcı bilgiler içeren, ele aldıkları olaylara nesnel bir tutumla yaklaşarak, gerçekleri gözler önüne seren, iyi bir araştırma ve titizlik gösterilerek hazırlanan belgesel filmlerin, toplumsal sorunları ortaya çıkarmak, tanıtmak, çözüm yolları aramak gibi kaygıları bulunmaktadır. Bülent Vardar¹⁸⁶ belgesel sinemanın amacının; “gerçeğe yaklaşmak, dolayısıyla da filmi oluşturma, bilince ayna tutma sürecinde gerçeği değiştirmeden yansıtma ya da gerçeği yozlaştırmadan yorumlama” olduğunu belirtmektedir.

Paul Rotha¹⁸⁷ belgesel ve belgeselcinin amacı ve görevleri ile ilgili olarak, belgesel filmlerin toplum yaşamı ve toplumun geleceğiyle ilgili sorunları konu etmesi gerektiği konusu üzerine vurgu yapmakta ve “belgeselcinin acil olan görevlerinden birisi, insanlarla ilgili ve onların sorunlarını çözmeye yönelik bir tutum içinde olarak, sanatlarındaki ustalığı hissettirmektir. Onun görevi, halkın bir kısmına onun diğer kısmını anlatmaktır. Modern topluma yönelik daha derin ve daha akılcı toplumsal çözümlerinin yapılması gerekmektedir, toplumun zayıflıklarının

¹⁸⁶ Bülent Vardar, “*Belgesel Sinemacı Bir Misyoner midir?*”, **Belgesel Sinema 2007**, BSB Sinema Eserleri Sahipleri Birliği Yayınları, İstanbul, 2007, s. 205.

¹⁸⁷ Paul Rotha, **Belgesel Sinema**, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2000, s. 88.

keşfedilmesi, olayların aktarılması, deneyimlerin dramatikleştirilmesi ve toplumun önde gelen sınıfına yönelik uyarılarda bulunulması belgeselin amaçlarından bazılarıdır” demektedir. Dolayısıyla belgesel filmler ile çağın ekonomik, teknik, siyasal, kültürel sorunlarının ve gerçeklerin yansıtılması, çağdaş toplumun tüm karşıt yanlarını kapsayan derin ve anlayışlı bir çözüm getirilmesi, toplumun egemen sınıfı ile diğer sınıfları arasında etkin bir iletişim aracı olmasının sağlanması ve böylece toplumsal düzenin devamlılığına katkı sağlanmasının amaçlandığı görülmektedir.

Belgeler, belgesel sinemanın en önemli malzemesini oluşturmaktadır. Bu anlamda belgelemek ve belgelerin korunarak geleceğe aktarılması da belgesel sinemacının sorumluluğu altında bulunmaktadır. Belge materyalini kullanarak üretim yapan belgesel sinemacı tarihsel bir sorumluluk altında bulunmaktadır. Çünkü belgeler, korunabildiği sürece bir zaman sonra başka kültürlerin, başka düşüncelerin, başka filmlerin sözcükleri olma şansına sahip olabileceklerdir.

Belgesel yapımlar hayatın içerisindeki gerçek durumlardan yola çıkmaktadır. Bu da beraberinde gerçek kişi, olay ve mekanın kullanımını gerektirmektedir. Belgesel filmlerde yer alan kişiler kurmaca yapımlarda olduğu gibi kamera karşısında rol yapan oyuncularından değil, gerçek insanlardan oluşmaktadır. Büyük ses getiren ilk belgesel film, Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* filmi(*Nanook of the North-1922*), film yapımında tamamen yeni bir yaklaşım oluşturmaktadır. Kurmaca bir öykü yazmak ve bunu aktörlere stüdyo yapımı setlerde oynatmak yerine, Flaherty kamerasını belirli bir gruba yöneltmiştir. Uzun bir süre sabırla her günkü aktivitelerini binlerce metre uzunluğu bulan filme kaydetmiştir. Flaherty'nin yaptığı çalışma, dönemi içinde radikal bir hareket olmaktadır. Çünkü o dönemde sinema, tanrı benzeri starlarıyla tam bir fantastik dünya oluşturmaktadır. Flaherty'nin tamamen buna sırtını dönerek, kamerayı illüzyon yaratmak için kullanmak yerine gerçek insanları ve onların hayatlarını sunmayı tercih ettiği görülmektedir¹⁸⁸. Belgesel yapımlarda önemli bir ilke olarak sayılan gerçek insanların kullanımı, bazı örneklerle ters yüz edilmektedir. Bu filmlerde belgeselci, yapımının amacına uygun olarak oyuncu kullanılabilir.

¹⁸⁸ Wolf Rilla, **The Writer and The Screen**, Morrow Quill Paperbacks, New York, 1974, s. 115.

Filmlerinde çeşitli canlandırmalar ve sosyal oyuncular kullanan Godmillow, gerçek karakterlerin yerine oyuncu kullanımının nedenini seyirciye, kendisi de filmde yer alarak anlatmaktadır. Canlandırma ile metnin kendisi metnin içerisinde sunulmakta, metin sosyal aktörlerle canlandırılarak konuşma anı mekanda ve zamanda yerine oturtulmakta ve böylece canlandırma sadece oyuncular tarafından icra edilen bir yorumlama haline getirilmektedir¹⁸⁹. Bu durumunda gerçekliğin ortaya çıkarılmasında önemli katkılar sağladığı görülmektedir.

Belgeselerde diğer önemli bir özelliği de gerçek durumun, gerçekleştiği zamanda çekimin yapılması oluşturmaktadır. Kurmaca filmlerde olduğu gibi yönetmenin istediği etkiyi yaratmak adına oyuncuların bir sahneyi tekrarlaması, belgesel yapımlarda söz konusu olmamaktadır. Belgeselin doğrudan sinema türünün örnekleri de kameranın önündeki olayı anında, bir gözlemci olarak kayıt etmesine çeşitli örnekler vermektedir. Çekim ekipmanının teknolojik gelişmelerle kazandığı hareket esnekliği sayesinde, olay doğal akışı çerçevesinde kamerayı ve de yönetmeni yönlendirmektedir. Kameranın krizin çıkabileceği bir yerde, krizi beklemesi nedeniyle kayıt, olayın gerçekleştiği anda oluşmaktadır¹⁹⁰. Gerçek insanların kullanımının yanı sıra belgeselerde önemli bir diğer ilkeyi de gerçek mekanların kullanımı oluşturmaktadır. Olayın geçtiği yerde kamera çekim yapmaktadır. Ortada stüdyo koşullarında hazırlanan yapay bir mekan söz konusu değildir. Grierson belgeselin ilkelerini ele alırken bu konuda “orjinal ya da doğal aktörün, orjinal ya da doğal mekanın, modern dünyanın sinema perdelerinde canlandırılmasında, daha iyi bir rehber olacağına inanıyoruz. Bunlar sinemaya büyük bir materyal sağlamaktadır. Stüdyo mekanikçilerinin yeniden yarattıklarından ya da stüdyo yapımlarının akli büyüleyen özelliklerindense gerçek dünyanın şaşırtıcı olaylarını verirler”¹⁹¹ diyerek gerçek ve doğal mekanın kullanımına vurgu yapmaktadır.

¹⁸⁹ Ann-Louise Shapiro, “How Real is the Reality in Documenting Film”, **History and Theory** 4, Vol. 36, Wesleyan University Press, 1997, s. 13-14.

¹⁹⁰ Şermin Tağ, **Belgesel Sinema ve Türleri**, Anadolu Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Eskişehir, 2003, s. 51.

¹⁹¹ Forsyth Hardy, **Grierson on Documentary**, Published Faber & Faber, London, 1979, s. 36.

Bazı durumlarda belgesel filmlerde de kurmaca yapımlarda olduğu gibi yeniden oluşturulmuş mekanlar kullanılabilir. Bu duruma yönetmenler çeşitli imkansızlıklardan, teknik nedenlerden başvurmaktadırlar. Basil Wright ve Harry Watt'ın *Gece Postası (Night Mail-1936)* isimli belgesel yapımında çekim ekipmanının hantallığı doğal mekanda çekim yapılmasına engel olmuştur. Bu nedenle trenin gecenin karanlığında ilerlerken gösterildiği sekansta işçilerin postaları ayırmaları stüdyoda çekilmiştir¹⁹². Benzer durum Flaherty'nin Kuzeyli Nanook filminde (*Nanook of the North-1922*) ortaya çıkmıştır. Flaherty'nin iç mekan çekimleri için yirmi ayak çapındaki normal bir iglooyu kullanması imkansız olduğundan, Nanook çekimler için daha büyük bir igloo inşa etmiştir¹⁹³. Bu durumda Flaherty stüdyoda gerçek bir mekan kullanmamıştır. Ancak yine de gerçek bir mekan yerine amaçlarına uygun olan bir başkasını kullanmıştır.

Gerçek insanlar, gerçek mekanlar ve gerçek olayların kullanılması üzerine vurgu yapan Grierson belgeselin ilkelerinin yer aldığı küçük manifestosu aracılığıyla amacının; belgesel sinemayı seçmenin roman yerine şiir yazmak kadar farklı olduğunu belirtmektedir¹⁹⁴. Söz konusu manifestosunda Grierson belgesel filmin özelliklerini aşağıdaki gibi sıralamaktadır:

- “Belgeseller, toplumu gözlemlemede yararlanabileceği yeterli teknik gereçle donanmıştır. Toplumun gerçeklik sesini duyar ve toplumun gerçeklik resmini görür,
- Belgesel, toplum yaşamının ve bununla ilgili bilgilerin seçici ve yaratıcı bir toplama ve sunuşudur. Bu nedenle toplumun yaşamını sürdürmek için kullanılan bir sanat türüdür,
- Toplumun bireyleri (oyuncuları) ve onların davranışları dış görünüşleri, iş yerleri ve eğlence yerleri toplum gerçekliği anlamının rehberleridirler,
- Toplumun gerçekliğinden alınmış öyküler sosyal sonuçları ve anlamsızlıkları, en iyi komediden, operadan ya da başka dramdan daha etkili bir biçimde yansıtır,
- Belgesel iletişim aracı olarak bütün kişisel radyo ve TV istasyonlarınca seslendiği kitlelerin yaşam düzeyini yükseltmek amacıyla kullanılmalıdır,

¹⁹² John Izod, Richard Kilborn, “The Documentary”, **Film Studies**, Ed. John Hill & Pamela Church, Oxford University Press, New York, 1998, s. 427.

¹⁹³ Roy Armes, “Flaherty ve Sinema Düşüncesi”, Çev. Zeynep Özen, **Belgesel Sinema 2**, BSB Sinema Eserleri Sahipleri Birliği Yay., İstanbul, 2003, s. 67.

¹⁹⁴ Forsyth Hardy, **Grierson on Documentary**, Published Faber & Faber, London, 1979, s. 37.

- *Belgesel yapımcısı; özgür bir toplumun başlıca görevinin, inanç sisteminin hammaddesinden kendi gerçeğini yaratmak zorunluluğu taşıdığı inanır*¹⁹⁵.

Belgesel yapımların bir diğer özelliği de kurmaca filmlerde kullanıldığı anlamda bir senaryonun olmamasıdır. Kurmaca sinemada yönetmen belli bir senaryoya bağlı olarak, senaryonun oluşturduğu sonu belli bir öyküyü canlandırmaya çalışırken, belgesel sinemada belgeselci, sonu belli olmayan yaşamın kendisini canlandırmaya çalışmaktadır. Bu durumda belgesel film yapanların konuları üzerinde kurmaca film alanında çalışan meslektaşlarından daha az kontrole sahip olduğu düşünülmektedir.

Genel olarak belgesel filmin amaçlarının; toplumun bilgilendirilmesi, bilinçlendirilmesi ve harekete geçirilmesi, toplumsal sorunların ortaya çıkarılması, tanıtılması, çözüm yollarının aranması, insan bilince ayna tutma sürecinde gerçeğin değiştirilmeden yansıtılması ya da gerçeğin yozlaştırılmadan yorumlanması, çağın ekonomik, teknik, siyasal, kültürel sorunlarının ve gerçeklerin yansıtılması, çağdaş toplumun tüm karşıt yanlarını kapsayan derin ve anlayışlı bir çözüm getirilmesi, toplumun egemen sınıfı ile diğer sınıfları arasında etkin bir iletişim sağlanması ve böylece toplumsal düzenin devamlılığına katkı sağlaması olduğu görülmektedir. Belgesel filmin özelliklerinin de; öyküsünü gerçek yaşamdan alması, gerçek durum ve olayların kamera karşısında tüm çıplaklığıyla görüntülenmesi, gerçek, kişi, mekan ve zamanın kullanılması, gerçekliğin olduğu gibi izleyiciye sunulması olarak sıralanabilmektedir.

1.3. BELGESEL SİNEMANIN TÜRLERİ

Belgesel sinemanın gelişim süreci incelenerek ilgili literatür tarandığında; kuramcıların belgesel filmleri biçim, içerik, ve tarihsel gelişim sürecine göre değişik türlere ayırdığı görülmektedir. Çalışmada tercih edilen içeriğe (işledikleri konulara) göre sınıflandırmada türler; haber belgeseli, gezi belgeseli, doğa belgeseli, toplumsal belgesel, araştırma belgeseli, bilimsel belgesel, tarih belgeseli, savaş belgeseli, biyografi belgeseli ve propaganda belgeselleri olarak ayrılmaktadır.

¹⁹⁵ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 22.

Söz konusu ayrımlara rağmen günümüzde herhangi bir belgesel türünü tek bir tür içerisine sokmanın zor olduğu görülmektedir. Örneğin bir haber belgeseli içeriğinde aynı zamanda toplumsal belgesel, biyografi belgeseli veyahut da bir başka türün özelliklerini barındırabilmektedir. Ya da tüm belgesel türlerin ortak paydasını oluşturan araştırmanın aslında bütün belgesel türlerin aynı zamanda birer araştırma belgesi olarak nitelenebileceğini de göstermektedir. Ancak tanımlamada kolaylık sağlamak amacıyla, bir belgesel tür olarak isimlendirilirken daha çok hangi türün özelliklerini barındırıyorsa o türün sınıflandırmasına dahil edilmektedir.

1.3.1. Haber Belgeseli

Belgesel filmin önemli ve yaygın bir türü sayılan haber belgeselleri, belirli sürelerle hazırlanan ve bu süre içinde gelişen olayları saptayıp haber haline getiren tür olarak bilinmektedir. Haber niteliği olan, gerçeklerden yola çıkan, izleyenlerin ilgisini çekebilen, anlaşılması kolay ve iyi kurgulanmış filmlerden oluşmaktadır. Önceleri kalabalık yerlerde, sinema salonlarında, kafeteryalarda haftalık veya onbeş günlük periyotlarla önemli olayların görüntülerini sunmak amacıyla kullanılmıştır¹⁹⁶. Sinema tarihinin başlangıcında, komünist Rusya'nın ilk yıllarında, 1918'den 1923'e kadar yaptığı çalışmalarla Vertov haber belgeselleri alanında önemli örnekler vermiştir. Bu yaklaşım daha sonra ABD'de televizyon haberciliğinde¹⁹⁷ bu gün de kullanılan bir yöntem olarak etkisini sürdürmektedir.

Filmin çekildiği andaki koşullar nedeniyle görüntü değeri çok iyi olmasa bile önemini görüntülerin haber değeri oluşturmaktadır. Aydınlatıcı bilgiler içeren, ele aldıkları olaylara nesnel bir tutumla yaklaşan, gerçekleri gözler önüne seren, iyi bir araştırma ve titizlik göstererek hazırlanan haber belgesellerinin sürükleyici ve anlaşılır bir anlatımı bulunmaktadır. Wolverton¹⁹⁸ haber belgeselini bir gerçekler

¹⁹⁶ Şehriban Sumur, **Türkiye'deki Televizyon Yayınlarında Belgesel Filmler ve Sorunları**, Marmara Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo-Televizyon-Sinema ABD, İletişim bilimi Dalı Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, İstanbul, 1999, s. 13.

¹⁹⁷ Gökçe Bayrakçeken, **Belgesel Sinema ve Türk Belgesel Filmciliğinin Gelişimi ve Yapısı Üzerine Sosyolojik Bir inceleme**, Hacettepe Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1997, s. 72.

¹⁹⁸ Mike Wolverton, **How to Make Documentaries for Video, Radio, Film**. Gulf Publishing Company, Houston, Texas, 1983, s. 38.

karışımı olarak niteleyerek bu tür filmlerin merkezde yer alan bir olayla başladığını ve bu olayın çevresinde yoğunlaşan destekleyici verilerle devam ettiğini söylemektedir.

Haber filmleri ve haber içerikli belgesel filmler genellikle birbirine karıştırılan iki film türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Belgesel film ile haber filmlerini ilk bakışta birbirinden pek de farklı olmayan türler olarak görmek her iki türün de incelediği malzemenin benzer olmasından kaynaklanmaktadır. Her iki tür de gerçeği kaynak olarak kullanmaktadır. Ancak unutulmamalıdır ki belgesel film, haber filmlerinde olduğu gibi, öncelikle ve sadece gerçeğin aktarılması işlevini üstlenmemekte, olanın yaratıcı bir biçimde ele alınması ve yorumlanması süreçlerini de içinde barındırmaktadır. Haber filmlerindeki dramatik yapı gerçeğin kendi dramatik özünden kaynaklanırken¹⁹⁹. Haber belgeseli gerçeğin dramatik yorumlanışını, kurgunun da getirdiği olanaklarla, yapmaktadır

1.3.2. Gezi Belgeseli

Dünyanın pek bilinmeyen, görülmeye değer, farklı özelliklere sahip yerlerini tanıtmayı amaçlayan gezi belgeselleri coğrafik alanlarla birlikte insanları, kültürel ve sosyal yapı ile gelenekleri de tanıtmaktadır.

Nijat Özön²⁰⁰ gezi belgesel filmlerin, tıpkı öğretici filmlerde olduğu gibi, bilgi vermek ve bir şeyler öğretmek kaygısıyla haber filmlerinde olduğu gibi de olayları durumları yansıtmak kaygısını taşıdığını söylemektedir. Tanıtılacak ülkenin en belirgin özelliklerinin seçilmesi, bu belirgin özelliklerin en iyi biçimde yansıtılmasının önem kazandığını belirtmekte ve genellikle, görüntünün oyun-oyuncu ögesi dışındaki bütün öğelerden yararlandığını ifade etmektedir.

Gezi belgesellerinde gerçek ögeyi doğal çevre oluşturmaktadır. Tanıtımı yapılan yerlerde yaşayan kimselerin tanıklıklarından yararlanılmakta, onların görüşleri grüşme, söyleşi, röportaj teknikleri kullanılarak yansıtılabilmektedir.

¹⁹⁹ Gökçe Bayrakçeken, **Belgesel Sinema ve Türk Belgesel Filmciliğinin Gelişimi ve Yapısı Üzerine Sosyolojik Bir inceleme**, Hacettepe Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1997, s. 72.

²⁰⁰ Nijat Özön, **Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**, Hil Yayınevi, İstanbul, 1985, s. 145.

Belgesel filmlerin önemli bir türü olan gezi belgeselinin başarıya ulaşması için konunun derinlemesine işlenmesi, göstermek yerine ne olduğunu anlatmak ilkesini işlemesi gerekmektedir. Ne olduğunu anlatmak için ise belgesel film yapımcılarının ve ekibinin konuyla birlikte yaşaması, tanıtılmak istenen ve konu edilen bölgenin kültürüne ve mitlerine girilmesi zorunluluk oluşturmaktadır²⁰¹.

1.3.3. Doğa Belgeseli

Doğa belgesellerinin gerçek nesnesini doğanın kendisi oluştururken sinemacının doğaya yaklaşımını da bu tür ile olan ilgisi belirlemektedir. Doğa belgeselleri çoğunlukla dünyanın bilinmeyen yerlerine yönelmiş bir bakışı temsil etmektedir.

Belgesel sinemanın ilk ustası olarak kabul edilen Robert Flaherty'nin çalışmalarında gündeme gelen bu yaklaşım, doğaya ve doğal yaşama yönelik kimi zaman duygusal bir yaklaşımı ifade etmektedir. Gütülen temel amaç genellikle yeni yerlere ilişkin bilgileri yaymak, uzak ülkeleri tanıtmak ya da dünyanın çok farklı bölgelerindeki gelişmeleri, olayları yansıtmaktır. İlk belgesel film örneği olarak kabul edilen Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* adlı filmi de bir doğa belgeselidir. Konusunu doğanın kendisi oluşturmakta ve bir Eskimo ailesinin doğa ile olan ilişkisi anlatılmaktadır. Günlük yaşantısı içinde bu insanlar izleyicilere doğal ortamlarında yaşantılarını sergilemektedirler²⁰². Doğa belgesellerinde mikroskobik lensler ile böceklerin görünüşü verilirken, diğer taraftan karıncaların dünyalarının kapıları da gözler önüne serilmektedir. Ayrıca vahşi hayvanların davranışları doğal çevrelerinde küçük kameralar sayesinde takip edilebilmektedir. Böylelikle daha önce sadece tahmin edilen konularda görsel olarak bilgi sahibi olup, doğanın işleyişine ilişkin yeni görüşler kazanılmaktadır. Artık denizin derinliklerinde ne olup bittiği ya da uzaya ilişkin çeşitli görüntüler ulaşılmaz olmaktan çıkmaktadır²⁰³. Günümüzde bu türden belgeseller, genelde televizyonlarda değişik formatlarda karşımıza çıkmaktadır.

²⁰¹ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansımaları**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 25-26.

²⁰² Tuncay Yüce, **Belgesel Sinemada Gerçekçilik Anlayışı ve Türkiye'deki Örnekleri**, Dokuz Eylül Üni. Sos. Bil. Ens. Sinema-Tv Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2001, s. 39.

²⁰³ Wolf Rilla. **The Writer and the Screen**. New York: Morrow Quill Paperbacks, 1974, s. 122.

Ekolojik sorunların ele alındığı belgesellerden coğrafi olarak bir bölgenin tanıtımına yönelik gezi belgesellerine yayılan geniş bir yelpazede yer almaktadır.

1.3.4. Toplumsal Belgesel

Genelde belgesel sinemanın amaçlarından biri olan, toplumsal sorunları ortaya çıkarmak, tanıtmak, çözüm yolları aramak gibi kaygıları olan, toplum yaşamı ve geleceğiyle ilgili sorunları konu eden belgesel film türüdür. Toplumun gelişmesi, ileriye götürülmesi ve toplumu oluşturan bireyleri mutlu etmenin bir aracı olan toplumsal belgesel filmler, insan ilişkilerindeki yüzeysel tepkileri ve büyüleyici görüşleri ilgi alanına dahil ettiği için²⁰⁴ belgesel filmlerin önemli bir türünü oluşturmaktadır.

Çağın sorunlarını ve gerçeklerini yansıtması, çağdaş toplumun tüm karşıt yanlarını kapsayan derin ve anlayışlı bir çözüm getirmesi, toplumun egemen sınıfı ile diğer sınıfları arasında etkin bir iletişim aracı olması toplumsal belgesel filmlerin amaçlarını oluşturmaktadır²⁰⁵. Bu anlayışın örnekleri daha çok Sovyetler Birliği ve İngiltere’de gözlemlenmektedir. Sovyetler Birliği’nde kurulan devlet sinema okulu bünyesinde yapılan çalışmalarla ve İngiliz Belgesel Okulu’nda aynı zamanda söz konusu okulun kurucusu olan Jhon Grierson’un çalışmalarıyla belirginleşen bu türle toplumbilimsel çabanın sinematografi ile birleştirilmesinin amaçlandığı gözlemlenmektedir.

1.3.5. Araştırma Belgeseli

Araştırma Belgeseli, yaşanan toplumsal olayların perde arkasına ışık tutan ancak sanat değeri taşıma kaygısını içinde barındırmayan bir türdür. Açık ifadelerin kullanımı ve süre yönünden uzun olmayıp, seyirciyi sıkıkmamayı hedefleyen araştırma belgeselinde, kimi zaman konuyu ayrıntılarıyla saptamak için mikroskop, teleskop ve benzeri teknik araçlardan yararlanılabilir. Bu tarz belgesellerde renkli çekimler ve

²⁰⁴ Şehriban Sumur, **Türkiye’deki Televizyon Yayınlarında Belgesel Filmler ve Sorunları**, Marmara Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo-Televizyon-Sinema ABD, İletişim bilimi Dalı Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, İstanbul, 1999, s. 11.

²⁰⁵ Paul Rotha, “*Belge Filmciliğinin Bazı İlkeleri*”, Çev. Arsal Soley, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, Cilt XVII, Sayı 196, Ocak 1968. s. 341.

gelişmiş çekim teknikleri de önem sırasında ilk sıralarda yer almaktadır²⁰⁶. Görünüşte gerçek iyiliksever görünürken, çoğu örneklerde salt, arı gerçek kimi toplumsal yozluklardan oluşmaktadır. Bu durumda belgeselci yasal sınırlar içerisinde ve olanaklar çerçevesinde en iyi araştırma tekniklerinden yararlanarak gerçek olanı, işlemin her aşamasını sabır ve titizlikle bekleyerek kişiliğine dönük tehlikeleri de göze alarak ürkmeden sergilemektedir²⁰⁷.

Belgesel filmin en yalın en dolaysız türünün araştırma belgeselleri olduğunu öne süren Nijat Özön²⁰⁸, bu filmlerde kurguya yer verilmeyerek film tekniği açısından üstün hızlı alıcıların geniş biçimde kullanıldığını belirtmektedir.

1.3.6. Bilimsel Belgesel

Araştırılan bilimsel bir konunun sonuçlarını çeşitli örneklerle önceden tasarlayarak net bir biçimde hazırlanan ve araştırma belgesellerinden daha geniş bir izleyici kitlesi hedef alınarak, önceden belirlenen bir sıra ile hazırlanan film türüdür. İyi bir açıklama, titiz bir seçme ve değişik kurgu yöntemleri ve gerektiğinde şema ve canlandırma tekniklerine de başvurulmuş bilimsel filmler, sanat kaygısı taşımamakta, özellikle okullarda yardımcı ders malzemesi olarak kullanılan bu tür belgesel filmler, pedagoji ilkelerine uygun bir biçimde hazırlanmaktadır²⁰⁹.

John Grierson²¹⁰ bilimsel ve öğretici filmlerin konusunu dramatize etmeden betimleme yoluyla göstermesini eleştirmekte ve bu tür filmlerin estetik anlamdan/içerikten uzak olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla bilimsel belgesellerin belgesel film sanatına katkıda bulunup bulunmamasını tartışarak bunların eğlence, eğitim ve propaganda bakımından değer taşıyabileceğini, ancak bunun da bir sınırının olduğunu belirtmektedir.

²⁰⁶ Mine Esen, **Belgesel Sinema ve Türkiye’de Belgesel Sinemanın Geçirdiği Evreler**, MSÜ Sos. Bil. Ens. Radyo-Televizyon ve Sinema ABD İletişim Bilimleri Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998, s. 32

²⁰⁷ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye’ye Yansımaları**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 28.

²⁰⁸ Nijat Özön, **100 Soruda Sinema Sanatı**, Gerçek Yayınları, İstanbul, 1984, s. 128.

²⁰⁹ Şehriban Sumur, **Türkiye’deki Televizyon Yayınlarında Belgesel Filmler ve Sorunları**, Marmara Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo-Televizyon-Sinema ABD, İletişim bilimi Dalı Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, İstanbul, 1999, s. 13

²¹⁰ John Grierson, **Belge Film Üstüne**, Çev. Akşit Göktürk, Türk Dili Dergisi, Sayı 196, Ankara, 1967, s. 345.

Bilimsel belgeseller genellikle eğitim amaçlı kullanılmaktadır. Bu nedenle ulaşacağı hedef kitlenin yaş ve bilgi düzeyi çok önemli olmaktadır. Bilimsel içerikli ve eğitici filmler bu özellikler göz önüne alınarak yapılmaktadır. Hedef kitle dikkatle belirlenerek filmler bu kitlenin özelliklerinin gerektirdiği ölçüde açıklayıcı ve aydınlatıcı olmaktadır. Bilimsel içerikli ve eğitici filmlerin yerine getirmesi gereken en önemli şartlardan biri budur. Öte yandan eğitici işlevlerini yerine getirebilmesi için söz konusu ettiği bilimsel bilginin iletilmesinde izleyicinin ilgisini canlı tutmayı başaracak öğeleri içine alması gerekmektedir²¹¹. Bu nedenle bu belgesellerin açıklayıcı olmalarını yanı sıra, ilgi çekici ve sürükleyici olmaları da çok önemlidir olmaktadır.

1.3.7. Tarih Belgeseli

Tarih belgeselleri toplumların, ülkelerin zaman içinde yaşadığı tarihsel olayları incelemekte, gerçekler üzerinde durarak, geçmiş, bugün ve gelecek arasında bir köprü kurmaktadır. Belirli bir çağı toplumsal, siyasal, kültürel yönleriyle incelerken aynı zamanda o döneme ait bilgileri de gelecek kuşaklara aktarmaktadır. Bu tür yapıtlar tarihsel geçmişe sadık yapısı ile bir taraftan ele alınan dönemde meydana gelen toplumsal ve siyasi gelişme, değişimleri, diğer taraftan da toplumun içinde yaşayan bazı karakterleri de yaşadıkları çerçevede inceleme görevi yerine getirmektedir.

Simten Gündes²¹² tarihi belgesellerin amacını, tarihi gerçekleri doğruya uygun bir biçim de yansıtarak, değişik toplumların dününü aydınlatmak, bugün ve gelecek için alınması gereken kimi önlemlerle ilgili bir takım sonuçlar çıkarmak olarak açıklamaktadır.

1.3.8. Savaş Belgeseli

İkinci Dünya Savaşı ile birlikte belgesel filmler, ulusal kaynakların seferber edilmesinin bir parçası haline gelmiştir. Bugle-call olarak isimlendirilen savaş propagandası belgeselleri İkinci Dünya Savaşı boyunca askeri hareketi bütünleyen, savaşın bir silahı, baskın film türü olarak ortaya çıkmaktadır. Hükümet tarafından ya

²¹¹ Gökçe Bayrakçeken, **Belgesel Sinema ve Türk Belgesel Filmciliğinin Gelişimi ve Yapısı Üzerine Sosyolojik Bir inceleme**, Hacettepe Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1997, s. 75.

²¹² Simten Gündes, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansımaları**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 30.

da danışmalığında yüzlerce belgesel film yapılmış ve kar amacı gütmeksizin film endüstrisi tarafından tüm ülkede ve savaşın olduğu yerlerde bu filmlerin dağıtımı yapılmıştır. Bu yapımların içerisinde eğitim filmleri önemli bir yer tutmaktadır. Sivil halktan askerlere kadar halkın eğitimi amaçlanmaktadır²¹³. Bunların yanı sıra savaşan insanların savaşa karşı davranışlarını etkilemek üzere kışkırtıcı filmler, sivillere, müttefik uluslara, azınlık guruplarına yönelik savaşın gelişimini gösteren belgeseller çekilmiştir.

Savaşa katılan ülkeler belgesel yapımlardan, savaşın gidişatı üzerine bilgi vermek, kendi ordularının başarılarını göstermek, halka moral destek sağlamak yönünde yararlanma yoluna gitmişlerdir. Savaşın sona ermesiyle birlikte ise dikkatler savaş döneminde işlenmiş olan suçlara yönelmiştir. Çeşitli ülkelerde savaş suçlarını ele alan belgesel çalışmalar ortaya konulmuştur. Bu belgesellerde toplama kamplarının zalimlikleri sergilenmiştir. Yönetmenler çalışmalarında kendi çekimlerinin yanı sıra Nazilerden kalan çeşitli çekimler ve fotoğraflar kullanmışlardır. Savaş suçları üzerine yapılan belgesellerden bazıları mahkemelerde Naziler aleyhine delil olarak da kullanılmıştır²¹⁴. Ayrıca savaş sonrasında, savaş suçlarına karşı açılan davaları konu alan belgesel filmler de yapılmıştır.

1.3.9. Biyografi Belgeseli

Biyografi belgeseli adından da anlaşılacağı üzere bir insanı, yaşamını ve çalışmalarını konu alan belgesellerdir. Bu tür çalışmalar kültürel gelişimin çeşitli alanlarında önemli roller oynamış, sanatın, siyasetin, düşüncenin ya da bilimin kilometre taşlarından biri olmuş kişiler hakkında yapılan derinlemesine araştırmalar sonucu ortaya çıkmaktadır²¹⁵. Filmler söz konusu edilen kişiye göre kimi zaman tarihsel bir nitelikte ortaya çıkmakta ve anlatıldığı dönemin sosyal, kültürel yapısını da gözler önüne sermektedir.

²¹³ Lewis Jacobs, **The Documentary Tradition**, Second edition. New York: W.W. Norton, 1979, s. 182-189.

²¹⁴ Erik Barnouw, **Documentary: A History of the Non-fiction Film**, Oxford University Press, New York, 1993, s. 145.

²¹⁵ Gökçe Bayrakçeken, **Belgesel Sinema ve Türk Belgesel Filmciliğinin Gelişimi ve Yapısı Üzerine Sosyolojik Bir inceleme**, Hacettepe Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1997, s. 76.

1.3.10. Propaganda Belgeseli

Geniş anlamıyla kişileri belirli bir öğretinin gerekleri doğrultusunda düşünmeye ve davranmaya sevk etme amacıyla hizmet ettiği düşünce sisteminin bilinçli ve sistematik olarak yaygınlaştırılması çabası olarak tanımlanabilen propaganda zamanla belgesel sinemanın temel amaçlarından biri haline gelmiştir. Genel olarak tanıtma, bilgilendirme, eğitim ve amaçlanan doğrultuda etkileme niteliklerini içeren propaganda belgeselleri²¹⁶, geçmişte olduğu gibi günümüzde de belgesel filmlerin önemli bir türünü oluşturmaktadır.

Propagandacı belgesellerin ilk örnekleri Sovyet Rusya'sında gözlenmektedir. Sovyet belgeselleri, halkı kendi idealleri çerçevesinde bir araya getirebilme yolu olarak benimsenmiş ve sinema bu dönemde ülkenin politik amaçlarına hizmet eden en önemli sanat dallarından biri olmuştur. 1933'te Almanya'da iktidarı ele geçiren Naziler, Propaganda bakanı Goebels tarafından geniş halk yığınlarını etkilemek ve Alman toplumuna kendi ideolojilerini yaymak yönünde o zamana kadar görülmemiş ölçüde propaganda aracı olarak belgesel filmleri kullanmışlardır.

Propaganda aracı olarak sinemanın kendine özgü uygunluğunu Paul Rotha²¹⁷: "Kitleler tarafından ortak paylaşmaya uygun bir yapıya sahip olması, açıklama ve ifade yeterliliği açısından sahip olduğu basit güç nedeniyle ve sanatsal değerlerin de kullanımı ile ikna edici ve inandırıcı nitelik yeterliliğinin bulunması ve milyonlarca insana yönelik olarak tekrarlanan mekanikleşmiş niteliği ile belli bir zaman sınırlaması olmadan sayısız şekilde insanlara ulaşabilmesi" olarak özetlemektedir.

2. DÜNYADA BELGESEL SİNEMA VE GELİŞİM SÜRECİ

Sinema, 19. yüzyılın sonlarında birbirine paralel olarak gerçekleştirilen çabaların ve buluşların sonucunda ortaya çıkmıştır. İlk yıllarda çekilen filmler gerçek yaşamdan alınmış kısa görüntülerden oluşmaktadır. Belge niteliği taşıyan bu kısa filmler belgesel sinemanın temelini oluşturmuştur. İlk yıllarda kısa belge filmler çeken en önemli isimler ise 1895'te Paris'te halka ilk film gösterimini de yapan Lumiere Kardeşlerdir. Bu dönemde çok sayıda kısa film çeken Lumiere'lerin belli başlı filmleri;

²¹⁶ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 32.

²¹⁷ Paul Rotha, **Belgesel Sinema**, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2000, s. 40.

Bebeğin Mama Yemesi, Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler, Tren'in Gara Girişi, Duvarın Yıkılışı, gibi belli bir zaman ve mekanda belli bir durumu tespit eden çalışmalardan oluşmaktadır.

Lumiere'ler, yetiştirdikleri kameramanları cinematographe adlı cihazlarını tanıtmak üzere dünyanın birçok ülkesine göndermişler, bu kameramanlar gittikleri yerlerde bir yandan film gösterimleri düzenlemişler, bir yandan da belge filmler çekmişlerdir. Çektikleri filmlerle sinema içerisinde gerçekçi eğilimin ilk örneklerini sunan Lumiere kameramanları, bu yeni anlatım türünün yaygınlaşmasında da önemli bir rol üstlenmişlerdir²¹⁸. Belgesel filmin en ilkel örnekleri olarak ele alan bu filmleri sinemanın anlatım olanakları kullanılmadığından yalnızca gerçek hayattan alınan görüntüleri kaydeden filmler olmaları bakımından belge filmler olarak adlandırmak gerekmektedir.

Tarihsel gelişim içinde 28 Aralık 1895'de Louis Lumiere'in gerçekleştirdiği yarım saatlik bir gösteriyle başlayan sinemanın bu başlangıcı, sanatta yeni bir dönemin perdelerini açması anlamına da gelmektedir. Lumiere ve onun yetiştirdiği ekibin kısa süre içinde kendilerini geliştirerek, dünyanın dört bir yanında çekimler yapmayı başarmaları ise, sinemanın bugünkü ileri noktalara gelmesinde önemli bir adım sayılmaktadır. Öncü Louis Lumiere, izleyicilerin etkilenmesinde büyük rol oynayacak çeşitli ülkelerden ve hatta Roma, Venedik, İstanbul, Saygon gibi kültürel yapıları bir hayli renkli olan kentlerden ilginç çekimler yapmıştır²¹⁹. Tabii tüm bunları yaparken de, sinema sanatının gelişmesi ve için de dünyanın dört bir yanında temsilcilikler açmayı ihmal etmemiştir.

2.1. BELGESEL SİNEMANIN DOĞUŞU VE İLK BELGESEL FİMLER

Sinemanın yeni bir sanat olarak doğmasıyla birlikte, bu sanat türünde günümüze kadar süregelen düşsel eğilim ve gerçekçi eğilim arasındaki karşıtlık da

²¹⁸ Ahmet Oktan, **Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 15.

²¹⁹ Mine Esen, **Belgesel Sinema ve Türkiye'de Belgesel Sinemanın Geçirdiği Evreler**, MSÜ Sos. Bil. Ens. Radyo-Televizyon ve Sinema ABD İletişim Bilimleri Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998, s. 13.

ortaya çıkmıştır. 1900'lerin başında, öykülü sinema yükselişe geçmiş, dolayısıyla öykülü olmayan film türü egemenliğini büyük ölçüde yitirmiştir²²⁰. Sinemada ilk yıllardan itibaren, gerçek malzemeyi kullanan belgesel sinema ile kurmaca öyküleri işleyen sinema türü olmak üzere iki farklı yaklaşım belirmiştir. Lumiere Kardeşler'in belge filmlerinin karşısına önce Melies'in illüzyona dayalı fantastik filmleri, ardından da 1910'lu yıllarda David Wark Griffith'in sinema dilinin ve kurgunun temellerini atan uzun filmleri gibi çalışmalarla öykülü sinema çıkmıştır. Bu dönemde Amerikan sinemasının bir endüstriye dönüşmesini sağlayan Hollywood oluşmaya başlamış²²¹ ve böylece öykülü sinema büyük şirketleri de arkasına alarak hızlı bir gelişme göstermiştir

Sinemada belgesel olarak tanımlanan tür, ilk ve gerçek anlamıyla 1920 yılında Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (Nanook of The North) filmiyle başlamaktadır. Bu ilk örneği, Sovyetler Birliği'nde Dziga Vertov'un *Sinema-Göz deneyimleri* (1923), Fransa'da Cavalcanti'nin *Yalnız Saatler* (Rien Que Le Heures) (1926), Almanya'da Walter Ruttmann'ın *Berlin* (1927), ve İngiltere'de John Grierson'un *Balıkçı Tekneleri* (Drifters) (1929) adlı film çalışmaları izlemektedir²²².

Daha geniş bir değerlendirme ile Paul Rotha²²³ belgesel yapımların tarihsel gelişim süreci içinde dört döneme ayrılabilceğini ve bu dönemlerinde içinde doğal olarak bulunan özdeğe farklı yaklaşımların birer sonucu olarak ortaya çıkan geleneklerle incelenebileceğini belirtmektedir. Sözkonusu dört geleneği de; Doğalcı (Romantik) gelenek, Gerçekçi gelenek, Haberç-gerçek geleneği ve Propaganda geleneği olarak saptamaktadır. Çalışmada Paul Rotha'nın saptadığı gibi dört başlık altında dünya belgesel sinema tarihi incelenecektir. Bu dört başlık, belirli bir tarihsellik sırasını takip etmesi ve dünya belgesel sinema tarihini sistematize ederek inceleme imkanı sağlaması ve algılamayı kolaylaştırması nedeniyle tercih edilmiştir.

²²⁰ Charles Musser, **Dünya Sinema Tarihi**, Çev. Ahmet Fethi, Kabala Yay., İstanbul, 2003. s. 15

²²¹ Ahmet Oktan, **Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 16.

²²² Sedat Cerci, **Belgesel Film**, Şule Yayınları, İstanbul, 1997, s. 32.

²²³ Paul Rotha, **Belgesel Sinema**, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2000, s. 52.

Bu geleneklerin ardında da belgesel sinema tarihi içinde ortaya çıkan çağdaş yaklaşımlar incelenecektir.

2.2. DOĞALCI (ROMANTİK) GELENEK

Belgesel sinemanın ilk büyük ustası olan Robert J. Flaherty aynı zamanda doğalcı yaklaşımın da en önemli temsilcisi olarak bilinmektedir. Bir araştırmacı olan Robert Flaherty küçük yaştan beri uygun olmayan koşullar içinde yaşayan insanların yaşam savaşına tanık olmuştur. İnsanın doğaya karşı verdiği yaşam savaşımındaki dramatik öğeler yaşamı boyunca Flaherty'yi en çok etkileyen şeylerden biri olmuştur²²⁴. Flaherty, ilkel insanın yaşam koşullarıyla ve doğayla savaşımını, uzlaşımını, geçmişle gelecek arasındaki ilişkiyi romantik bir açıdan ele alan filmler yapmıştır. Çekim için gittiği yerlerde uzun süre (ortalama iki yıl) kalan Flaherty, bu sürenin bir bölümünü yalnızca insanların yaşama biçimlerini öğrenmeye, doğal çevreyi tanıyıp neyi nasıl çekeceğini yakalamaya çalışarak geçirmiştir²²⁵. Sonuçta ise, gerçekte var olanı daha sağlıklı bir biçimde görüntülemeyi başarmıştır

Flaherty çocukluğunu maden mühendisi olan babasının yanında araştırma gezilerine katılarak geçirmiştir. Yeni insanlar, yeni kültürlerle tanışmış ve 1910 yılında kendisi de kaşif olmuştur. Kanada demiryollarının sahibi Sir W. Mackenzie tarafından, Avrupa'ya dışsattım yapmak için kurulacak demiryolunun ön araştırmasını yapmak üzere Kuzey Kanada'ya gönderilmiş ve dört ayrı araştırma gezisinden sonra, bilinmeyen bu ülkenin haritasını çıkarmıştır. Üçüncü araştırma gezisinin öncesinde Sir W. Mackenzie'nin önerisiyle gittiği yerleri filme almayı kararlaştıran Flaherty, New York'ta üç haftalık sinema kursuna katılarak Bell and Howell marka kamera, portatif bir yıkama ve baskı makinesi

²²⁴ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 25.

²²⁵ Ahmet Oktan, **Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 17.

ve aydınlatma araçları ile araştırma gezisine çıkmıştır²²⁶. Bu geziden sonra onun için kaşiflik değil, sinemacılık daha çok önem kazanmıştır.

1913 yılında çıktığı ve Kuzey Kutup Dairesi içinde Hudson Körfezi bölgesine yaptığı bir araştırma gezisinde yanına bir sinema aygıtı alan Flaherty, Eskimoların yaşadığı adaları kapsayan gezisinden elinde bir miktar görüntüyle dönmüş ancak bu görüntüleri yeterli bulmadığı için 1915-16 yıllarında aynı bölgeye yeni bir gezi daha düzenlemiştir. Bu gezinin sonunda elinde çok miktarda görüntü ile geriye dönen Flaherty, bunlardan bir film yapmak üzere işe koyulmuştur. Çalışmalarının sonunda ilk filmini hazırlayan Flaherty, bir anlık dikkatsizliği sonucunda sigarasından düşen bir kıvılcımla başlayan yangını söndürememiş ve yıllar süren çabalar sonucunda topladığı görüntüleri içeren filmleri kurtarmayı başaramamıştır²²⁷. Flaherty aynı yere ikinci bir yolculuk yaparak Eskimoların ilkel yaşamlarına ilişkin ikinci bir film çekmiştir. Buzlarla kaplı bu yörede uygar dünyanın olanaklarından bütünüyle uzakta yaşamak için doğaya karşı direnmek ve savaşmak zorunda olan bu insanların dramatik öyküsü belki de sinema tarihinin en yalın işlenmiş filminde son derece çarpıcı bir biçimde sergilenmiştir²²⁸. Ancak bu filmle ilgili olarak Flaherty'ye yöneltilen en önemli eleştirilerden birisi, filmin Eskimoların yaşamlarına müdahale etmeden bir tanıklık etme işlemi gerçekleştirmediği, filmde yer alan bazı bölümlerin canlandırılmış bölümler olduğu yönündedir. Hatta filmin Eskimoların gerçek yaşamlarını yansıtmadığı eleştirileri yapılmıştır.

Flaherty kullandığı kameranın teknik özelliklerinden dolayı yaşadığı kısıtlamalar, yapay ışıklandırma kullanmasını gerektiren düşük duyarlıklılı film kullanıyor olması, çok kötü hava koşulları gibi nedenlerle Flaherty, konu ettiği insanlara özel zamanlarda ve özel yollarla normal aktivitelerini yapmalarını istemek zorunda kalmıştır. Flaherty'nin kendisini sevdirmiş olmasından ve yok olan yaşam biçimlerini kayda alacağını bildiklerinden, Nanook ve ailesi içeriğe katkı sağlamış

²²⁶ Erik Barnouw, **Documentary: A History of the Non-fiction Film**, Oxford University Press, New York, 1993, s. 33.

²²⁷ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 35.

²²⁸ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 25.

ve içeriği etkilemişlerdir. Böylece yönetmen kurmaca bir öyküyü andıran, Eskimoların çevreyle mücadelelerini anlatan canlandırma bölümler çekmiştir. Buna karşın, oyuncuların çok uzun bir süredir tanınmış olmasından dolayı Flaherty, konu ettiği insanlarla çok doğal olarak yakın ilişkiler kurmuş, buna bağlı olarak da onlardan bazı aktivitelerini canlandırmalarını istediğinde, kameranın önünde farkına varmaksızın günlük yaşamlarını devam ettirmişlerdir. Filmin katılımcıları ve onların yaşamları o kadar otantiktir ki, film yalnızca bir canlandırma olmanın çok ötesine geçmiş ve en az Flaherty'nin Eskimo günlük yaşamına bakışını işlemiş olması kadar önemli olan, bir insanın hayatta kalma mücadelesini anlatmıştır. Dağıtımclar önce Kuzeyli Nanook belgeselinin insanların ilgisini çekmeyeceğini öne sürmüşler fakat film büyük beğeni kazanmış ve yapımcıların düşüncelerinin gerçek olmadığı ortaya çıkmıştır. Bu arada, insanlar filmi izlemek için sıraya girerken, Nanook, Arktik'te bir av gezisi sırasında açlıktan ölmüştür²²⁹. Bu olay adeta, Flaherty'nin öne sürdüğü görüşün ne kadar ironik bir gerçek olduğunu kanıtlamıştır.

Bu filmin büyük bir başarı kazanmasının üzerine yapımcılar, Flaherty'den bu defa güney denizlerindeki adalara gitmesini istemişler ve bu bölgedeki sıcak iklim nedeniyle yarı çıplak dolaşan kızları konu alan bir film çekmesini beklemişlerdir. Ancak Flaherty, üç yıllık bir çalışmanın sonunda 1926 yılında tamamladığı *Moana* adlı filmde, Samoan yerlilerinden bir gencin erkekliğe adım attığını kanıtlamak üzere dayanılmaz acılar veren bir işlem olan vücudunu dövmelemlerle kaplatışının öyküsünü anlatmıştır. Yapımcılar bu filmi de beğenmemişler ve bir iş filmi haline getirmek üzere filme sonradan çekilmiş bazı görüntüler (şarkıcı kızların görüntüleri gibi) eklemek istemişlerdir. Bunun üzerine bu önerileri kabul etmeyen Flaherty, filmi kendi anlayışına göre kurgulamış ama sinema salonlarında halka gösterme şansı bulamadığından altı büyük kentte üniversite çevrelerine gösterme yolunu seçmiştir²³⁰ Nanook'tan daha dikkatlice gözlemlenerek oluşturulmuş bir yapım olan *Moana*'da kamera daha yetkin kullanılmıştır. Doğal nesnelere şiiresselliğinin verdiği duyum, gerçek bir sanatçının

²²⁹ Ahmet Oktan, **Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 19-20.

²³⁰ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 26

doğumunu müjdelemektedir. Pankromatik emilimin sonsuz genişliği ve ilk tam uzunluk resmi, bu yapımda elde edilmiştir²³¹. Görüntü kalitesi ve konuya yaklaşım biçimi açısından da başarılı bulunan film eleştirmenlerin beğenisini toplamıştır.

Flaherty daha sonra çektiği *Aranlı Adam* (Man of Aran 1934), *Toprak* (The Land 1941), *Louisiana Öyküsü* (Louisiana Story 1948) gibi filmlerde de kendine özgü romantik biçem içinde doğalcı yaklaşımını sürdürmüştür. Flaherty için önemli olan ilk ilke, film yapım sürecinin öncesinde başlayan, yapım sürecinde de devam eden çalışmalardır. John Grierson²³² bu çalışmaların Flaherty’de araştırma ve araştırma özgürlüğünün gerekliliği olduğunu belirtmektedir. Araştırma Flaherty için, filmini çekeceği insanlarla, kendi doğal mekanlarında, onları tanıyana dek onlarla birlikte yaşamaktır. Grierson Flaherty’nin belgesel sinemanın iki ana ilkesini ortaya çıkardığını belirtmektedir. Bunlardan birincisi; belgesel filmin gerecini olduğu yerde yakalaması ve bu gereci düzene sokmak için onunla içli dışlı olmasıdır. Flaherty bununla bir iki yıl uğraşmak zorunda kalmaktadır. Öyküsü kendi kendine söyleniverinceye değin, kişileriyle birlikte yaşamaktadır. Öykünün kendi kendine söyleniverinceye değin ortaya çıkması, günlük yaşantıların yoğun gözlemine ve bu gözlemlerden yola çıkarak anlatılacak olgunun yakından tanınmasından kaynaklanmaktadır. Bu yakınlık öyle bir noktaya varmaktadır ki, Flaherty neredeyse kendi yaşamından bir bölümü perdeye getirmektedir.

Grierson Flaherty'nin ortaya çıkardığı ilkelerden ikincisinin, betimleme ile dramı ayırt etmesi olduğunu belirtmektedir. Bir konunun yüzeysel değerlerini betimleyen yöntemle, gerçek yönlerini çarpıcı bir biçimde ortaya çıkararak yöntem arasındaki birincil ayrımın yapılmasının önemini vurgulayan Grierson, doğal yaşamın görüntülenmesinin mümkün olduğunu ancak ayrıntıların da bir araya getirilerek aynı yaşamın bir yorumunun da yaratılabileceğini öne sürmektedir²³³.

²³¹ Paul Rotha, **Belgesel Sinema**, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2000, s. 55.

²³² John Grierson, John Grierson, **Belge Film Üstüne**, Çev. Akşit Göktürk, Türk Dili Dergisi, Sayı 196, Ankara, 1967, s. 346-347.

²³³ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 56.

Guynn da bu ilkedan yola çıkarak gerçek belgesel filmlerin çözümleyici (analitik) yöntemle çalışması gerektiğini belirtmektedir²³⁴.

Salt Nanook of the North'u çekerken değil, yaptığı bütün filmlerinde Flaherty bu araştırma çalışmasını, başka bir deyişle filme çekeceği insanlarla birlikte yaşamayı ilke edinmektedir. Bu ilke kendi başına, Flaherty'nin geleneksel kurmaca sinemanın yapısı sürecinin dışına çıkmasına neden olmaktadır. Çünkü sinemaya bu tür yaklaşım dekorları, oyuncularını, senaryoyu kendiliğinden dışlamaktadır. Bütün bu unsurların dışında yaşamın ve sinemanın kendi teknik olanaklarıyla film yapmayı mümkün kılmaktadır²³⁵. Filmin dramatik yapısını sadelikle, salt kameranın önünde varolan gerçek yaşamın özelliklerinden çıkarmaktadır.

2.3. GERÇEKÇİ GELENEK

Belgesel sinema içerisinde, "Kent Gerçekçiliği" adıyla da anılan gerçekçi yaklaşım, Fransız Avant-Garde sinemacıların çalışmalarıyla başlamıştır. Kameranın sunduğu olanaklardan çok etkilenen bu sinemacılar, yaşamı ve insanı çevreleyen doğayı gerçekçi bir yaklaşımla işledikleri kısa filmler çekmişlerdir²³⁶. Gerçekçi yaklaşım içerisinde yer alan belgesel filmlerin birçoğu, kent yaşamının bireysel ve toplumsal düzeylerdeki etkilerini, kendine has düzenliliklerini ve özellikle de farklı sosyal sınıflara ait kentlilerin bu ortak yaşam alanını kullanışı ile ortaya çıkan çelişkileri gözler önüne sermektedir. Sanat için sanat düşüncesiyle yapılan filmlere karşı çıkan bu belgeseller, zenginler ve yoksullar arasındaki belirgin karşıtlıkları ve çağdaş şehir sahnelerinin gözlemlerini bir arada sunmaktadırlar²³⁷. Çöp kutularının karıştırılması ile makinelerin ritmik hareketlerinin içerdiği görüntüler bir arada yer almaktadır.

²³⁴ William Howard Guynn, **Toward a Reexamination of the Documentary Film: Theory and Text**, University Micro films International, Michigan, 1986, s.17.

²³⁵ Nazmi Ulutak, **Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik**, Anadolu Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir, 1988, s. 15.

²³⁶ Paul Rotha, **Belgesel Sinema**, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2000, s. 60.

²³⁷ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 27-28.

Kent gerçekliği, kent senfonisi ya da senfonik belgesel olarak nitelendirilen bu tür belgeseller kolay bulunabilen malzemesi, hareketliliği ve izleyici üzerindeki duygusal etkileriyle en çok genç belgesel yapımcılarına seslenmiştir. Bu tür filmlerde biçimsel çekicilik ana konu üzerinde her hangi bir şeyin ortaya konulmasında zorunluluk gerektirmemektedir. Ana konudan söz edilmeden değişik görüntülerin hareketlere ve dolayısıyla sanat yapıtına dönüştürülmesi bile bu filmleri ortaya çıkartabilmektedir. Kendi kapılarının önünden bakıp oradaki malzemeleri fotoğraflayarak ya da kaydederek etki, tatmin edici hareketlere dönüştürülerek de yalın bir biçimde gerçekleştirilebilen bu filmlerin yöntemi o kadar büyüleyicidir ki insan değişik imgeleri hareketlere ve hareketlerin de bir sanat yapıtı durumuna getirme işleminde ana konu hakkında hiçbir şey söyleyemeyebilmektedir²³⁸.

Bu türe giren en önemli filmlerden birisi Fransa'da Alberto Cavalcanti'nin 1927 yılında çektiği *Yalnızca Saatler* (Rien que les heures) adlı filmidir. Bir kentin yaşamından bir gün konulu filmlerin ilki olan bu film, özellikle kurgusu yönünde kaba bir kurguya sahip olmasıyla eleştirilmektedir. Ancak Cavalcanti'nin bu filminde ilk kez bir kentin sokaklarıyla ya da sokaklarında boğuşan insanla karşılaşmaktadır. Bunun yanı sıra yakın çevredeki gerçekliğin dramatik yapı içinde aktarılması yönünden çok ilginç bir örnek olarak görülmektedir²³⁹. Gerçekçi geleneğe bağlı olan isimlerden biri de Walter Ruttmann'dır. Yönetmen, 18 ayda çekimlerini tamamlayabildiği *Berlin* (1927) adlı filmiyle zengin-yoksul çatışmasını gözler önüne sermiş ve Cavalcanti'nin kaba olarak tanımlayabileceğimiz kurgusunun aksine, filminde intihar vb. dramatik öğeleri de kullanarak, başarılı bir kurgulamaya da imzasını atmıştır²⁴⁰. Film, gündeğümüyle birlikte kentin kıyı mahallelerinin uyanmasıyla başlamakta, geceyi eğlenerek geçirmiş olanlar evlerine dönmekte ve işçiler, işe gitmek için evlerinden çıkmakta, zihinler ve pencereler yavaş yavaş açılmaktadır. Şehrin yoğun trafiği akmaya, makineler günlük işlevlerini yerine getirmeye başlamışlardır. Gün ortasında yemek yenmesiyle birlikte, sınıfların

²³⁸ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 65.

²³⁹ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 28.

²⁴⁰ Mine Esen, **Belgesel Sinema ve Türkiye'de Belgesel Sinemanın Geçirdiği Evreler**, MSÜ Sos. Bil. Ens. Radyo-Televizyon ve Sinema ABD İletişim Bilimleri Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998, s. 19.

birbirlerine olan karşıtlıklarının karışımı ortaya konacaktır. İş yerlerine geri dönülürken dışarıda yağmur çiselemeye başlamıştır; gece olmaktadır. Zengin olsun, yoksul olsun, şehir çalışanlarının çok büyük bir bölümü eğlence yerlerini doldurmaktadır²⁴¹.

Berlin filminde Ruttmann, Sovyetlerin kurgu yöntemlerinden büyük ölçüde faydalanmıştır. Kurgu ve tempo, bu filme yoğun bir senfoni etkisi katmıştır. Filmin başlangıcında tekerleklerin, demir yolarının, telgraf tellerinin ve manzaraların hoş bir şekilde hareket eden görünümüleri yer almaktadır. Daha sonra şehrin kendisinin görünümü gelecektir²⁴². Bu sahnelerin önemi, tiyatro filminin ötesinde bir adım atarak bundan uzaklaşılmasından kaynaklanmaktadır.

Bu türün bir başka yönetmeni de Joris Ivens'tir. Amsterdam'da üniversite eğitimi görürken babasının fotoğraf işini seçmesi nedeniyle sinemaya ilgi duyan Ivens ilk olarak Ruttmann, Eggeling, Richter gibi yönetmenlerin soyut filmlerinden etkilenmiştir. Bu etkilerle ilik çalışmalarını benzer doğrultuda yürüten yönetmen 1928 de Rotterdam Tren yolu köprüsünü konu alan *Köprü* (De Brug) filmini yapmıştır. Bu filmde mekanik bir duyarlılık yaratmaya çalışan Ivens daha sonra 1929 da Amsterdam'ın yağmur altındaki portresinin gösterildiği *Yağmur* (Regen) filmini çekmiştir. Bu film şehir Senfonisi türündeki belgesel filmlerin en etkili ve en mükemmel örneğini oluşturmaktadır²⁴³. Joris Ivens, 1929 da *Yapıyoruz* (Wy Bouen) 1932 de Sovyetler Birliği'nde çektiği Komsomol, 1933 teki *Yeni Toparak* (Nouvelle Tere) gibi filmlerinde insanın doğaya egemen oluşunu çarpıcı ve şiirsel bir biçimde aktarabilmiştir²⁴⁴. Ivens Sovyetler Birliği, Belçika, İspanya ve Çin'de çevirdiği önemli yapıtlarıyla belgesel sinemada gerçekçi eğilimin en önemli ustalarından biri olmuştur.

²⁴¹ Paul Rotha, **Belgesel Sinema**, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2000, s. 61.

²⁴² Ahmet Oktan, **Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 23.

²⁴³ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansımaları**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 70.

²⁴⁴ Nijat Özön, **Sinema Kitabı**, Elif Yayınevi, İstanbul, 1964, s. 103.

Bu yaklaşıma örnek olarak ayrıca; Henri Storck tarafından çekilen *Idylle a la plage*, *Images d'Ostende*, Wilfried Bosse'nin *Abbruch und Aufbau*, *Markt in Berlin* ve *Deutschland von Gestern und Heute* adlı filmleri, Alexander Hockenschmied'in *Prague Caste Senfonilerf m*, Jean Aurenche'nin *Prates du Rhone*, Robert Alexandre'nin *Une Monastere* adını taşıyan filmi, Jean Lods tarafından çekilen *La Vie d'un Fleuve* adlı filmi, Ruttmann'ın *Word Melody* ve gerçekliğe yüzeysel olarak yaklaşılın *Acciaio* filmleri sayılabilmektedir²⁴⁵.

2.4. HABER-GERÇEK GELENEĞİ

Belgesel filmin gelişiminde en önemli ve en büyük geleneklerinden biri 1917 Sovyet Devrimi sırasında ve hemen sonrasında Dziga Vertov tarafından güncel film karelerinin kurgulanmasıyla elde edilen haber filmleriyle ortaya çıkmaktadır. Vertov 1918 yılında sinema alanında ilk işe başladığında, kameramanların çekip gönderdikleri haber filmlerini bir arada kurgulayarak, savaşın askerleri ve köylüleri politize etmek için sınırlarda gösteriler düzenlemektedir²⁴⁶. Vertov'un diğer haber filmlerinden ayrı olarak, gerçeği kaydetmenin dışında Rus halkını devrim hakkında bilgilendirmek gibi toplumsal içerikli bir amacı bulunmaktadır. Bu yöntem belgesel filmin özüne, daha açık bir anlatımla, doğrudan kaydedilen gerçeğin toplumsal amaçla yorumlanarak kurgulanmasına uymaktadır. Kino-Glaz ya da Sinema-Göz terimleriyle anılan bu filmlerin her biri özgün bir konu ve düşünce çevresinde birleşmiş ve bundan sonra da çağdaş sinema akımı Kino-Glaz'ın belirgin düşüncelerini kendisine kaynak almıştır²⁴⁷.

Hiçbir oyuncunun gerçek durumda olan bir kişiyi canlandıramayacağını ileri süren Vertov, her türlü kurmaca filmi burjuva sınıfının oyuncağı olarak görmüş, yozlaştırıcı olduklarına inandığı bu filmleri halkın afyonu olarak değerlendirmiş ve şiddetle reddetmiştir. Sinema arcılığıyla Sovyet yaşam tarzının biçimleniş sürecini

²⁴⁵ Ahmet Oktan, **Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 24

²⁴⁶ Seyide Parsa, **Belgesel Sinema ve Gerçeklik**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üni. Sos. Bil. Ens. İzmir, 1986, s. 41-45.

²⁴⁷ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 45.

tespit etmeye çalışan Vertov, belgeselleri mizansenin yerine koyup salonların sınırlarını aşarak yaşamın arasına girmeyi önermektedir. Kameramanın beyni ve gözleri, kurgucunun elleri ve yaratıcı danışmanın zekası bir araya gelecek, amaçlar bu yolla gerçekleştirilecektir²⁴⁸. Yaşamın senaryoya uygun bir biçimde aktarılmasını değil, olduğu gibi kaydedilmesini ve buradan da birtakım sonuçların çıkarılmasını önermektedir.

Sinema-Göz'ü haber filmlerinden ayıran öğeyi, kurgu sırasındaki üretici yaklaşım oluşturmaktadır. Vertov'a göre, sinemacının herhangi bir katkısı bulunmaksızın bütünüyle nesnel olarak elde edilen görüntüler aralarında belli tartımlara, ölçülere uygun bağlantılar kurulup birleştirilerek sinemasal bütün oluşturulmaktadır. Sinema sanatçısının asıl görevi bu birleştirme/kurgulama evresinde ortaya çıkmaktadır²⁴⁹. Vertov, yaşamı olduğu gibi yakalamayı amaçlamaktadır. Yaşamdan alınan parçalar görünenin yeniden örgütlenmesi olarak algılanan ve film çekiminin tüm aşamalarını kaplayan bir süreç olan kurgu işlemiyle işlevsel bir bütünlük haline getirilmektedir. Gerçeğin sinema aracılığıyla yeniden yorumlanması olarak düşündüğü film, halka yönelik siyasal bir söylemin oluşturulmasını amaçlamaktadır. Vertov, 1924 yılında yazdığı bir yazıda, çalışmalarının genel çizgilerini şöyle özetlemektedir;

“Bizim için Kinoglaz, gözün göremediği şeydir, zamanın mikroskobu ve teleskopudur, zamanın negatiftir, uçsuz bucaksız bir görme olanağıdır, bir kameranın uzaktan kumandasıdır, tele gözüdür, x ışınlı bir gözdür, yaşamın oluş halinde yakalanmasıdır, vb... bütün bu çeşitli tanımlamaların birbirini tamamladığı kinoglaz gerçeği yakalama ve göstermeye yarayan bütün yol ve yöntemlerdir. Bütün sinemasal buluşlardır, bütün sinema araçlarıdır. Amaç, kinoglaz için kinoglaz yapmak değil, kinoglaz'ın araçları ve olanaklarıyla gerçeği vermek, yani sinema gerçek'tir. Amaç, salt 'yaşamı oluş halinde yakalamak' için değil, insanları maskeleri olmadan, makyajsız olarak göstermek, onları oyunculuk yapmadığı sırada kameranın gözüyle yakalamak, onların düşüncelerini kamera ile açığa çıkarıp okumak içindir. Kinoglaz görünmezi görünür kılar, karanlıkta olanı aydınlatır,

²⁴⁸ Ahmet Oktan, **Türkiye’de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 25.

²⁴⁹ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 28

saklı olanı açığa çıkarır, gözlenenin maskesini düşürür, masalı (fiction) gerçek, yalanı doğru yapar. Kinoglaz, dünyanın sosyalist çözümlenmesi savaşımı amacıyla bilim ile haber filminin kaynaşmasıdır, perdede gerçeğin gösterilmesi girişimidir, sinema gerçektir”²⁵⁰.

Başlangıçta Kino-Pravda adını verdiği çok sayıda haber filmi hazırlayan Vertov, 1924 yılında gizli kamerayla yapılmış çekimlerin kurgulanmasıyla oluşturduğu ve ilk uzun filmi olan *Sine-Göz’ü* (Kino-Glaz) yapmıştır. Bu filmin ardından, 1926 da, *Uzun Adım İleri* ve *Dünya’nın Altıda Biri* filmlerini gerçekleştirmiştir. Vertov’un en başarılı çalışması kuşkusuz, 1929 yılında çektiği Film *Kameralı Adam* (Çeloveks Kinoapparaton) adını taşıyan ve kameranın gücünü sergilemeyi amaçlayan çalışmasıdır. Vertov’un kamerasıyla Moskova sokaklarına çıkıp çektiği bu film, insanların günlük yaşamlarını görüntülemiş olmasına karşın, ayrı dönemde çekilen ve kentleri konu alan senfoni niteliğindeki filmlerden oldukça farklıdır. Film *Kameralı Adam*, filme konu olan yaşamın, filmin çekimlerini gerçekleştiren kameramanların, filmin kurgu aşamasının hatta kurgulanmış filmin sinema salonunda gösterilişinin görüntülerini içermektedir. Film sonuçta Sovyetler Birliği hakkında bir bildiriden çok Vertov ve kinoksların hünerlerini belgelemiştir. Bir başka deyişle çalışmalarının gerçekçilikten çok biçimciliğe yöneldiği söylenebilir²⁵¹. Bununla birlikte onun çalışmaları, özellikle kurgu yöntemleri Eisenstein ve İngiliz Belgeselcileri başta olmak üzere pek çok sinemacıyı etkilemiştir

Bu filminden sonra, *Coşku* (Entuziazm, 1931), *Lenin’in Üç Şarkısı* (Tri Pensi o Leninye, 1934) ve *Ninni* (Kolibelneya, 1937) filmlerini çeken Vertov, Stalin döneminde, deneysel yöntemlerini sürdürmekten vazgeçmemesi nedeniyle gözden düşmüş ve film yapma olanakları kısıtlanmıştır. O’nun düşünceleri ve fikirleri, 1960’larla birlikte yeniden ve etkili biçimde gündeme gelmiş; Kino-Paravda’sı

²⁵⁰ Giorgio Vincenti, **Sinemanın Yüz Yılı**, Çev. Engin Ayça, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul, 1993. s.37.

²⁵¹ Huriye Kuruoğlu, **Türkiye’de Belgesel Sinema: 1970’lerden Günümüze**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 1992. s. 14.

(sinema-gerçek), Cinema Verite hareketiyle yeniden doğmuştur²⁵². Artık Batılı ülkelerde de sinemanın toplumsal işlevi sorgulanmaya başlamıştır

Haber-gerçek geleneği içerisinde filmler çeken bir başka Rus yönetmen de Türkiye’de yaptığı Türk inkılabında Terakki Hamleleri filmiyle de tanıdığımız Esther Schub’dur. Schub’un kurgu-film yöntemiyle hazırladığı *Romanovların Düşüşü* (The Fall of Romanov Dynasty) ve *Nikola'nın Rusyası* (The Russia of Nikolai II) adlı filmler bu yaklaşıma örnek olarak sayılabilir²⁵³.

Sovyetler Birliği dışında da kimi yönetmenlerin Haber-Gerçek yaklaşımına örnek olacak çalışmaları olmuşsa da bunlar pek başarılı ve etkin olamamıştır. Ayrıca bu çalışmaların hiçbiri Vertov’unki gibi bir toplu eyleme dönüşmemiştir. Bununla birlikte, 1935’te Time Dergisi’nin başlattığı 13 bölümlük *Zamanın Yürüyüşü* (March of the Time) dizisi üstünde durulmaya değer bir çalışma olarak nitelendirilebilir²⁵⁴. Bu dizinin en önemli özelliği gerçek yaşamın kendi dramını haberi aşan bir biçimde aktarabilmesidir.

Vertov çalışmalarında, stüdyoyu, dekorları, oyuncularını, kostümleri, makyajı, senaryoyu tümünden yadsımaktadır. Bunların hepsini gerici burjuva sapıklıkları olarak görmekte ve yalnızca kaba gerçeği benimsemektedir. Vertov gerçeğin ortaya çıkması için dekorlar önünde düzenlenmiş olayları değil, yapaylıktan arınan yaşamın özününün kaydedilmesi gerektiğini belirtmektedir²⁵⁵. Ayrıca, sinemada kurgunun o zamana dek değişik sahnelerin bir araya getirilmesi olduğunu söyleyen Vertov bu nedenle yönetmenin senaryo tarafından etki altına alındığını ileri sürmekte, oysa kurgu görsel dünyanın organizasyonu olduğu için tüm film çalışması süresince konu ve mekanın gözleminden filmin sonuna kadar kesilmeden yürütülmesi gerektiğini savunmaktadır²⁵⁶.

²⁵² Nilgün Abisel, *Sessiz Sinema*, Ankara Üni. Basın Yay. Yük. Okulu Yayını, Ankara, 1989, s. 118.

²⁵³ Ahmet Oktan, *Türkiye’de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)*, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 27.

²⁵⁴ Bilgin Adalı, *Belgesel Sinema*, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 32.

²⁵⁵ Dai Vaughan, *The Man With the Movie Camera*, The Documentary Tradition, Ed. Levis Jacops, New York, 1979, s. 53.

²⁵⁶ Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, London, 1983, s. 178.

2.5. PROPAGANDA GELENEĞİ

Propaganda yaygın anlamında, “kamuoyunu belirli bir sosyo-politik görüşü benimsetmek, bir politikayı veya bir örgütü desteklemeye sevk etmek amacıyla etkileme etkinliği”²⁵⁷, ya da “örgütlü inandırma etkinliği; çeşitli inandırıcı araçlarla fikirlerin ve değerlerin yayılması”²⁵⁸, daha geniş bir anlamda da; bireylerin ya da grupların tutumlarını belirleyip biçimlendirmek, kontrol altına almak veya değiştirmek için, haberleşme araçlarından yararlanarak ve bu bireylerin/grupların belirli bir durum veya konumdaki tepkilerinin kendi amaçlarına uygun tepkiler şeklinde olacağını umarak girişilen bilinçli bir faaliyet olarak tanımlanabilmektedir. Temel işlevi, belirli bir fikir çerçevesinde insan davranışlarını güdüleme ve yönlendirme olan propagandanın tarihi, insanlık kadar eskidir²⁵⁹. İnsanın örgütlü topluluklarda yaşamaya başlamasıyla birlikte liderler ve yöneticiliğe aday olanlar, kendilerine destek sağlamak için değişik içerik ve biçimlerde propaganda yöntemlerini kullanmışlardır.

20. yüzyılın propaganda açısından belki de en önemli özelliği aynı mesajın, aynı anda milyonlarca kişiye iletilebilir hale gelmiş olmasıdır. Propaganda mesajlarının böylesine kolay yayılmasında en önemli işlevi kitle iletişim araçları yerine getirmektedir. Sözü edilen iletişim araçlarının içerisinde propaganda amaçlı olarak en yaygın şekilde kullanılan araç olan sinema, doğasından kaynaklanan nitelikleri göz önüne alındığında halkın üzerinde en fazla etkide bulunabilecek ifade aracı olarak karışımıza çıkmaktadır. Hiç kuşku yok ki, Birinci Dünya Savaşı, kitlesel üretimin yapıldığı, radyonun ve sinemanın hızlı gelişiminin yaşandığı, basın organlarının etkinliğinin arttığı ve toplumsal yapı içinde bu yeni öğelerin belirleyici olduğu bir dönemin izlerini taşımaktadır. Sinema ve radyo savaş sonrası Avrupa’da yığinsal düşüncesinin şekillenmesinde en önemli rolü oynamaktadır. Biraz daha genel bir tanımlama yapıldığında, bu yapının gelişmesinde

²⁵⁷ Nuri Bilgin, **Sosyal Psikoloji Sözlüğü Kavramlar, Yaklaşımlar**, Bağlam Yay. Ankara, 2003, s. 299

²⁵⁸ Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yay./Ark, Ankara, 1998, 283.

²⁵⁹ Ahmet Oktan, **Türkiye’de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 27

propagandanın önemi ortaya çıkmaktadır. Sinemanın bir propaganda aracı olarak kendine özgü uygunluğu;

- Kitleler tarafından ortak olarak paylaşılmaya uygun bir yapıya sahip olması
- Açıklama ve ifade yeterliliği açısından sahip olduğu basit güç nedeniyle ve sanatsal değerlerin de kullanımı ile ikna edici ve inandırıcı nitelik yeterliliğinin bulunması,
- Milyonlarca insana yönelik olarak tekrarlanan mekanikleşmiş niteliği ile belli bir zaman sınırlaması olmadan sayısız şekilde insanlara ulaşabilmesi şeklinde özetlenebilmektedir²⁶⁰.

Kitleler üzerinde bu kadar etkili aracın, propaganda amacıyla kullanılması ilk olarak, dünyanın görünümünün yeniden oluştuğu Birinci Dünya Savaşı'nın bitimine bir yıl kala, 1917 yılında, Rusya'da Bolşevik Devrimi'nin gerçekleşmesinin ardından, Rus halkını devrim konusunda bilgilendirmek ve onlara komünizm düşüncesini benimsetmek amacıyla Sovyet sinemacılarının çabalarıyla oluşturulan filmlerde rastlanılmaktadır. Sinemanın devlet eliyle en çok desteklendiği yaklaşım olan propaganda türünde Sovyetler Birliği, İngiltere, Almanya, İtalya, Amerika gibi ülkelerde belirgin örnekler verilmiştir. Birçok ülkede büyük boyutlu bunalımların yaşandığı iki savaş arası dönemde önemli gelişim gösteren propaganda filmleri, özellikle İkinci Dünya Savaşı yıllarında önem kazanmıştır.

2.5.1. Sovyetler Birliği

Lenin'in kurduğu rejim için, kitlelere önemli mesajlar iletme aracı olarak kullanılan sinema, Sovyetler Birliği'nde asıl gelişimini devlet desteğiyle sağlamış ve kurumlaşmıştır. 1922'de Goskino adıyla kurulan sinema kurumu, 1925'te Sovkino adını almıştır. Bu kurumlar aracılığıyla, öncelikle ülkenin ücra köşelerine devrimi tanıtan ve yeni rejimi kökleştirmeyi amaçlayan Ajitasyon Trenleri hazırlanmış ve ülkenin doğusuna doğru yola çıkmıştır. Birer propaganda merkezi olarak tasarlanan bu trenler bilgi ve ajitasyonun yanı sıra eğlenceye de yer vermektedirler. Trenlerde bir de film ekibi bulunmakta ve bu ekipler bir yandan uçsuz bucaksız ülkeyi görüntülerken, bir yandan da halka film gösterileri düzenlemekteydiler. Bu trenlerdeki kameramanların çektiği binlerce metre film,

²⁶⁰ Paul Rotha, **Belgesel Sinema**, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2000, s. 40.

Moskova'da toplanmakta ve burada Kuleshov, Pudovkin, Vertov gibi yönetmenlerce kurgulanmaktadır²⁶¹. Bu yöntemle birçok haber filmi hazırlanmış ve bu filmler propaganda amacıyla halka gösterilmiştir.

Büyük çoğunluğu okuma yazma bilmeyen Sovyet halkına ulaşmada, Sovyet devrimi ve sosyalizm konusunda halkın bilgilendirilip aydınlatılmasında sinemadan yararlanılması tasarlanmıştır. Sinema sanatçısından yapıtlarında devrimci bir içeriği barındırması istenmektedir. İlke olarak her filmin halkın günlük yaşamıyla ilintili bir sorun ya da kuramı görüntülemesi gerekmekte bu nedenle de her yapımın temelini toplumsal nitelikli bir içerik oluşturmaktadır. Böylece her adam, kadın ve çocuğun devletin toplumsal, bilimsel, endüstriyel ve siyasal yönden gelişmesinin bilincine varması sağlanacak, durum ve düşünce olarak bilgilendirilip geliştirilen kırsal kesim kentlerle benzeştirilmiş olacaktır²⁶². Halk yığınlarının film endüstrisiyle daha yakın ilişki kurabilmesi için de yapım, halkın yaşamına sokulmakta ve böylelikle halkın senaryo yazmadan çekime kadar her aşamada yapıma katkısı sağlanmış olmaktadır.

Bu dönemde devrimi konu alan ve propaganda niteliği taşıyan filmler çeken yönetmenlerin başında Sergei Mikhailovich Eisenstein gelmektedir. 1924 yılında ilk filmi olan ve çarpıcı kesmeler ve görsel metaforlarla dinamik bir film olan *Grev* (Staçka) filmini çeken Eisenstein, hemen ardından 1905 Devriminin anısına bir film yapmakla görevlendirilmiştir. Eisenstein'in sekiz bölüm olarak çekimlerini yaptığı filmin sadece *Potemkin Zırhlısı*'ndaki isyanı konu alan bölümü, tüm ayaklanmayı simgelemek üzere seçilmiş ve sinema tarihinin başyapıtlarından birisi olan *Potemkin Zırhlısı* (Bronenosets Potyomkin) 1925 yılında tamamlanmıştır²⁶³. Filmine yerleştirdiği yüzlerce kişiyle ayaklanmanın coşkusu yakalamaya çalışan Eisenstein, simgeler aracılığıyla etkiyi daha da arttırmayı denemiş ve oldukça coşkulu bir yapıt ortaya koymuştur. Eisenstein bu filminden sonraki çalışması olan 1928 yılında tamamladığı *Ekim* filminde, on yıl

²⁶¹ Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, Ankara Üni. Basın Yay. Yük. Okulu Yayını, Ankara, 1989, s. 112.

²⁶² Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 34.

²⁶³ Murat Ünal, *Sovyet Toplumcu Sineması 1917-1927*, <http://sayisaltasirim.blogspot.com/2008/10/sovyet-toplumcu-sineması-1917-1927.html>, Erişim: 21.03.2010.

önce yaşanan devrimi ele almış ve devrimin havasını yansıtmayı başarmıştır. Eisensentein *entelektüel montaj* adıyla tanımlanan ve çatışmaya dayalı montaj anlayışın uygulamıştır. Propaganda türünün belki de en iyi örneklerinden olan filmlere imza atan Eisenstein estetik kaygılardan da ödün vermemiştir²⁶⁴. Bu nedenle Eisenstein, çektiği filmlerin birçoğunda ideolojik olarak eleştirilmiştir.

Sovyet devriminin kökleştirilmesi amacıyla propaganda filmleri çeken bir başka önemli isim de Vsevolod Pudovkindir. 1921 yılında çektiği ve ilk filmi olan *Açlık... Açlık... Açlık* adlı çalışmasında Volga kıyılarında yaşanan açlığı konu edinen Pudovkin, 1926 yılında en ünlü filmi olan *Ana'yı* (Mat) gerçekleştirmiştir. Pudovkin, baskıcı Çarlık yönetimi karşısında bir kadının devrimci bilinç kazanma sürecini ve 1905 ayaklanmasını anlattığı bu filminden sonra, 1927'de benzeri bir bilinçlenme öyküsünü anlattığı *St. Petersburg'un Sonu* filmini yapmıştır. *St. Petersburg'un Sonu* filminde, büyük kente gelen genç bir topraksız köylünün karşılaştığı olayları, çelişkileri ve düştüğü hataları anlatan yönetmen, sözü edilen iki filmle devrimci hareketin daha çok bireysel, insani boyutlarıyla ilgilenmiştir. Pudovkin'in propaganda yönü ağırlık taşıyan diğer bir çalışması da 1928 yılında tamamladığı *Cengiz Han'ın Varisi* (Chingis Khan) adlı filmidir. Konularına çözümleyici bir yaklaşımla eğilen Pudovkin, Eisenstein'in tersine dramatik ve psikolojik gerilimleri küçük küçük parçalarla sağlamıştır.²⁶⁵ Bu amaçlarda kalabalık topluluklar yerine bireylerden yararlanmıştır.

Sinema tarihinin önemli yapıtlarından birkaçını yaratan bu iki yönetmenin ardından, Sovyet sinemasının ikinci bir aşaması başlamıştır. Hemen her alanda birden başlatılan atılımların halka iletilmesinin amaçlandığı bu aşamada Sovyet devriminin öyküsünün yerini yaşanmakta olan kalkınma sürecinin öyküsü almıştır. Bu aşamada sinemanın gerçek ozanlarından biri olarak anılan Alexander Dovjenko, 1930 da *Toprak* (Zemliya) ve 1933 te *İvan* filmlerindeki şiirsel imgeler ve çarpıcı lirizmle dikkatleri üzerine çekmektedir. Diğer taraftan Victor Turin

²⁶⁴ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s.35.

²⁶⁵ Ahmet Oktan, **Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 31.

1929 da çektiği *Turksib*'iyle belgesel filmin en özgün örneklerinden birini vermiştir. Öyküyü bütünüyle kaldıran Turin, Türkistan-Sibirya demiryolunun ekonomik önemini vurgularken teknik, biçim ve yaklaşım olarak Sovyet belgesel sinemasında yeni bir belgesel eğilimin öncüsü olmuştur²⁶⁶. Turksib, Sovyet sinemasında Potemkin Zırhlısı ve Ana gibi coşkulu filmlerden sonra gerçeğe propagandaya dönüşün odak noktası olarak kabul görmektedir.

2.5.2. İngiltere

Yaşamın gerçek yönlerini perdeye getirme ve böylelikle sinemayı eğitsel amaçlarla kullanma yönünde en önemli girişim, diğer belgesel yaklaşımlardan da belli ölçülerde etkilenmiş olan John Grierson ve çevresinde toplanan bir grup genç sinemacının oluşturduğu ve daha sonra İngiliz Belgesel Okulu olarak anılan oluşumdur. İngiliz Belgesel Okulu'nun öncülüğünü yapan Grierson 1924-27 yılları arasında Amerika'da bulunmuş ve Charles Chaplin, Von Stroheim, Walter Wanger gibi Hollywood'un ünlü yönetmenleriyle tanışmıştır. Kitle iletişimi ve kamuoyu gibi konularda araştırmalar yapan Walter Lipmann'dan önemli ölçüde etkilenen Grierson, sinemanın kitlelerin eğitilmesinde ve yönlendirilmesinde etkili bir biçimde kullanılabilceğine inanmıştır. 1927 yılında İngiltere'ye dönen Grierson, sinemayla ilgili olarak projelerini İmparatorluk Pazarlama Kurulu-Empire Marketing Board (EMB) bünyesinde sinemayla ilgili çalışmalar yapmak üzere kurulmuş olan bölümün başına geçerek gerçekleştirme şansını yakalamıştır. Grierson kısa bir süre içerisinde, Paul Rotha, Basil Wright, Harry Watt, Edgar Anstey, Arthur Elton, Alberto Cavalcanti gibi ileride belgesel sinemanın önemli isimleri haline gelecek olan gençlerle birlikte İngiliz Belgesel Okulu olarak anılan belgesel film hareketini başlatmıştır²⁶⁷.

Grierson belgesel sinemayı, düşünen, yorumlayan, aktif ve katılımcı insanlardan oluşan demokratik bir toplum yaratmada en önemli araçlardan birisi olarak görmüş, belgesel sinemanın sadece açıklamalar yapmakla yetinmeyip, yol gösterici olmasının gerektiğine inanmıştır. Sinemayı bir kürsü olarak gördüğünü

²⁶⁶ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 36.

²⁶⁷ Bilgin Adalı, age, s. 48-49.

belirten Grierson, onu bir halk eğitimi ve propaganda aracı olarak kullanmaya çalışmıştır. Eğer demokrasinin daha etkin bir şekilde yaşatılması isteniyorsa, belgesel sinemanın bunda önemli bir güce sahip olduğuna inanmaktadır. Bu nedenle Grierson, kendinin ve arkadaşlarının önce propagandacı sonra da sinemacı olduğunu belirtmektedir. Sanat onlar için toplumsal yaşamı olduğu gibi yansıtan bir ayna değil, aksine, bu toplumsal yaşama biçim veren bir çekiç işlevini görmektedir. Grierson, hiçbir maddi çıkar beklemeden, yurttaşlara toplumsal yaşam içinde yaşanan olgular hakkında bilgi vermek ve bunları yorumlamak için yapılan belgesel sinemanın görevini yerine getirebilmesi için devlete bağlı bir kurumun gerekliliğine inanmaktadır.²⁶⁸ Bu nedenle de EMB bünyesindeki çalışmalarına büyük önem vermektedir.

Böylelikle belgesel filmi var olanın yaratıcı bir uygulamadan geçirilmesi niteliğiyle betimleyen Grierson'un yarattığı akım, filmcilikte yeni örgütlenme biçimleri oluşturarak, devlet kurumlarının ve büyük kuruluşların sektöre yeni kaynaklar yaratmasına yol açmaktadır²⁶⁹. Grierson'un yönteminin etkilerini anlayan ve doğru bulan tüm önemli İngiliz belgesel yönetmenleri o yıllarda EMB film bölümünde doğrudan ya da dolaylı olarak çalışmışlardır. Grierson önderliğinde belgesel filmler çeken İngiliz Belgesel Okulu üyelerinin çalışmaları, film yapımıyla sınırlı kalmamış, Flaherty, Vertov gibi o güne kadar bu türde eserler vermiş olan yönetmenlerin çalışmalarının ayrıntılı çözümlenmelerini yapmışlar ve bir yandan sinemanın propaganda işlevini kullanırken, bir yandan da estetik yönünü geliştirmeye çalışmışlardır²⁷⁰. İngiltere'deki çalışma ortamını, günlük yaşamı konu alan ve konut, beslenme gibi sorunlara çözümler arayan filmler yapan okul üyeleri, çok fazla emek vermelerine hatta bazı günler 16 saat gibi uzun süreler çalışmalarına rağmen birçok filme isimlerini yazmamışlar, bazen de daha genç olanların isimlerini filmi yapanın yerine yazmışlardır. Grierson bunu; kendilerinin kişisel ünle ilgilenmedikleri şeklinde yorumlamakta, hatta

²⁶⁸ Nazmi Ulutak, **Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik**, Anadolu Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir, 1988, s. 48.

²⁶⁹ Noel Burch, **Theory of Film Practice**, Secker and Warburg, London 1983, s. 157.

²⁷⁰ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 55.

düşük ücretlere rağmen bu işi yaptıklarını vurgulamaktadır. Sinemayı etkili bir kitle iletişim aracı olarak kullanan İngiliz Belgesel Okulu, öyküye dayalı sinemayı reddetmektedir²⁷¹. Buna ek olarak sinemadan para kazanmak gibi bir amacı da benimsememektedirler.

İngiliz Belgesel Okulu bünyesinde gerçekleştirilen en önemli belgesellerden birisi 1929 yılında Grierson'un tek başına çektiği tek film olan *Balıkçı Tekneleri* (Drifters) adlı çalışmadır. Kuzey Denizi'ndeki balık avlama çalışmalarını konu alan belgesel, insanlara tabaklarındaki balığın ne kadar zahmetli bir sürecin sonucunda sofraya getirildiğini anlatmaktadır. Paul Rotha bu filmin, sadece sıradan bir yaşamı anlatma çabası olmadığını, aynı zamanda duyumsal değerlerin de tam bir dram olarak ortaya konduğu bir çalışma olduğunu belirtmektedir. Grierson basit bir temayı ele alarak, var olan malzemeyi kullanmış ve bu temanın ve günlük varlığın içerisindeki maddenin ilişkilerini yorumlayarak dramatik bir film ortaya koymuştur. Filmde, denizin şiirselliği ile insanların çalışması içten bir şekilde birleştirilmiştir. Biçimi ve tekniğinin dışında Balıkçı Tekneleri'nin bir başka başarısı da, belgesel sinemanın İngiltere'de kurumlaşmasını sağlaması olmasıdır²⁷². Grierson'dan sonra İngiliz Belge Okulu'nun önemli temsilcilerinden biri olan Paul Rotha 1934 te *Yükselen Gel-Git* (Rising Tide), 1935 te *Temas* (Contact), 1935 te *Tersane* (Shipyard) ve *Britanya'nın Yüzü* (The Face of Britain) gibi çalışmalar yapmıştır. Aynı zamanda Rotha, yazdığı *Documentary Film* adlı yapıtında belgesel filmciliğin ilkelerinin ne olması gerektiğinden de bahsetmektedir;

“... Bizim inancımıza göre belgeselcinin en başta gelen görevi halkı ve onun sorunlarını, işlerini ve hizmetlerini yine halkın gözleri önüne sermek için kitleyi inandırma sanatındaki ustalığını gösterebileceği durumlar bulmaktır. Onun işi bir yarısını öbür yarısına tanıtmak çağdaş toplumun bütün karşıt yanlarını kapsayan daha derin ve daha anlayışlı bir toplumsal çözümleme getirmek, güçsüzlüklerini araştırmak, olaylarını bildirmek, deneylerini

²⁷¹ Ahmet Oktan, **Türkiye’de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 34.

²⁷² Nazmi Ulutak, **Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik**, Anadolu Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir, 1988, s. 51.

dramatize etmek ve toplumun egemen sınıfı arasında daha geniş ve daha içten bir anlayış yaymaktır... Belgeci film her şeyden önce çağının sorunlarını gerçeklerini yansıtmalıdır."²⁷³.

Edgar Anstey, Alberto Cavalcanti, Arthur Elton, Stuart Lege, Harry Watt, Basil Wright da İngiliz Belgesel Okulu içerisinde çalışmalar yapmış olan önemli isimlerdir. EMB 1933 yılında kapatılmış olmasına rağmen çok sayıda belgesel filmi gerçekleştiren İngiliz Belgesel Okulu, kurumsal bir yapı olması ve birçok ülkede gerçekleştirilen belgesel film çalışmalarını etkilemiş olmasıyla belgesel sinema tarihi içerisindeki önemini korumuştur.

İngiltere'de EMB bünyesinde yapılan çalışmalardan ayrı olarak 1930'lu yıllardan itibaren belgesel filmler çekmeye başlayan Humphrey Jennings'in adını da anmak gerekmektedir. 1939 yılında Cavalcanti, Harry Watt ve Pat Jackson'ın da katkılarıyla, *İlk Günler* (The First Days) adıyla en önemli belgesellerinden birini çeken Jennings, birçok sinema otoritesi tarafından İngiliz Sineması'nın tek auteur'ü olarak kabul edilmektedir. Daha çok savaş gücü ve propaganda ile ilgili filmler yapan yönetmen, İlk Günler adlı filminin dışında, *Londra Buna Katlanabilir* (London Can Take It), *İngiltere'yi Dinleyin* (Listen to Britain) ve *Yangın Başladı* (Fire Were Started)²⁷⁴ filmlerini yapmıştır.

2.5.3. Almanya

Almanya, İkinci Dünya Savaşı'ndaki propaganda mücadelesinde, güçlü propaganda araçları ve beyin yıkama taktikleri sayesinde en avantajlı ülke olarak boy göstermiştir²⁷⁵. Almanya'da 1933'te iktidara gelen Naziler, Weimar Cumhuriyeti'nden çok geniş olanaklı bir sinema endüstrisi devralmışlardır. Geniş halk yığınlarını etkilemede kitle iletişim araçlarının her türüsüne başvurarak büyük bir propaganda kampanyasına girişilen Nazi Almanya'sında propaganda bakanı Goebels, sinemanın, özellikle belgesel türün propaganda açısından taşıdığı önemi gözden kaçırmamıştır. Dışsatım ve döviz girdileri nedeniyle öykülü sinemada açıkça bir propaganda kampanyasına girişmekten kaçınan Goebels,

²⁷³ Paul Rotha, "*Belge Filmciliğinin Bazı İlkeleri*", Çev. Arsal Soley, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, Cilt:XVII, Sayı: 196, Ocak 1968. s. 343.

²⁷⁴ Huriye Kuruoğlu, **Türkiye'de Belgesel Sinema: 1970'lerden Günümüze**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 1992. s. 30.

²⁷⁵ G. Roy Levin, **Documentary Explorations**, New York Garden City, 1971, s. 16.

Nazi propagandası açısından geniş halk yığınlarına “gerçek”i göstermenin ne kadar etkili olacağına bilincindeydi²⁷⁶. Gerçeği göstermede en etkili yolun belgesel film yapımı olduğunu fark etmekte geç kalmamıştır.

Propaganda filmlerinin birçoğunun ortak özelliğini, gerçek olaylardan yola çıkıyor olsalar da abartıya veya tek taraflı bakış açısına sahip olmaları oluşturmaktadır. Ancak Almanya’da çekilen tüm propaganda filmlerinde diğer filmlerden farklı bir yöntem izlenmiş ve “sahnelenmiş gerçekler” filmlere konu edilmiştir²⁷⁷. Bu anlamda Nazi Almanya’sında yapılan propaganda filmlerinin birçoğunun gerçeği büyük ölçüde tahrip ettiği, hatta kurgulanmış gerçekler sunduğu söylenebilmektedir.

Nazi rejimi usta sinemacıların hemen hepsinin ülkeden kaçmasına neden olmuştur. İlk iş olarak sinema endüstrisini devletin kesin denetimi altına alan Goebbles, birlikte çalışacağı sinemacılara bir düşman filmini Potemkin Zırhlısını belgesel propagandanın nasıl yapılacağı konusunda örnek alınması gereken bir çalışma olarak göstermektedir. Potemkin Zırhlısı ve benzeri filmlerle bir yandan komünizm kötülenirken bir yanda da Nazi propagandası yapılmış olacaktır. Ancak gördüğü gerçeği yalansız yansıtan sinema aygıtının karşısına istenilen türde gerçekler çıkarmak her zaman yapılamadığından Nazi Almanya’sının yönetmenleri daha önce hiç yapılmamış bir şeyi yaparak yukarıda da belirtildiği gibi gerçeği kurgulayarak sahneye koymuşlardır²⁷⁸. Nazi Almanya’sında yapılan propaganda filmlerinde, ağırlıklı olarak Almanya’nın, Birinci Dünya Savaşı’nın ardından yapılan anlaşmalarla büyük haksızlıklara uğratıldığı vurgulanmaktaydı. Bunun yanında yine bu filmlerle, insanların Nasyonal Sosyalist Parti’nin iktidara gelmesiyle Almanya’nın büyük bir atılım gerçekleştirdiği ve güçlü bir devlet oluşturulduğuna inanmaları sağlanmaya çalışılıyordu. Öte yandan 1920’li yıllar Almanya’sında adeta bir toplumsal histeriye dönüşmüş olan komünizm korkusu bu

²⁷⁶ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 36.

²⁷⁷ Ahmet Oktan, **Türkiye’de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 36.

²⁷⁸ Paul Rotha, *"Belge Filmciliğinin Bazı İlkeleri"*, Çev. Arsal Soley, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, Cilt:XVII, Sayı: 196, Ocak 1968. s. 590.

dönemde çekilen filmlere de yansımış, çekilen filmlerde bu ideolojiyi kötüleyen mesajlar verilmiştir²⁷⁹

Propaganda kelimesinin daha önce eğitici amaçlarla kullanılırken, savaşla birlikte hile ve tahrifat yollarıyla olumsuz olarak kullanıldığını ifade eden Wolverton²⁸⁰ bu tür filmlerin belgesel olmaktan çıkıp gerçeğin dönüştürüldüğü bir şov niteliğini aldığını, ancak hile ile oluşturulan bu gerçeklerin sonunda çökmek zorunda kaldığını vurgulayarak, belgesel yansımalarında gerçekliğin iki farklı yüzünün olduğunu, her yüzün diğerinde yansıtıldığını ve belgesellerde yaratılan gerçeğin başkalarının önünde az ya da çok farklılık göstereceğini ve sonuçta bu gerçeğin sonradan belgeselciyi avlamak için geri döneceğini söylemektedir.

Bu dönemde Almanya’da propaganda niteliğinde ve sözü edilen sahnelenmiş gerçeklere dayalı filmler yapan en önemli isim, Leni Riefenstahl’dır. Riefenstahl 1935 yılında, Nazi propaganda filmlerinin en başarılılarından birisi olan *Azmin Zaferi*’ni (Triumph of the Will) çekmiştir. 1935’te yapılan büyük toplantının görüntüye alındığı bu film, Almanya’nın gücünü vurgulamayı amaçlıyordu. Bu filmin çekilmesi için özel bir gösteri düzenlenmiş ve böylece kurgulanmış gerçeklerin en iyi örneklerinden birisi sergilenmiştir. Riefenstahl’ın çektiği bir başka önemli propaganda filmi de 1936 yılında yaptığı, Berlin Olimpiyatları’ni konu alan *Olympia* adlı çalışmasıdır²⁸¹. Riefenstahl’ın dışında Nazi Almanya’sında Hans Steinhoff’un 1933 te çektiği *Hitler Gençliği* (Hitler Junge Quex) ile Veit Harlan’ın 1940 da kaydettiği Yahudi aleyhtarı filmi *Yahudi Süss*’ü (Süss L’Ebreo) filmleri o dönemde yapılmış/kurgulanmış gerçeklikleri anlatan belgesel filmler olarak bilinmektedir. Propaganda açısından oldukça başarılı olan bu filmler, sanatsal açıdan herhangi bir değere sahip görülmemektedirler²⁸². Belgesel türde propagandacı yaklaşıma çok önem vermiş

²⁷⁹ Ahmet Oktan, **Türkiye’de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 36.

²⁸⁰ Mike Wolverton, **How to Make Documentaries for Video, Radio, Film**. Gulf Publishing Company, Houston, Texas, 1983, s. 40.

²⁸¹ Ahmet Oktan, age, s. 37.

²⁸² Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 37.

olan Nazi Almanya'sının önemli bir sinema mirası devralmış olmasına karşın bu alanda herhangi bir varlık gösteremediği görülmektedir.

2.5.4. İtalya

Almanya'da gözlemlenen durum faşist İtalya'da da sözkonusu olmaktadır. Sinemanın ilk yıllarında başarılı yapıtlarla sesini duyurmuş olan İtalyan sineması, faşizmin çeyrek yüzyıllık egemenliği boyunca dikkate değer hiçbir film sergileyememiştir. 1935'te *Centro Sperimentale di Cinematografia*'yı, 1936 da ise Avrupa'nın en modern sinema stüdyosu *Cinecitta*'yı kurduran Mussolini ve ekibinin bütün çabaları boşuna çıkmıştır²⁸³. Propaganda amacıyla yapılan belgesel filmlerden hiçbiri üstünde durulmaya değer bir başarı gösterememiştir.

İkinci Dünya Savaşı Sırasında geniş halk yığınlarını etkilemek için o zamana kadar görülmemiş bir ölçüde propaganda aracı niteliğiyle kullanılan belgesel sinema ideolojik savaşta en etkili silah olmuştur. Görüntünün bütün olanaklarının, yığınları koşullandırmak amacıyla kullanıldığı savaş filmleri, haber filmleri ve derleme filmlerinden oluşan propaganda belgeselleri tüm diğer belgesel türlerini bir yana itmiştir²⁸⁴. İngiltere ile Sovyetler Birliği'nin de bu tür filmler konusundaki çalışmalarıyla, belgesel filmin geleneksel olarak bulunan sınırlı izleyicileri yerine geniş halk kitlelerine yönelinerek bu konuda etkili çalışmalar yapılmıştır.

2.6. BELGESEL SİNEMADA ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR

İkinci Dünya Savaşı boyunca, sinema ve televizyon teknolojileri konusunda önemli yenilikler ortaya çıkmıştır. Örneğin, elde taşınabilen, hafif 16 mm. kameralar yapılmış, sesli çekim yapma imkanı sunan ses kayıt cihazları geliştirilmiş, değişen odak uzaklığına sahip mercekler kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca yapay ışık kullanmadan çekim yapma olanağı sağlayan yüksek duyarlılıkta filmler üretilmiştir. Bu yenilikler, sokaklara inip gerçek yaşamı filme almak isteyen yönetmenlere büyük kolaylıklar sağlamıştır. İkinci Dünya Savaşı

²⁸³ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 37.

²⁸⁴ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansımaları**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 55.

sonrasında ise, insanların film izleme alışkanlıklarında değişiklikler olmuştur. Avrupa ülkeleri ve Amerika savaş sırasında büyük buhranlar ve sıkıntılar yaşamış ve bu sıkıntılar da insanların perdede daha gerçekçi şeyler görme isteğini artırmıştır. Bunun üzerine kolları sıvayan bazı sinemacılar, izleyicilerin perdede gördükleriyle özdeşleşmelerini engelleyecek; gerçek insanları (oyuncu olamayan), gerçek mekanları (dekor olmayan) kullanarak öykülü sinema filmleri çekmeye başlamışlardır. Gerçeklikleri kullanarak çektikleri filmlerle, izleyicilerin oturdukları yerde irkilmelerini sağlayarak yabancılaşma hissini körüklemişlerdir. Ortaya çıkan bu sinema akımları, boy gösterdikleri ülkeye göre isim almışlardır. İtalya’da Rossellini’nin *Roma Açık Şehir* (Rome, Open City) filmi ile başlayan akım Yeni Gerçekçilik adını alırken, Fransa’da Godard, Chabrol gibi Cahiers grubunun ön ayak olup başlattığı akım da Yeni Dalga adını almıştır²⁸⁵.

Bu akımlardan oldukça fazla etkilenen belgesel sinema da bir hareketlilik kazanmıştır. 1960’lı yılların başında Fransa, ABD, İngiltere ve Kanada’da belgesel film çalışmalarına kattıkları yeni biçimlerle özelleşen ve gerçekçi sinema anlayışını savunan sinemacılar üç sinema akımının çevresinde toplanmışlardır; Fransa’da *Sinema Gerçek* (Cinema Verite), ABD ve Kanada da *Dolaysız Sinema* (Direct Cinema) ve İngiltere’de *Özgür Sinema* (Free Cinema)²⁸⁶ oluşmuştur.

Bu akımlar gerçeği kendi dramatik yapısı içinde ele alma temel varsayımından hareket eden sinemacılar, teknolojinin sunduğu yeni imkanları kullanarak; kurmaca sinemanın dayandığı senaryo, oyuncu, mizansen, kostüm, dekor ve bunun gibi araçlara gerek duymadan, yaşamın içine girip gerçeği aramaya, sorgulamaya başlamayı, başka bir deyişle, kamera önünde oluşan olaylara ve bu olayları yaşayan kişilere müdahale etmeden, yaşamı kendi akışı içinde yakalamayı hareket noktası olarak belirlemişlerdir²⁸⁷ Bu akımı uygulayan sinemacıların amacı, herşeyi olduğu

²⁸⁵ Özkan Öz, *Cinema Verite ve Direct Cinema Belgesel Akımlarının Dayandığı Teknik ve Teorik Temeller ve Bu Bağlamda Chronique d’un e’te Filminin İncelenmesi*, Anadolu Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2002, s. 2.

²⁸⁶ Gökçe Bayrakçeken, *Belgesel Sinema ve Türk Belgesel Filmciliğinin Gelişimi ve Yapısı Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme*, Hacettepe Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1997, s. 65.

²⁸⁷ Nazmi Ulutak, “*Cinema-Verite Belgesel Akımı Nedir? Sorusuna Direct-Cinema Belgesel Akımı İle Karşılaştırarak Verilebilecek Olası Yanıtlardan Biri*”, *Belgesel Sinema Dergisi*, Sayı 1, 2002, s. 35.

gibi görüntülemek, kamera karşısında olagelen olaylara müdahale etmemektir. Bu akımların temsilcileri filmini çektikleri olay karşısında nesnel bir duruş sağlama çabası içindeydiler. 1960'larda, kitlelere ulaşabilmenin daha yaygın bir biçimini oluşturmaya başlamış olan televizyon gerçekliğin yolunda ilerlemelidir, görüşünden yola çıkılarak ve bu aracın normlarına da uyularak pek çok belgesel film çekilmiştir. Bu akımların savunucuları sosyal sorunlara eğilimleri ile zaman zaman toplumbilimsel bir belgencilik anlayışını da geliştirmişlerdir.

2.6.1. Sinema Gerçek (Cinema Verite)

Cinema Verite terimi 1960'lı yılların başlarında ilk kez Fransa'da Jean Rouch ve Chris Marker'in filmleri için kullanılmıştır²⁸⁸. En basit tanımıyla, Cinema Verite elde taşınabilir bir kamera vasıtasıyla senkronize ses kaydederek gerçekleştirilen film çekme metodudur. Cinema Verite bununla beraber, film yapma felsefesinde teknolojinin de yerini vurgulamaktadır. Kayıt cihazlarının ötesinde, Cinema Verite, film yapıcısının dünyaya bakış açısını da göstermektedir²⁸⁹. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 16 mm film kameraları geliştirilerek, portatif hale getirilmiştir. Buna ek olarak gelişen senkronize ses kayıt cihazları ile birlikte belgesel film yapıcıları yeni bir tür film yapma yoluna koyulmuşlardır. Bu yeni tür Fransa'da Cinema Verite, Amerika Birleşik Devletleri'nde Direct Cinema, Kanada'da Candid Eye ve İngilterede Free Cinema²⁹⁰ olarak adlandırılmıştır.

Jean Rouch ve Edgar Morin 1962 yılında *Chronique d'un été* filmini gerçekleştirdiklerinde, çok hızlı bir şekilde yayılan ve büyük tartışmalara yol açan, yeni bir sinema sanatı stiline de ismini koymuş olmaktadır. Buna *Cinema Verite* ismi verilmiştir. Fransız sinema tarihçisi George Sadoul Kino-Pravda isimindeki film dergisinin adını *History of Cinema* isimli kitabında Cinema Verite olarak tercüme etmiştir ve Sadoul bu ismi Jean Rouch'un koyduğunu belirtmektedir. Cinema Verite, Sovyet sinema teorisyeni Dziga Vertov'un Rusçada Kino-Pravda olarak

²⁸⁸ Ira Konisberg, **The Complete Film Dictionary**, New York, 1987, s. 89.

²⁸⁹ Stephen Mamber, **Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary**, The MIT Press, Massachusetts, 1974, s. 1.

²⁹⁰ Robert Enright, "Cinema Verite: Defining the moment (motion picture review)", **Border Crossings**, Vol. 19, No:3, 2000, s. 15.

adlandırdığı bir dizi haber filminin (newsreel) birebir Fransızca tercümesinden kaynaklanmaktadır²⁹¹. Cinema Verite insanların günlük yaşamlarının sıradan gerçeklerini, yaşadıkları hayat içinde vermeyi hedeflemektedir. McConnell'in²⁹² deyimiyle Cinema Verite gerçekçiliğin ve belgesel film yapımının sanatsal geleneğinin bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu gerçekçi gelenekler, insanların sürükleyici bir hikaye seyretmek için sinema salonlarını dolduracakları filmler yerine, insanı günlük yaşamındaki sıradan gerçekler içinde gösteren filmler yapmayı amaçlamıştır. Gerçeklik ve Cinema Verite insanı ve dünyayı olduğu gibi göstermeye çalışmaktadır. Çünkü film yapımcısı bir toplumsal vicdana ya da bazen politik bir gündeme sahiptir. Yapımcının amacı izleyicisine doğruları göstererek onları aydınlatmaktır. Böylece izleyiciler daha iyi bir yaşam sürebilmek için bazı bilgileri edinmiş olmakta ya da bazı durumlarda yapımcının sıklıkla yanlış olduğunu gösterdiği şeyleri düzeltebilmek için izleyicinin politik tavır alması sağlanmaktadır.

Cinema Verite özellikle televizyon tekniklerinden etkilenmiştir. Gelişme aşamasında bile geleneksel belgesel film yapımını değiştirmiş fakat bu yeni film stili ile ilgili karmaşa devam etmiştir. Lipscomb, Cinema Verite etiketi altında birçok film yapılmış olmasına rağmen, birçoğunun bu hareketin felsefesi ile hiçbir alakası olmadığını söylemektedir. Ortaya çıktığı ilk yıllarda Cinema Verite fazla derin açıklamalarla çok elastik bir kavram halini almıştır. James C. Lipscomb²⁹³ gözlemini; "Cinema Verite terimi çok laçka bir şekilde kullanılmaktadır. Özellikle Avrupalı yazarlar hemen hemen kameranın sallanarak kayıt yaptığı her filmi Cinema Verite diye adlandırdılar. Her türlü kurmaca deneyimi, mülakatları ve Direct Cinema tekniğine benzeyen belgeselleri yığın halinde bir araya topladılar. Bu filmlerin celluloid dışında ortak hiçbirşeyleri yoktur" şeklinde ortaya koymaktadır.

²⁹¹ William Rothman, **Documentary Film Classics**, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, s. 93.

²⁹² Robert McConnell, "French Realism and Cinema Verite" <http://www.parlez-vous.com/misc/realism.htm>, Erişim: 21.03.2010.

²⁹³ James C Lipscomb, "Correspondence and Controversy: Cinema Verite", **Film Quarterly**, Vol. 18, No:2. Winter, 1964-65, s. 2.

2.6.2. Dolaysız Sinema (Direct Cinema)

1950'lerin sonlarında ABD ve Kanada'da belgesel film türündeki çalışmalarına yeni biçimler katan bir gurup sinemacı *Dolaysız Sinema* yaklaşımını geliştirmiştir. 1950'lerden sonraki her akımda olduğu gibi dolaysız sinema için de, gelişen teknoloji çok etkili olmuştur. Dolaysız sinemanın, televizyonun sinema ile bağdaştırılması yolunda, özgür sinema anlayışından daha güçlü etkileri görülmüştür. Alıcı, açısını öncelikle güncel ve doğal olana yöneltmiştir. Çalışmalar büyük oranda doğaçlama yapılmıştır. Görüntü ve sesin kaydedilecek olayın ortaya çıktığı sırada alınması, kurgunun daha film çevrilirken gerçekleştirilmesi, özellikle de olayın sıcağı sıcağına filme alınması önemlidir. Televizyon yayıncılığının da etkisiyle aynı anda birkaç alıcının değişik açılardan çekim yapması temel sayılmıştır. Dolaysız Sinema ilke olarak sinema aracılığı ile insanların görmelerini, düşünmelerini ve harekete geçmelerini sağlamayı amaçlamaktadır²⁹⁴. Bu nedenle dolaysız sinema filmleri çoğunlukla sosyal sorunları gündeme getirerek toplumbilimsel bir misyon üstlenmiş belgeseller olarak bilinmektedir

Amerikan Direct Cineması demokratik bir tepki olarak kurulmuştur. Amacı sadece herşeyi bilen anlatıcının egemenliğine son vermek değildir. Direct Cinema'nın öncülleri Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Albert ve David Maysles, Charlotte Zwerin ve Frederick Wiseman JF. Kennedy ve Nixon döneminin ortaklaşa bir portresini yapmışlardır. Direct Cinema birşeylerin olmasını bekleme tekniğidir. Direct Cinema sanatçıları, filme alacakları olaylarda sadece pasif birer gözlemci olmayı yeğlemiş ve çektikleri konunun kameranın varlığını unutmasını sağlamaya çalışmışlardır. 1963 yılında Leacock'a amacının çekim esnasında kameranın varlığını unutturmak mı olduğu sorulduğunda "...hikaye, durum bizim mevcudiyetimizden daha önemli, biz aldatmayız" diye cevap

²⁹⁴ Gökçe Bayrakçeken, **Belgesel Sinema ve Türk Belgesel Filmciliğinin Gelişimi ve Yapısı Üzerine Sosyolojik Bir inceleme**, Hacettepe Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1997, s. 68.

vermiştir. Ertesi yıl *Happy Mother's Day*'i çektiklerinde “kimseye bir şey yapmasını söylemedik, bizler sadece gözlemciydik”²⁹⁵ demektedir.

Dolaysız sinema insanları eğlendirmenin dışında bir anlayışla, insanların görmelerini, düşünmelerini ve harekete geçmelerini amaçlamaktadır. Bu nedenle doğduğu yer olan ABD’de kenar mahallelerin durumunu, çocuk suçluları, protesto yürüyüşlerini, uyuşturucu sorunlarını, vatandaşlık haklarını ilgilendiren çabaları ve bağnazlıkları olduğu gibi göstererek ortaya koymaktadır. Dolaysız sinema ayrıca, insanın içinde bulunduğu karmaşık, çelişik ve gizemli birçok görünüşü, canlı karşılıklı konuşmaları, teknik kolaylık sağlayan araç-gerecin yardımıyla kaydedebilmekte, böylelikle siyasi ve ahlaki sorunların en iyi biçimde anlatımını sağlamaktadır²⁹⁶.

2.6.3. Özgür Sinema (Free Cinema)

1956 yılında İngiltere’de yeni gerçekçiliğin etkisinde bir sinema anlayışı olarak ortaya çıkan Özgür sinema akımı, gelişen teknolojinin ve televizyonun sinema ile ilişkisini kurmaya çalışmıştır. Taşınabilir alıcıların ve ses kayıt aygıtlarının geliştirilmesi, sinemacıları bu araçları kullanarak gerçekçi filmler yapmaya yöneltmiştir. Özgür sinemacıların amaçları öncelikle sanat toplum ilişkisini yaratmak olmuştur. Özgür sinemayı başlatan ilk gösteriler, 1956 yılında İngiliz sinema Enstitüsü’nün National Film Theater’da, Lindsay Anderson’un, *Düş Ülkesi* (O Dreamland), Lorenzo Mazzetti’nin *Birlikte* (Together), Karel Reisz ve Tuny Richertson’un *Annem İzin Vermez* (Momma Won’t Allow), Alain Tanner ve Claude Goretta’nın *Nice Time*’ı ve Lindsay Anderson’un *Every Day Except Christmas*²⁹⁷ adlı filmleriyle yapılmıştır.

Sinema ile temelde ilk defa ilerici bir yaklaşım işaretleri verilmiş ve perdeye Londra’nın gerçek görüntüleri, geceleyin caddeleriyle, dans salonlarıyla, oyun

²⁹⁵ Özkan Öz, *Cinema Verite ve Direct Cinema Belgesel Akımlarının Dayandığı Teknik ve Teorik Temeller ve Bu Bağlamda Chronique d’un e’te Filminin İncelenmesi*, Anadolu Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2002, s. 43.

²⁹⁶ Simten Gündeş, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye’ye Yansımaları*, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 55, s. 93.

²⁹⁷ Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, Oxford University Press, New York, 1993, s. 231.

alanlarıyla, romantik ve çekici bir havadan uzak günlük yaşamlarındaki aktörleriyle olduğu gibi yansıtmıştır²⁹⁸. Özgür Sinema'nın göze çarpan yönü, birey olarak insanlara eğilmesiydi. Bu film yapımcıları kameranın gözünü, Vertov'un teorilerinde olduğu gibi, toplum içindeki günlük yaşama çevirmişlerdir. İngiliz sinemasında film yapımcıları izleyicilerine ilk kez içinde yaşadığımız dünya budur demektedirler. Vertov gibi bazen gizli kamera tekniklerini kullanmakta ve kurgu yapmaktadırlar. Bazı durumlarda da bir fikri kabul ettirmek için orijinal halinde olmasa bile senkronize ses kullanmışlardır²⁹⁹. Özgür Sinema gösterimleri sadece üç sezon sürmüş ve Richardson, Anderson ve Reisz'in öykülü sinemaya geçişleriyle son bulmuştur.

3. TÜRKİYE BELGESEL SİNEMA VE GELİŞİM SÜRECİ

22 Aralık 1895 günü Paris'te Grand Cafe'de düzenlenen gösteriyle ortaya çıkan sinematograf ve ilk belgeseller Anadolu'ya 1896 yılında Padişah II. Abdülhamit'in sarayında yapılan bir sunuşla girmiştir. Daha sonra Lumiere kardeşlerin temsilcileri Weinberg ve Matalon tarafından çeşitli salonlarda, evlerde gösterilen filmler özel sinematograf salonlarının açılmasıyla birlikte buralarda sergilenmeye devam etmiştir. 1914'e gelinceye kadar hiçbir Türk tarafından film çekimi yapılmamış, sürekli dışarıda çekilen filmler ve Alexander Promio, Felix Mesquich, Francis Doublier, Charles Moisson³⁰⁰ gibi yabancı filmcilerin Türkiye ile ilgili çektikleri görüntüler Türk sinema izleyicisine sunulmuştur.

3.1. CUMHURİYET ÖNCESİ DÖNEM

Sinemanın saraya sokulmasından sonra Rumen uyruklu bir Polonya Yahudisi olan ve Pathe Freres'in (Pathe Kardeşler) temsilcisi olan Sigmund Weinberg, Glatasaray'daki o zamanın ünlü birahanesi Sponeck'e halka açık ilk gösteriyi

²⁹⁸ M.Ali Issari, **Cinema Verite**, Michigan State University Press, East Lansing, 1971, s. 60.

²⁹⁹ Özkan Öz, **Cinema Verite ve Direct Cinema Belgesel Akımlarının Dayandığı Teknik ve Teorik Temeller ve Bu Bağlamda Chronique d'un e'te Filminin İncelenmesi**, Anadolu Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2002, s. 32.

³⁰⁰ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 55.

düzenlemiştir³⁰¹. Bu gösteride Lumiere Kardeşlerin *Bir Trenin (La Ciotat Garı'na) Girişi* (L'arrivee d'un Train en gare de la Ciotat, 1895) adlı filmleri de yer almaktadır. Böylece sinemanın icadından yaklaşık bir yıl sonra bu yeni buluş Türkiye'ye girmiştir. Bununla birlikte 1908 yılına kadar sinema ülkede gezginci olmaktan kurtulamamıştır. Bunun başlıca nedenlerinden birini, sürekli bir suikast korkusu içinde yaşayan İkinci Abdülhamit'in kuruntusu oluşturmaktadır. Bu kuruntu öylesine aşırıdır ki, Abdülhamit bütün saltanatı boyunca elektriğin İstanbul'a girmesine dahi izin vermemiştir³⁰². Bundan dolayı ilk yerleşik sinema yine Weineberg'in eliyle ikinci Meşrutiyet'in ilanından sonra, 1908 yılında açılmıştır.

1896'dan sonra aralıklı da olsa sinema gösterileri için kullanılan Tepebaşı Tiyatrosu'nu sinema salonuna çeviren Weinberg, *Pathe Sineması* adıyla ilk sinema salonunu açmıştır³⁰³. Büyük yerleşim merkezlerinin geçmişteki zengin temaşa geleneği, bir tür beyazperde sayılabilecek bir yüzeyde, aydınlatılmış gölgelerin izlenmesi şeklinde tarif edilebilecek olan karagöz, seyircinin sinemaya yabancılık çekmemesine, büyük bir ilgi duymasına neden olmuştur³⁰⁴. Sinema uzun bir süre tek kentte İstanbul'da Beyoğlu semtinde etkili olmuştur. Türkiye'de sinemanın merkez olara İstanbul'u bu kentin tarihsel oluşumu ve özellikleri ile uyumlu bölgesi olan Beyoğlu'nu (Pera'yı) seçmesinin keyfi ya da tesadüfi bir yanı bulunmamaktadır. Çünkü Beyoğlu tüm bir kentin, bir başkent'in en güzel bölgesini oluşturmaktadır³⁰⁵. Sinema da çoğu gösteri örneklerinde olduğu gibi Türkiye'ye saraydan girmiş ve oradan Beyoğlu'na geçerek hızla İstanbul'un diğer bölgelerine sıçramıştır.

Sinema, 1896 yılında Anadolu'ya girmiş olmasına rağmen, Anadolu'da ilk filmin çekilmesi 1910'lu yıllara rastlamaktadır ve çekilen ilk filmin ne olduğu ve hangi tarihte çekildiği konusunda sinema tarihçileri arasında bir görüş birliği bulunmamaktadır. Bilindiği üzere Lumiere Kardeşler'in yetiştirdikleri operatörler, film gösterimleri yapmak üzere dünyanın çeşitli bölgelerine dağılmışlar ve

³⁰¹ Nijat Özön, *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*, Hil Yayın, İstanbul, 1985, s. 334..

³⁰² Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968. s. 1-12.

³⁰³ Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, Kitle Yay., Ankara, 1999, s. 12.

³⁰⁴ Erman Şener, "İlk Filmlerimiz", *Kurgu*, Sayı 1, Eskişehir, Mart 1979, s. 92.

³⁰⁵ Filiz, Susar, *Türkiye'de Belgesel Sinemacılar*, Es Yayınları, İstanbul, 2004, s. 14-15.

gittikleri yerlerde belge niteliğinde filmler de çekmişlerdir. Bu operatörlerden birisi olan Alexandre Promio'nun Anadolu'ya geldiği, İstanbul ve İzmir'de çekimler yaptığı farklı kaynaklarda yer almaktadır³⁰⁶. Bunun dışında Osmanlı topraklarında yaşayan Makedonyalı sinema ve fotoğraf sanatçıları Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler'inde, Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde film çektikleri görülmektedir (Manaki kardeşlerin kökenlerinin Makedonyalı mı, yoksa Rum asıllı mı oldukları konusundaki tartışmalar da sürmektedir). Manaki Kardeşler'in 26 Haziran 1911'de gerçekleştirdikleri *V. Sultan Mehmet'in Manastır ve Selanik Ziyareti* konulu belgesel filmleri kendileri Türk olmasa bile, Osmanlı uyruklu olmaları sebebiyle ilk Türk filmi olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca filme konu olan kişi de Osmanlı padişahıdır. Bu film ilk Türk filmi olma iddiasındaki diğer filmlerden farklı olarak, kim tarafından çekildiği bilinen ve günümüze kadar gelebilen tek film olma özelliğine de sahip olan bu film halen Makedonya Film Arşivi'nde bulunmaktadır³⁰⁷. Burçak Evren'in, sözü edilen bu filmin ilk Türk filmi olduğu yolundaki görüşünü Türk Sinema tarihi üzerine araştırma yapan bir grup araştırmacı da desteklemektedir. Ancak diğer bazı araştırmacılar da 1914 yılına gelene kadar Osmanlı topraklarında hiçbir Türk'ün herhangi bir film çekimi gerçekleştirmediğini savunmaktadırlar.

İlk Türk belgesel filmin (elde olmamasına ya da filmi gören kimse olmamasına rağmen) 1914 yılında Fuat Uzkinay tarafından çekilen *Ayestefanos'taki Rus Abidesinin * Yıkılışı* filmi olduğu iddia edilmektedir. Film 14 Kasım 1914 günü çekilmiştir. Bu filmin varlığı hakkında ilk ve tek bilgi, Nurullah Tilgen'in (Yıldız Dergisinin 18 Temmuz tarihine rastlayan 30. sayısında) *Türk Sinema Tarihi, Düünden Bugüne 1914-1953* adlı çalışmasında yayınlanmıştır. Nijat Özön bu bilgiyi genişleterek ve kaynaktan alıntı göstererek *Türk Sineması Tarihi (1962)* kitabında ve *Fuat Uzkinay (1970)* adlı çalışmasında kullanmıştır. Daha sonraki çalışmalar Özön'ün çalışmalarından yararlanılarak yapılmış ancak Özön'ün gösterdiği

³⁰⁶ Simten Gündeş, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansımaları*, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 55, s. 104.

³⁰⁷ Burçak Evren, *Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam Sigmund Weinberg*, Milliyet Yay., İstanbul, 1995, s. 94.

* Ayestefanos Abidesi: 1876-77 Osmanlı-Rus Savaşı'nda Osmanlı Devleti'ni yenilgiye uğratan Rusya'nın bu zaferinin anısını yaşatmak için vardıkları en uç nokta olan Ayestefanos'a (bugünkü Yeşilköy) diktikleri anıt.

kaynaktan bahsedilmemiştir. Böylece *Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filmi ilk Türk belgeseli olarak günümüze kadar gelmiştir³⁰⁸. Kara Kuvvetleri Foto Film Merkezi'nde bu adla kayıt gözükmektedir. Ancak Ali Özuyar'ın bu merkezde yirmi yıl müdürlük yapmış olan Nusret Eraslan ile yaptığı söyleşiden filmin taşınmalar sırasında kaybolmuş olabileceği ve kesinlikle arşivde bulunmadığı ortaya çıkmaktadır³⁰⁹. Fuat Uzkınay, Nurullah Tilgen ile yaptığı söyleşide bu filmin Foto Film Merkezi'nde bulunduğu kesinlikle bahsetmemektedir. Uzkınay'ın kızları da Burçak Evren³¹⁰ ile yaptıkları söyleşide babalarının anıtın nasıl yıkıldığını, bu yıkılışı filme çekerken ne zor şartlar altında olduğunu hep anlattığını ancak filmi hiç görmediklerini söylemektedirler.

Enver Paşa, 1915 yılı başlarında Almanya'ya yaptığı ziyaret sırasında Alman Ordu Film Merkezinin çalışmalarının filme alındığını görmüş ve geri döndüğünde buna benzer bir kurumun kurulması için öncülük etmiştir. Böylece Enver Paşa'nın çabalarıyla "*Merkez Ordu Sinema Dairesi*" adıyla ilk sinema teşkilatı kurulmuştur. Bu ilk sinema teşkilatının başına Weinberg, yardımcılığına da Fuat Uzkınay getirilmiştir. Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulduğu yıllarda Osmanlı İmparatorluğu savaşta olduğundan doğal olarak çekilen ilk filmler cephede savaşan birlikler, askeri talimler, savaş ile ilgili haber filmleri ya da padişahın gezi filmlerinden oluşmaktadır³¹¹. Bu filmler aynı zamanda ilk belge filmlerdir*. Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kuruluş amaçlarını, çalışma konularını ve programını kapsayan nizamnameye göre; cephelerde savaşan birliklerin hareketi, önemli olaylar, askeri fabrikaların çalışmaları, müttefik ülkelerden gönderilen yeni silahların kullanışı ve manevralar filme alınacak ve gösterilecektir. Dolayısıyla

³⁰⁸ Giovanni Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, Metis Yayınları, İstanbul, 1991, s. 9.

³⁰⁹ Ali Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Öteki Yayınları, İstanbul, 1999, s. 129.

³¹⁰ Burçak Evren, *Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam Sigmund Weinberg*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1995, s. 130-133.

³¹¹ Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, Kitle Yay., Ankara, 1999, s. 13.

*Anafartalar Muharebesinde İtilaf Ordularının Püskürtülmesi (1915), Harbiye Nazırının Kıta Teftişi ve Batum Manzarası (1915), Çanakkale Muharebeleri (1916), Von Der Goltz Paşa'nın Cenaze Merasimi (1916), General Thowshend (1916), General Thovvsend ve Hintli Üsera (1916), Galiçya Harekatı (1916), Galiçya'da 19. Süvari Müfrezesi (1916), Alman İmparatorluğunun Dersaadete Girişi (1917), Abdülhamit'in Cenaze Merasimi (1918), Sultan V. Mehmet Reşad'ın Cenaze Merasimi (1918), SultanVahdettin'in Kılıç Alayı (1918), Sultan Vahdettin'in Biat Merasimi (1918), At yarışları (1918).

Merkez Ordu Sinema Dairesi tarafından çekilen filmlerin çoğunu haber ve belge filmleri oluşturmuştur. Merkez Ordu Sinema Dairesi, askeri filmler çekerek film yapımına başlangıç teşkil etmiştir. 1918 yılında Osmanlı imparatorluğunun savaştan yenik çıkmasıyla Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin tüm faaliyetleri durdurulmuştur. Bu döneme kadar düzenli bir film çekme programı dahilinde çekilen filmlere ulaşmak mümkündür ancak MOSD kapatıldıktan sonra resmi kayıtlar yok olmuştur³¹². Bu dönemde, savaşla ilgili olarak belgeseller çeken diğer bir örgütlenme de, 1913 yılında kurulmuş olan ve yan askeri nitelik taşıyan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'dir³¹³. 1917 yılında Cemiyet'in sinemacılık kolu kurulmuş ve bu tarihten itibaren kuruluş bünyesinde savaş belgeselleri çekilmiş ve alıcı yönetmeni Kenan Erginsoy'un yönetiminde haber filmleri hazırlanmıştır³¹⁴.

1918 yılında İtilaf Devletleri'nin İstanbul'u işgali üzerine, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin faaliyetleri sona ermiş ve film yapımında kullanılan malzemeler, işgal kuvvetlerinin eline geçme tehlikesi göz önünde tutularak, 1918 Şubat'ında kurulmuş olan Malûl Gaziler Cemiyeti'ne (Malûl'in-i Guzat-i Askerîye Muavenet Heyeti) devredilmiştir. Bu tarihten itibaren Malûl Gaziler Cemiyeti'nin Fuat Uzkınay yönetimindeki sinemacılık kolu, işgal kuvvetlerine karşı direnişi simgeleyen; Fatih'te İzmir İçin Miting (Mayıs 1919), Sultanahmet'te İzmir İçin Miting (Mayıs 1919)³¹⁵ gibi çeşitli etkinlikleri filme almıştır.

Kurtuluş Savaşı'nın son yıllarında Türkiye Büyük Millet Meclisi Ordusu bünyesinde kurulan Ordu Film Alma Dairesi, 1922 yılında, kaçan düşman ordusunun yol boyunca oluşturduğu yıkımları, vahşeti saptayan *İstiklal (İzmir Zaferi)* filmini çekmiştir. Kurtuluş Savaşı'na ilişkin görüntülerin sonradan kurgulanmasıyla elde edilen ve tarihsel bir belge olarak da büyük önem taşıyan bu uzun film, gerçek anlamda belgesel nitelik taşıyan ilk çalışma olarak

³¹² Ahsen Deniz Morova, **Belgesel Sinemada Nesnellik Olgusu**, MSÜ Sos. Bil. Ens. Sinema-TV Anasanat Dalı Sinema-TV Programı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003, s. 52.

³¹³ Nijat Özön, **Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, Hil Yay., İstanbul, 1983, s. 340.

³¹⁴ Nijat Özön, **Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968. s. 47.

³¹⁵ Nijat Özön, age., s. 49-50.

değerlendirilmektedir³¹⁶. *İstiklal* (İzmir Zaferi) adlı film, Atatürk'ün ilgi göstermesi ve filmin genişletilmesini istemesiyle, 1933'te daha başka parçalar da eklenerek üç bölümlük bir film olmuş³¹⁷, 1936'da on iki bölüme çıkarılan bu belgesel film, daha sonra Atatürk'ün cenaze töreninin de eklenmesiyle on üç bölümlük bir dizi haline getirilmiştir³¹⁸.

Ordu Film Alma Dairesi alıcı yönetmenlerinin çektikleri; *Dumlupınar Vehayii*, *İzmir'in İşgali*, *İzmir'de Yunan Fecayii*, *Gazi'nin İzmir'e Gelişi ve Karşılması* adlı filmler 1922 yılında çekilmiş olan ve *İstiklal Savaşı*'nı konu alan diğer bazı filmlerdir. 1923 yılında ise Fuat Uzkınay önemli bir belgesel olan *Ordunun İstanbul'a Girişi* adlı filmi çekmiştir. 1922 yılında Kemal ve Şakir Seden Kardeşler ilk özel Türk sinema ortaklığını kurmuşlar ve Kemal Film'in Uzkınay ile birlikte hazırladığı *Zafer Yolları* adlı belgesel filmi çekmişlerdir. Kurtuluş Savaşı'na ilişkin belgesel filmlerin kurgulanmasıyla elde edilen bu çalışmadan sonra belgesel sinema yaklaşık 10 yıl sürecek bir duraklama dönemine girmiştir³¹⁹. Sinemanın henüz emekleme aşamasında olduğu ve başlangıçta Birinci Dünya Savaşı, ardından da Kurtuluş Savaşı kapsamında çeşitli cephelerde savaşın aralıksız devam ettiği sürede, çekilen filmlerin çoğunluğunun cephelerden görüntülerin sunulduğu belgesel niteliğinde filmler olduğu ve bu filmlerin askeri nitelik taşıyan kurum ve kuruluşlar tarafından hazırlandığı görülmektedir. Ancak bu çalışmaların birçoğu günümüze kadar saklanamamıştır. Öyle ki, Merkez Ordu Sinema Dairesi ve Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne bağlı Ordu Film Alma Dairesi'nin I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı sırasında çektiği filmlerin önemli bir bölümü bugüne kadar işlenmeden Ordu Foto Film Merkezi arşivlerinde kalmıştır. Daha önce Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Malul Gaziler Cemiyeti'nin çektiği filmlerin önemli bir kısmının da bu film merkezine devredildiği bilinmektedir³²⁰. Ancak bu filmler günümüze kadar çeşitli

³¹⁶ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s.100.

³¹⁷ Huriye Kuruoğlu, **Türkiye'de Belgesel Sinema: 1970'lerden Günümüze**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 1992. s. 125.

³¹⁸ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansımaları**, Der Yay., İstanbul, 1991, s. 125.

³¹⁹ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s.100.

³²⁰ Ahmet Oktan, **Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 46.

nedenlerle gelememiş, bu da Türk belgesel sineması ve kültürü için önemli bir kayıp olmuştur.

3.2. CUMHURİYET'TEN 1950'LERE KADAR OLAN DÖNEM (1923-1950)

Dünyadaki örneklerine bakıldığında ülkeler sineması büyük kültürel ve siyasal değişimlerin söz konusu olduğu dönemlerde, özellikle rejim değişiklikleri dönemlerinde, toplumların değişimlere ayak uydurmalarını sağlamak amacıyla kullanılmış, propagandanın vazgeçilmez araçlarından biri olmuştur. Hatta pek çok ülke sineması böyle bir çabanın ürünü olarak ortaya çıkma olanağı bulmuş, biçimlenmiştir. Sovyet Rusya'sında ve Nazi Almanya'sında bu tür çalışmaların çarpıcı örneklerine rastlanmaktadır³²¹. Resmi örgütlenmeler aracılığıyla önemli filmler yapılmış olmasına karşın, yeniliklerin tüm toplum kesimlerine yaygınlaştırılmasında önemli işlevler üstelenebilecek bir kitle iletişim aracı durumundaki sinema, Cumhuriyet Türkiye'si tarafından fazla önemsenmemiştir. Bu koşullarda, Cumhuriyetin ilk on yılını kapsayan 1923'ten 1933 yılına kadar geçen dönem Türk belge filmciliğinde ölü bir dönem olarak görülmektedir. 1924'te Kemal Film'in yapımcılıktan vazgeçmesi üzerine, Türkiye'de, ikinci özel yapım şirketi olan İpek Film aynı zamanda belgesel film ile ilgilenen de ikinci özel yapım şirketi olarak kurulmuştur.

Nazım Hikmet Ran'ın 1933 yılında İpek Film adına gerçekleştirdiği Kavuklu Ali, Naşit Özcan, Fahri Gülünç, Zenne Necdet İnce gibi ortaoyunu ustalarını bir araya getirerek, geleneksel bir oyunu baştan sona saptadığı Dügün Gecesi (Kanlı Nigar) adlı filmle sona ermiştir. Günü içinde bir belgesel film olarak ele alınmayabilirse de, artık bütünüyle yok olmaya başlamış geleneksel bir gösteri sanatını konu alması açısından bugün belgesel niteliği kazanmıştır. Yine bu filmin çekildiği yıl, Hazım Körmükçü, İpek Film adına Yeni Karagöz adlı filmi yapmıştır. Belgesel film niteliği yönünden Körmükçü'nün filmi de Ran'ın filmi gibi değerlendirilebilmektedir 1934 yılında Nazım Hikmet Ran, İpek Film adına, gezi

³²¹ Gökçe Bayrakçeken, **Belgesel Sinema ve Türk Belgesel Filmciliğinin Gelişimi ve Yapısı Üzerine Sosyolojik Bir inceleme**, Hacettepe Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1997, s. 82.

belgeseli türünün Türkiye'deki ilk örnekleri olarak değerlendirebilecek İstanbul Senfonisi ve Bursa Senfonisi³²² adlı filmleri gerçekleştirmiştir.

Uzun yıllar uygulanacak olan sansürün temelini atıldığı Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu'nun da kabul edildiği 1934 yılında gerçekleştirilen önemli bir film de Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nün (o zamanki adıyla Matbuat Umum Müdürlüğü) iki Rus yönetmeni, Sergei Yutkevich ve Lev Oscarovich Arnstam'a yaptırdığı *Türkiye'nin Kalbi Ankara* adlı filmidir. Cumhuriyetin onuncu yıldönümü nedeniyle hazırlatılan bu filmde Türk devrimi içinde Ankara'nın yeri ve önemi vurgulanmakta³²³, geçen on yıl içinde varılan aşamalar sergilenmektedir.

Bu filmin ardından, yılında yurtdışından film getirme ve dublaj işleri ile uğraşan Halil Kamil'in, Ha-Ka Film Stüdyosu film çekimlerine başlamış ve ünlü Rus kurgu filmci Esther Schub'tan yararlanarak *Türkiye Yürüyor* adlı belgesel filmin çalışmalarına başlamış, Kemal Necati Çakuş'la Esther Schub'un üç yıllık çalışmalarının sonunda tamamlanarak 1937 yılında Türkiye'nin Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e ve İnkılaplara kadar uzanan uzun geçmişini ve tarihsel gelişimini anlatan *Türk İnkılabında Terakki Hamleleri* adıyla piyasaya çıkmıştır.³²⁴ 1937-1950 yılları arası, belgesel sinemamız açısından kayda değer bir çalışmanın yapılmadığı ölü bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Sadece 1941 yılında Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nün bünyesinde sinemacılık kolu kurulmuş ve bu kolun çekimlerini yaptığı bayram törenleri, cumhurbaşkanı ve başbakanların gezileri³²⁵ belgesel film olarak gerçekleştirilmiştir.

Oysaki söz konusu yıllar, II. Dünya Savaşıyla parçalanmış birçok ülkenin, savaş sonrasında yeniden yapılanma çabalarının yaşandığı ve sinemanın gerek savaş öncesinde, gerekse savaş yıllarında ve savaş sonrası süreçte önemli bir propaganda aracı olarak kullanıldığı bir dönemdir. Özellikle savaşın yoğun bir şekilde yaşandığı

³²² Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 101.

³²³ Ahmet Oktan, **Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 48.

³²⁴ Mine Esen, **Belgesel Sinema ve Türkiye'de Belgesel Sinemanın Geçirdiği Evreler**, MSÜ Sos. Bil. Ens. Radyo-Televizyon ve Sinema ABD İletişim Bilimleri Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998, s. 53.

³²⁵ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 103.

ve büyük yıkıntıya yol açtığı Avrupa ülkelerinin birçoğunda bizzat devlet eliyle belgesel filmler gerçekleştirilmiş ve savaş yılları belgesel sinemanın adeta altın yılları olmuştur. İkinci Dünya Savaşıyla birlikte ortaya çıkan yeni sıkıntılar belgesel film çalışmalarını engellemiştir. Bu dönemde Türkiye savaşa katılmamış ancak savaşın getirdiği sıkıntıların birçoğunun etkisinden kurtulamamıştır. Geniş bir insan gücü silah altına alınmış, savunma giderleri alabildiğine artmış, büyük bir ekonomik sıkıntı ve darlık dönemi ortaya çıkmıştır. Yiyecek sıkıntısı, karne yöntemi, karaborsa, geçim zorluğu, yüksek oranda vergiler, sıkıyönetim, denetleme engeli ve tarafsız Türkiye'yi savaşa sokmak için çeşitli devletlerin yaptığı baskılar sıkıntıları arttırmıştır. 1930'lu yıllarda hareketlenen Türk Sineması ve belgesel film savaş koşullarının etkisiyle bir atılıma hazırlanmaktayken bir anda durmuştur³²⁶. Savaşın etkisiyle kapanan Avrupa pazarlarının yerine yabancı şirketler filmlerini Türkiye'ye pazarladıklarından o sıralarda finansman sorunu olan filmciliği engellemiştir.

3.3. 1950-1960 YILLARI ARASINDAKİ DÖNEM

Çoğunluğu haber ve propaganda ağırlıklı olsa da, İkinci Dünya Savaşı, tüm dünyada çok sayıda belgesel filmin yapıldığı, belgesel sinema alanında gerçek bir patlamanın bir dönem olmuştur. Savaştan uzak kalan Türkiye, bu patlamanın da uzağında kalmıştır. Ancak Türkiye'nin de katıldığı bir başka savaş, Kore Savaşı, Türkiye'de belgesel sinema alanında bir kıvılcığa yol açmıştır. 1950 de başlayan savaş, belgesel sinema alanındaki ilk ürününü 1951 de vermiştir. *Türk İnkılabında Terakki Hamleleri* filminin piyasaya çıkmasından 14 yıl sonra gerçekleştirilen ilk iki yapıt Seyfi Havaeri'nin Halk Film adına çektiği *Kore Gazileri* ve de *Kore'de Türk Kahramanlar* belgeselleri olmuştur. Kore Savaşı'na katılan Türk birliğindeki askerlerin oradaki yaşamlarını konu alan bu filmlerin üçüncüsüyse, Vedat Örfi Bengü'nün hayata geçirdiği *Kore'de Türk Süngüsü* adını taşıyan filmidir. Nijat Özön, Kore Savaşını konu alan bu üç filme, yine aynı yıl Kenan Erginsoy'un çektiği *Mehmetçik Kore'de* adlı filmi de eklemektedir³²⁷. Sanatsal başarıları ne olursa olsun, bu filmlerin ilkel propaganda filmlerinin ötesine geçmiş çalışmalar olduğu

³²⁶ Simten Gündeş, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansımaları*, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 110.

³²⁷ Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968. s. 105-110.

söylenememektedir. 14 yıllık bir aradan sonra Türk sinemasında ortaya konan ilk belgesel yapıtlar olmaları ise bu çalışmalara ayrı bir önem kazandırmaktadır. Aynı yıl için sözü edilmesi gereken diğer bir çalışma da İstanbul'un fethinin 500. yıldönümü nedeniyle Atlas Film *İstanbul'un 500. Fetih Yılı Töreni* filmini piyasaya çıkarmışlardır. Törenlerin, surların, müzelerde yer alan kimi tarihsel eşyaların sergilendiği bu altı bölümlük film gerçekte kötü düzenlenmiş piyasa çalışması olarak görülmektedir. Fakat yine de 1951 yılı, uzun bir aradan sonra dört filmlik bir başlangıç yılı olmuştur³²⁸. Ancak bundan sonra yeniden üç yıl sürecek bir suskunluk dönemi başlamıştır.

1954 yılında İlhan Arakon, İstanbul'un Bizans'tan bu yana tarihini ve çeşitli yönlerini işlediği *Bir Şehrin Hikayesi*'ni çekmiştir. Renkli olarak çekilen ve sanatsal yönüyle öne çıkan bu film sinema tarihçileri tarafından, Türk sinema tarihi içerisinde gerçek anlamda ilk belgesel film olarak değerlendirilmektedir. İlhan Arakon'a, 1954 yılında Türk Film Dostları Demeği'nin yarışmasında en iyi yönetmen ve en iyi senaryo ödülü kazandıran film aynı yıl Berlin Film Festivali'ne de gönderilmiştir. 1954'te gerçekleştirilen ikinci film ise Münir Hayri Egeli'nin *Atatürk Sevgisi* adlı belgesel filmidir³²⁹. Daha önce hazırlanmış çeşitli görüntülerin ve filmlerin kurgulanması yoluyla gerçekleştirilen film çok zengin görüntü malzemesiyle belgesel film görünümü altında hazırlanmış olmasına rağmen hiçbir belgesel nitelik taşımadığı ve zengin malzemenin sorumsuz ellerde nasıl harcandığını ortaya koymaktan başka hiçbir özelliğinin olmadığı konusunda eleştirilmektedir.

Türkiye'de ilk filmin çekilmesinden 1954 yılına kadar olan süreçte, az sayıda belgesel film yapıldığı ve bu filmlerin bir sinema geleneği oluşturulmasında önemli katkılar sağlayamadığı gözlenmektedir. Ülkenin içinde bulunduğu ekonomik çöküntü, film çekecek bilgiye ve donanıma sahip insan gücünün yetişmemiş olması, devletin sinemaya yeterince ilgi göstermemiş olması gibi birçok nedenden dolayı Türkiye'de uzun yıllar sinema kendine özgü özellikleri olan bir anlatı türü niteliğine kavuşamamıştır. Bunun yanında çekilen ilk filmin belge niteliği taşıyor

³²⁸ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 104.

³²⁹ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansımaları**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 111.

olmasına karşın, belgesel sinema öyküye dayalı kurmaca sinemaya nazaran çok daha az ilgi görmüştür³³⁰. Üretim sürecindeki bu ilgisizlik sinema tarihi araştırmalarına da yansımış ve Türk Sinemasının tarihsel gelişimini inceleyen birçok çalışmada belgesel sinemaya yeterince yer verilmemiştir.

II. Dünya Savaşı'nın ardından, Batılı Ülkelerde sinemanın gerçekçi yönünün ağırlık kazandığı gözlenmektedir. Sosyal gerçekliği konu alan, kamerayı stüdyolardan çıkarıp, sokaklara indirmeyi temel ilkelerden birisi olarak benimseyen, sinemayı toplumsal yapıyı sorgulamak için bir araç olarak algılayan bu eğilime örnek olarak İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga akımı gibi yaklaşımlar sayılabilmektedir. Bu akımların oluşumunda, savaş yıllarında yapılan belgesel film çalışmalarının oldukça etkili olduğu söylenebilir. Faşist ideolojilerin yenilgisiyle sonuçlanan savaş sonrasında demokratik bir dünya düzeni kurulması için çabalar söz konusudur ve bu yeni düzende de dönemin en etkili iletişim araçlarından birisi olan sinemanın önemi büyüktür. Dolayısıyla gerçek yaşamı irdelemeyi önemli bir hedef olarak belirleyen sinemanın devlet tarafından desteklenmesi bir bakıma zorunluluk haline gelmiştir.

Böyle bir ortamda, Türkiye'de, devletin sinema alanına, özellikle de belgesel film yapımına yeterli düzeyde katkı sağladığı söylenememektedir. Buna karşın 1950'li yıllardan itibaren belgesel film çekilmesi konusunda bazı kurumsal çabalar gözlenmektedir. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin kurulduğu 1956 yılı bir bakıma bu çabaların başlangıcı olarak kabul edilebilmektedir. İlk kez bir kurum, düzenli sayılabilecek belgesel film çalışmalarına başlamıştır. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden bir grup bilim adamı, ilk çağlardan günümüze Anadolu Uygarlıklarını ele alıp tanıtmak üzere belgesel film yapmaya karar vermişlerdir. Bu çalışmaların ilki Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun yönettikleri *Hitit Güneşi*'dir. Bu film aynı zamanda 1956 yılındaki Berlin Film festivalinde belgesel film dalında ikincilik ödülü olan

³³⁰ Ahmet Oktan, **Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 51.

Gümüş Ayı'yı alarak uluslar arası bir şenlikte ödül kazanan ilk Türk filmi olmuştur³³¹.

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin belgesel film çalışmaları aynı doğrultuda 1960 yılına kadar sürmüş ve yıla kadar Eyüboğlu ve İpşiroğlu Hitit Güneşi dışında, *Antalya Ormanları*, *Siyah Kalem*, *Surname*, *Karanlık Renkler*, *Anadolu'da Roma Mozayikleri* ve san olarak da *Anadolu Yolları* filmlerini çekmişlerdir. Bu yapıtlar, bir eğitim kurumunun eğitim amacını içerdiği gibi, sanatsal anlamda Türkiye'de belgesel film çalışmalarının ilik örneklerini de oluşturmaktadır³³². Bu tarihten sonra İstanbul Üniversitesi Film Merkezi bir süre ara vermiştir.

1950-60 döneminde Metin Erksan ve Şadan Kamil'in de belgesel film çalışmalarına yöneldiği görülmektedir. Erksan, ilk olarak 1957 yılında Ordu Foto Film Merkezi'nin olanaklarıyla *Dünya Havacıları Türkiye'de* adlı filmi çekmiştir. Haber film havasında çektiği bu belgeselin ardından 1959 yılında yine benzer bir yöntemle, Büyük Menderes Vadisi'nden hareketle Ege'deki eski uygarlıkları anlatan *Nehir ve Uygarlık* adlı belgesel filmi gerçekleştirmiştir. Ancak, bu dönemde çekilen öteki filmlerin sınırlı da olsa belli bir seyirci kesimine ulaşabilmesine karşın, işletmecilerin belgesel filmlere gösterdikleri ilgisizlik yüzünden Metin Erksan'ın bu filmi seyirci önüne çıkamamıştır³³³. Yine bu dönemde 1951 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından kurulan, ismi sonradan Film, Radyo, Televizyonla Eğitim Merkezi olarak değiştirilen, Öğretici Filmler Merkezi'nin ve Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nün de belgesel film çalışmaları yaptığını belirtmek gerekmektedir. 1958 yılında Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü, kazanan filmi Brüksel'deki dünya sergisine göndermek amacıyla bir yarışma düzenlemiş, yarışmayı Şadan Kamil tarafından hazırlanan ve Anadolu'nun çeşitli yönlerinin

³³¹ Filiz, Susar, **Türkiye'de Belgesel Sinema**, Es Yayınları, İstanbul, 2004, s. 18.

³³² Sedat Cerci, **Belgesel Film**, Şule Yayınları, İstanbul, 1997, s. 45.

³³³ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 108.

tanıtıldığı *Dağları Delen Ferhat* adlı belgesel film çalışması kazanmıştır. Bu film 1959'da Karlovy-Vary şenliğine katılmıştır³³⁴.

Toplam 15 belgesel filmin çekildiği 1950-60 döneminde özellikle Sabahattin Eyuboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun çalışmalarıyla önemli yapımlar elde edilmiştir. Ne var ki, bu filmler hiçbir zaman hak ettikleri ilgiyi görmemiş, yurt içinde ve yurt dışında sınırlı sayıda izleyiciye ulaşabilmişlerdir³³⁵. Bir yandan bu tür çalışmalara devlet elinin uzanmayışı, bir yandan da, kazanç sağlayıcı bir yönleri bulunmadığı için sinema işletmecilerinin belgesel filmlere karşı en küçük bir ilgi duymayışları, bu on yıllık dönemde belgesel sinemayı büyük ölçüde bireysel çabalara bağlı kılmıştır.

3.4. 1960-1990 YILLARI ARASINDAKİ DÖNEM

1960 yılında Cumhuriyet tarihindeki ilk askeri darbe yaşanmış, böylece on yıl süren Demokrat Parti dönemi sona ermiş ve Başbakan Adnan Menderes'in de aralarında bulunduğu Demokrat Parti yöneticileri yargılanmak üzere Yassıada'ya gönderilmişlerdir. Ordu Foto Film Merkezi, bu yargılanmayı konu alan *Düşükler Yassıada*'da filmini bu dönemde gerçekleştirmiştir³³⁶. Bu film, ordunun 1960 hareketini haklı göstermeye çalışan bir tür propaganda filmi olarak değerlendirilebilmektedir.

Aynı yıl içerisinde Milli film'in bitpazarında bulunmuş eski filmlerden kurguladığı derli toplu bir çalışma sayılabilecek olan *Türk'ün Mucizesi* adlı yapım filme alınmıştır. 1960'ta bu iki filmin dışında belgesel çalışma gerçekleşmediği gibi öteki sanat ve kültür alanlarındaki kıpırdanmanın tersine sinema alanında genel bir duraklamanın başladığı görülmektedir³³⁷.

1960'lı yıllardan itibaren belgesel film yapımına destek veren önemli ilk kuruluş olarak Eczacıbaşı Fabrikaları olmuştur. İlk belgesel filmini 1962 yılında

³³⁴ Ahmet Oktan, **Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 54.

³³⁵ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 109.

³³⁶ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 112.

³³⁷ Sedat Cerci, **Belgesel Film**, Şule Yayınları, İstanbul, 1997, s. 41.

Renk Duvarları adıyla yaptıran kuruluş, belgesel film yapım çalışmalarını belli ölçüde sürekli hale de getirebilmiştir. 1964 yılında Locarno Film Festivali'nde ilk beş film arasına giren ve Kültür Filmleri Yarışması'nda üçüncülüğü kazanan Renk Duvarları filminin yönetmenliğini Pierro Biro, görüntü yönetmenliğini de JJ. Fiori yapmıştır³³⁸. 1963 yılında Sabahattin Eyuboğlu ve Şakir Eczacıbaşı'nın yönettikleri *Yaşamak İçin*, Pierro Biro'nun 1963'te yaptığı tarihsel ve turistik yönleriyle Anadolu'yu tanıtan *Göreme*, yine Biro'nun 1964 yılında çektiği *Kırkpınar ve Tülü Deve Güreşi* adlı filmler³³⁹, Eczacıbaşı'nın bu dönemde yaptırdığı filmlerin belli başlıcalarını oluşturmaktadır.

1960 yılından sonra belgesel film çekimlerine ara veren İstanbul Üniversitesi Film Merkezi, 1963 yılında yönetmenliğini Mahzar Şevket İpşiroğlu ve Adnan Benk'in yaptığı *Aktamar* adlı filmle yeniden çalışmalarına başlamıştır. Van Gölü'nde bulunan Aktamar Adası'ndaki tapınağın ve tapınakla ilgili çeşitli kültürlerin anlatıldığı bu filmin ardından, Film Merkezi bünyesinde, Eyuboğlu ve Aziz Albek'in yönetiminde Nemrut Dağı'ndaki Kommagene Kralı Antiochos'un kendisi için yaptırdığı mezarı, açık hava tapınağını ve tanrı heykellerini konu alan *Nemrut Tanrıları* adlı film çekilmiştir³⁴⁰. Belgesel film üretimi konusunda verimli sayılabilecek bir yıl olan 1964 yılında bir başka çalışma da, Lütfi Akad'ın Orman Genel Müdürlüğü adına yaptığı, Orman ve insan ilişkilerini konu alan *Tanrının Bağışı Orman* adlı belgeseldir. Sonraki yıllarda önemli belgesel filmler yapacak olan Süha Arın da yine aynı yıl, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı okullarda kullanılmak üzere diğer görsel-işitsel araçların yanı sıra eğitim filmleri de üretmekte olan, Milli Eğitim Bakanlığı Öğretici Filmler Merkezi için, *Trafik Emniyeti ve Başkent Ankara* adıyla eğitim amaçlı iki tane film çekmiştir³⁴¹. 1965'te Adnan Benk'in İstanbul Üniversitesi Film Merkezi adına çektiği *Ben Asitavandas* adlı belgesel film ise Adana Karatepe Açık Hava Müzesi'nde bulunan Aslantaş Kalesi kalıntılarını konu

³³⁸ Erman Şener, *Festivaller*, Anlam Yayınları, İstanbul, 1972, s. 69.

³³⁹ Ahmet Oktan, *Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)*, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 54

³⁴⁰ Simten Gündeş, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansımaları*, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 113.

³⁴¹ Filiz, Susar, *Türkiye'de Belgesel Sinemacılar*, Es Yayınları, İstanbul, 2004, s. 19.

almaktadır. Bu yapım İtalya’da Padua Film Şenliğinde Sanat Filmleri dalında ikincilik ödülü kazanmıştır.

Bu filmin ardından, Sabahattin Eyuboğlu ve Aziz Albek, 1965 yılında *Eski Antalya'nın Surları* adlı filmi çekmişlerdir. Kameramanlığını da Albek’in yaptığı film, eski Roma limanlarından biri olan Side’deki kalıntıları konu etmektedir. 1966 yılında Aziz Albek ile birlikte *Ana Tanrıça’yı* çeken Eyuboğlu, İstanbul Üniversitesi Film Merkezi adına son olarak, 1972 yılında yine Albek ile birlikte, Anadolu halk sanatlarından biri olan Karagöz’ü tanıtan *Karagöz’ün Dünyası* adlı filmi gerçekleştirmiştir. Eyuboğlu bu filmiyle, Madrid Complütense Üniversitesi II. Uluslararası Bilimsel ve Öğretici Sinema Günleri Gümüş Kuğu ödülünü almıştır³⁴². 1965 yılında bir başka kurum olarak Yapı ve Kredi’nin belgesel film yapımına giriştiği görülmektedir. Yapı ve Kredi’nin çektiği üç belgesel filmden *Köprü* çarpıcı görüntüleri ve başarılı yapısıyla özenli bir çalışma olarak değerlendirilmektedir. Diğer film *Ebru* 1968 Milano Mifed fuarında turistik belgesel filmler dalında başarı madalyası kazanmıştır³⁴³. *Edirne* filmi ise İtalya’da Lugano Uluslararası Kısa Filmler Şenliği’nde birinci olarak en iyi turistik film ödülünü kazanmıştır³⁴⁴.

Belgesel film açısından çeşitli hazırlıklarla geçen 1966 yılından sonra 1967 yılında Süha Arın *Gurur*, Sezer Tansuğ bir kahvede yapılan yağlı güreşleri anlattığı *Pazar Pehlivanlırı* ve Gün Doğuşundan Gün Batışı adlı belgeselleri yapmıştır. Aynı yıl Artun Yeres Vietnam Savaşı’nı konu alan, bu savaşa ilişkin fotoğraflar ve Goya’nın savaş resimlerinden yararlanılarak kurgulanan *Çirkin Ares* ve Özen Kabaş da Eminönü Meydanı’nı anlatan *İstanbul Hatırası*³⁴⁵ adlı belgeselleri çekmişlerdir.

1960’lı yılların sonunda, *68 Kuşağı* olarak adlandırılan ve sol görüşlü öğrencilerin başlattıkları olaylar, Türk sinemasına da yansımış ve önemli yankılar uyandıran bir girişimle sonuçlanmıştır. 68 kuşağı, 1969 yılında *Genç Sinema* adıyla

³⁴² Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986, s. 14.

³⁴³ Erman Şener, **Festivaller**, Anlam Yayınları, İstanbul, 1972, s. 70.

³⁴⁴ Onat Kutlar, *Yeni Sinema Dergisi*, Sayı 30, Mayıs 1970, s. 5.

³⁴⁵ Sungu Çapan, “*Hisar Yarışmasının Ardından*”, *Yeni Sinema Dergisi* Sayı 8, Temmuz 1967, s. 7.

yayınladıkları bildiriyle, Yeşilçam sinemasına ciddi eleştiriler yöneltmişler ve toplumsal sorunların sinema aracılığıyla ele alınması gerektiği görüşünü dile getirmişlerdir. Belgesel film çalışmaları da gerçekleştiren Genç Sinemacılar, ilerleyen yıllarda, sinemada gerçekçilik eğiliminin artmasında ve belgesel sinemanın gelişmesinde etkili olmuşlardır. Çoğu kez yok sayılırcasına ihmal edilen sinema ve belgesel sinema bu dönemde oldukça ilginç bir grafik çizmiştir. Çünkü ülke içindeki çalkantılardan ve bunun yanı sıra dünyadaki özgürlük ve bağımsızlık hareketlerinden de etkilenmelerle birtakım genç insanların bireysel ve grup çalışmalarıyla kısa film, belgesel film çıktıkları görülmüştür. Ancak köklü bir kültür politikasının yerleşmemiş olması ve kısmen buna bağlı olarak da belgesel sinemanın yerleşik ve kurumsal duruma gelmeyişi nedeniyle bu girişimler askıda kalan, yok olup giden çabalar olmaktan öteye gidememiştir³⁴⁶. 1960lı yılların sonuna doğru başlayan bu kıpırdanmalar 1971 yılındaki askeri darbeyle önemli ölçüde sekteye uğramıştır.

Türkiye’de, farklı siyasi görüşe sahip gruplar arasında çatışmaların yaşandığı, ekonomik bunalımın ciddi boyutlara ulaştığı, Kıbrıs’la ilgili olarak devletin ciddi sorunlarla karşı karşıya kaldığı 1970’li yıllar, sinema açısından da krizin yaşandığı yıllardır. 1970’lerin ortasında petrol üreten ülkelerin, petrol fiyatlarını yükseltmeleri üzerine, hammaddesi petrol olan ham film fiyatları kısa bir sürede çok yükselmiştir. Tüm bu sorunlar karşısında birçok film yapımcısı film üretmez hale gelmiştir³⁴⁷. Tüm bu gelişmelerden, henüz yeterli düzeyde gelişmemiş, kurumsal bir yapıya kavuşamamış ve zaten fazla sayıda izleyici çekmeyen bir tür olan belgesel sinema da büyük ölçüde etkilenmiştir.

1970’li yıllarda Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Türkiye’yi tanıtmaya etkinliğinin bir parçası olarak bir dizi belgesel filme yapımcılık etmiştir. 1974-1984 yılları arasında Anadolu’yu ve tarihini konu alan 9 tane film yapılmış, bu filmlerin yönetmenliğini Süha Arın üstlenmiştir. Hitit kültür ve sanatını yansıtan *Hattilerden Hititlere* (1974), antropolojik ve arkeolojik yönden Frig dünyasına ilişkin bazı

³⁴⁶ Huriye Kuruoğlu, **Türkiye’de Belgesel Sinema: 1970’lerden Günümüze**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 1992. s. 53.

³⁴⁷ Ahmet Oktan, **Türkiye’de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 58-59.

bulguların ilk kez açıklandığı ve bilimsel yönü ağır basan *Midas'ın Dünyası* (1975), Antalya Film Festivali'nde birincilik ödülü alan *Safranbolu'da Zaman* (1976), Sedat Simavi Vakfı Kitle Haberleşme Büyük Ödülü'nü alan *Urartu'nun İki Mevsimi* (1977), *İstanbul'un Çağırıldığı Su* (1977), iki bölümlük *Likya'mn Sönmeyen Ateşi* (1978), 1985 yılında Viyana'da Turizm Filmleri Yarışması'nda jüri onur ödülünü kazanan *Kapahçarşıda 40.000 Adın* (1980), *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981) ve *Kariye* (1984)³⁴⁸. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu yapımcılığını üstlendiği bu filmlerde yönetmene rahat ve özgürce çalışabilmesi için gerekli olanağı sağlamış ve bu tutumuyla da özgün ve başarılı yaratımların ortaya çıkabilmesinde rol oynamıştır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, hızla gelişen televizyon, belgesel filmleri etkileyerek, onları çeşitli ülkelerdeki büyük izleyici kitlelerinin önüne çıkartmıştır. Televizyon, büyük bir açmazda kalan belgesel filmlere ilk anda bir yaşam ve canlılık vermiştir. Belgesel filmcinin varlığına neden olan üç temel koşula, yani, filmlerine gösterilen isteme, mesajını iletileceği izleyiciye ve çekim yapması için gereken paraya televizyonun doğrudan müdahalesi, belgesel film yapımcılarına yeni ufuklar açmıştır³⁴⁹. Türkiye'de belgesel sinemanın gelişmesinde en büyük paya sahip kurumsal yapı kuşkusuz ki TRT Kurumu olmuştur. 31 Ocak 1968 yılında yayına başlayan kurum, sayısız belgesel film gerçekleştirmiştir. Özellikle kuruluş yıllarında yerli yapım belgesel filmlere büyük ağırlık veren TRT televizyonu ancak 1974'te önemli sayılabilecek bir arşive kavuşabilmiştir. 1968-1974 yılları dönemi filmlerinin büyük bir çoğunluğu kayıptır³⁵⁰. Ancak 1974'ten sonra gerçekleştirilen filmler korunabilmiştir.

TRT 2, TRT 3 kanallarının kurulmasıyla kültür sanat programlarının toplam yayın süresi biraz daha artmış, buna bağlı olarak, televizyon, belgesel yapımlar için önemli bir kaynak haline dönüşmüştür. Ancak TRT, hazırlanan programlara katı bir denetim uygulamıştır. İngiliz BBC televizyonu örnek alınarak kurulmuş olan

³⁴⁸ Gökçe Bayrakçeken, **Belgesel Sinema ve Türk Belgesel Filmciliğinin Gelişimi ve Yapısı Üzerine Sosyolojik Bir inceleme**, Hacettepe Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1997, s. 102.

³⁴⁹ İpek Seyhan, **Tarihsel Olayların Televizyona Yansıtılması ve Bir Örnek: Kurtuluş**, Marmara Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo-TV-Sinema ABD, Radyo-Televizyon Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998, s. 60.

³⁵⁰ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 126.

ancak yayın ilkesi olarak benimsediği Kamu Hizmeti Yayıncılığı modelinin en temel özelliklerinden olan ekonomik ve siyasi açıdan tam anlamıyla özerk bir yapıya hiçbir zaman kavuşamayan kurum, sıkça siyasi iktidarların müdahaleleriyle karşı karşıya kalmıştır. Hükümet olan partilerin birçoğu ilk özel televizyonun yayına başladığı 1989 yılına kadar yayın tekelini elinde bulunduran bu etkili iletişim aracını kontrol etmek istemiş ve bu kontrol, kurumun denetim kuruluna da yansımıştır. Hatta zaman zaman, siyasi otoritenin de etkisiyle denetim kurulu birbiriyle çelişen kararlar vermiştir. Öyle ki, bir süre önce yayınlanmaması yönünde karar verilen bir programın yayınlanmasına, birkaç ay sonra izin verilmiş veya tam tersi uygulamalar söz konusu olmuştur³⁵¹.

1971 müdahalesiyle ağır bir darbe ile karşı karşıya kalan televizyon belgeseli, alanında yeni bir başlangıç noktası, 1976 yılında yayınlanan ve Türkiye Cumhuriyeti'nin başkentini Türkiye'nin siyasi toplumsal ve ekonomik tarihiyle koşut olarak anlatan *Ankara* (Münip Şenyücel, Mehmet Ege, Hadi Şenol) adlı dizi belgeseldir. Televizyon belgeseli alanındaki yeni yönelimler, 12 Mart 1971 muhtırasından sona 12 Eylül 1980 askeri hareketinin TRT de yol açtığı düzenlemelerle yeniden kesintiye uğramıştır. 1980 sonrası televizyon belgeseli, tarihsel ve toplumsal içerikli belgesel türü yerine, Türkiye'nin tarihi doğal ve folklorik özelliklerini konu alan yapımlarla karakterize olmaktadır. Bu dönemin ilk önemli örneği 1986 da yayınlanan Fatih Arslan'ın yönettiği; *Karadeniz'den Çeşitlemeler* adlı yapımdır. 1988'de yayınlanan Ertuğrul Karşlıoğlu'nun gerçekleştirdiği *Suyla Gelen Kültür, Keçenin Teri*, 1989'da yayınlanan *Divandan Sandalyeye* ve de Tülin Eraslan'ın yönettiği *Bir Damla Su İçin*³⁵² gibi belgeseller bu yönelimin diğer örneklerini oluşturmaktadır.

Türk televizyonunun özgün belgesel drama yapımları ilk kez 1982 de gerçekleştirilmiştir. İlki Ziya Öztan'ın *İttihat Terakki*'si ve ikincisi de Arsal Soley'in *Türkiye Üzerine Oyunlar* adlarını taşıyan belgesellerdir. Daha sonra bunları Tomris

³⁵¹ Ahmet Oktan, **Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 60.

³⁵² Erol Mutlu, **Televizyonu Anlamak**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1991, s. 185-186.

Giritlioğlu'nun 1986 da Beyoğlu'nun dünü ve bugününü konu alan *Beyoğlu* ve 1988 de bir emekli diplomatın gözüyle ve yaşamıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki İstanbul'u anlatan *Kantodan Tangoya* belgesel-dramaları ile Ziya Öztan'ın 1988 de çektiği Halide Edip Adivar'ın Ateşten Gömlek adlı romanından esinlenerek gerçekleştirilen Kurtuluş Savaşı günlerini anlatan *Ateşten Gömlek*, 1989 da ünlü bir kadın tiyatro ve sinema oyuncusunun yaşamını anlatan *Cahide* adlı belgeseller takip etmiştir³⁵³.

TRT Televizyonunda çekilen belgesel filmlerin taranıp değerlendirilmesi ayrı ve özgün bir çalışma gerektirmesi ve yapılan çalışmanın sınırlarını aşiyor olması ayrıca konunun televizyon belgeselleri olmaması sebebiyle TRT Televizyonunda çekilen belgesel filmlerin sadece ilklerinden söz edilmiş, diğerleri çalışmanın dışında bırakılmıştır. Ancak burada TRT bünyesinde yetişmiş ve önemli belgesel filmlere imza atmış başarılı yönetmenlerin isimleri anılacaktır. Melih Aşık, Uğur Dündar, Ahmet Pınar, Bilgin Adalı, Ayhan Karapars, Süheyla Tezer, Yavuz Tarakçıoğlu, Varlık Özmenek, Koray Düzgören, Adem Yavuz, Şhriban Durgun, Yavuz Sezer, Tunca Yönder, Münip Senyücel, Ertuğrul Karşlıođlu³⁵⁴, Daver Atabey, Semra Sander, Fatih Arslan, Ahmet Hayrullah Oğuz, Kerime Senyücel, Tülin Sertöz, Mihriban Tanık ve Gül Büyükbeşe Muyan ilk akla gelen isimlerdendir. Şunu da belirtmek gerekir ki TRT'de varolan sıkı denetim mekanizması, bu yönetmenlerin çalışmalarında sıkça engel teşkil etmiş ve çekimi gerçekleştirilen bazı belgeseller çeşitli gerekçelerle yayına sokulmamıştır.

Televizyon, sahip olduğu özellikleri ile kendisinden önceki iletişim ve sanat biçimlerini farklı bir şekilde etkilemiştir. Belgesel türünün televizyondaki serüveni de, kuşkusuz televizyon endüstrisinin yapısıyla şekillenmiştir³⁵⁵. Başlangıçta belgesel filmler, televizyon sayesinde yeni boyutlar kazanmış, belgesel filmciler kendilerine yeni olanaklar bulmuş ve yaratmışlardır. Belgesel sanatçıları varlıklarını sürdürmelerini sağlayan izleyiciye ve çekim yapmaları için gereken paraya televizyon sayesinde kavuşmuşlardır. Televizyonun kamu yararına yayın

³⁵³ Erol Mutlu, **Televizyonu Anlamak**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1991, s. 189.

³⁵⁴ Sedat Cerci, **Belgesel Film**, Şule Yay., İstanbul, 1997, s. 43.

³⁵⁵ Erol Mutlu, *age*, s. 34.

anlayışı çerçevesinde toplumsal sorunlar ve politik olaylar ekranlara taşınmış onlara çözüm yolu aranmıştır. Buna karşın zaman içinde televizyonda ticari beklentilerle eğlendirme işlevi ön plana çıkmış, belgeselin kendine özgü bir takım özellikleri bundan etkilenmiştir³⁵⁶. Televizyon yayıncılığında hâkim olan bu ticari anlayış, belgesel türünün işlevsel ve biçimsel özellikleri üzerinde etkili olmuştur.

Sinemanın ilk yıllarında haber verici ve gerçekleri yansıtıcı özelliklerini sürdüren belgesel film, daha sonraları öykülü filmin gelişimiyle yorum ve araştırmaya yönelmiştir. Ancak, yeni bir teknoloji olayı olarak ortaya çıkan televizyon ile birlikte, sinemanın sanat oluşu belgesel filmi etkilemiş ve televizyonun daha çok eğlenceye yönelmesi programlara ayırdığı sürelerin kısıtlı oluşu nedeniyle belgesellerin konuları derinliğine araştırma özelliğini de yitirmesine neden olmuştur. 1990'lı yıllarda özel televizyonların da yayına başlamasıyla belgesel film alanında sinemanın yerini alan televizyon için yapılan belgesel filmler, gitgide belgesel tanımından uzaklaşarak gerçekçi, haber verici, derinliğine araştırıcı özellikleri yerine eğlendirici özelliği ağır basan dramatik belgesellere yönelmiştir. Bu nedenle de kendi temel amacı olan gerçeğin yansıtılmasından sapmıştır³⁵⁷.

Televizyonun yaygınlaşmasıyla, televizyon izleyicisine yönelik olarak hazırlanan ve daha çok haber belgeseli formatındaki belgesel filmler ortaya çıkmış ve böylece bu dönemde, belgesel sinema içerisinde yeni bir eğilim belirginleşmiştir. Bu eğilim içerisinde yer alan en önemli isimler; Mehmet Ali Birand, Can Dündar, Bülent Çaplı, Rıdvan Akar, Coşkun Aral, Soner Yalçın, Cüneyt Özdemir, Asaf Koksal, Nebil Özgentürk'ten oluşmaktadır.

Tecimsel bir düşüncenin sonucu olarak her şeye para kazanmak olarak bakıldığı, amaç için her yolun mubah görüldüğü özel televizyonculukta, gelinen noktanın ne yazık ki pek iç açıcı olduğu düşünülmemektedir. Genç kuşaklara kötü örnek olabilecek programlar, gençleri hayal dünyasına götüren, kolay yoldan para kazanmaya teşvik eden yapımlar kendilerine televizyon duayeni denilen TRT'den

³⁵⁶ Richard Kilborn, **Staging The Real: Factual TV Programming, In The Age Of Big Brother**, Manchester University Press, 2003, s. 3.

³⁵⁷ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 121.

ayrılan yöneticilerle başlatılmış ve daha sonrasında da onların yaptıkları aşarak sürdürülmektedir. Günümüzde özel kanalların, haber kanalları hariç, pek azında belgesel program yayını bulunmaktadır³⁵⁸. RTÜK zoruyla yayınlanması gerekenlerse gece insanlar uykuya geçtikten sonra yayınlanmaktadır.

3.5. 1990'DAN GÜNÜMÜZE KADARKİ DÖNEM

1990'ların başında özel televizyonların sayılarının hızla artması, bu yeni kurulan kanallardan bazılarının belgesel programlara da yer ayırmaları, kolay taşınabilen video kameraların yaygınlaşması, birçok üniversitenin İletişim Fakülteleri veya Güzel Sanatlar Fakülteleri bünyesinde sinema ve televizyon eğitimi veren bölümler açmaları ve burada okuyan öğrencilere sınırlı da olsa belgesel film yapma olanakları sunmaları gibi nedenlerle bu son dönemde belgesel film yapan insanların ve üretilen belgesel filmlerin sayısında çok önemli bir artış gözlenmektedir³⁵⁹. Belgesel film üretimindeki bu artışa karşın, toplumsal bilinç ve kültürel bellek oluşturma, belgeleme ve tanıklık etme adına çok önemli bir sosyal işlevi yerine getirmekte olan belgesel sinema yönetmenleri, birkaç popüler isim dışında, tanınmamakta ve üretimleri yeterince değer bulamamaktadır.

Yeşilçam sineması da belgesel sinemaya yabancı kalmış ve bir iki yönetmen hariç, yeşilçam sinemacıları toplumsal sorunların işlenmesinde en etkili araçlardan birisi olan belgesel sinema türüyle ilgilenmemişlerdir. Ancak özellikle 1970'li yıllardan itibaren, belgesel sinemanın belli ölçüde canlanmaya başladığı, bu alanda eğitim almış insanların, belgesel filmler ürettikleri ve belgesel sinemayı büyük ölçüde kurumsal bir temele oturtmak ve bir belgesel film dili oluşturmak amacıyla çabalar gösterdikleri gözlenmektedir. Bu çabaların sonucunda 1996 da Bir grup sinemacı tarafından (Bülent Arınlı, Engin Ayça, Hakan AYTEKİN, Hilmi Etikan, Savaş Güvezne, Semra Güzel, Hasan ÖZGEN, Handan ÖZTÜRK, Enis Rıza, Nalan Sakızlı, Ahmet Soner, Şehbal Şenyurt) Türk belgesel sinemacılarını bir çatı altında toplamayı amaçlayan *Belgesel Sinemacılar Birliği* kurulmuştur. Bir belgesel film arşivi oluşturmaya çalışarak, çeşitli şehirlerde film gösterileri ve

³⁵⁸ Ömer Serim, *Türk Televizyon Tarihi 1952-2006*, Epsilon Yay., İstanbul, 2007, s. 425.

³⁵⁹ Filiz, Susar, *Türkiye'de Belgesel Sinemacılar*, Es Yayınları, İstanbul, 2004, s. 21.

festivaller düzenleyerek belgeseli insanlara tanıtmaya ve sevdirmeye çalışan Belgesel Sinemacılar Birliği, çıkardığı *Belgesel Sinema Dergisi* aracılığıyla da bu alana ilişkin kuramsal tartışmaların yapılması için bir ortam sağlamanın mücadelesini vermektedir.³⁶⁰ 1997 yılında ilk konferanslarını düzenleyen kurumun kurucuları arasında belgesel film üretenlerin olması belgesel film üretimine katkıda bulunmak açısından da ayrıca önemli görülmektedir.

2000'li yıllar ile birlikte seyircilerin belgesellere olan ilgisi artmaya başlayınca vizyona giren belgesellerin sayılarında da artışlar yaşanmıştır. Bu filmlerin ilki *Tanrıların Tahtı Nemrut, Kuruluştan Kurtuluşa Fenerbahçe, Topkapı Sarayı ve Çeliğin Kalbi Ereğli* adlı belgeselleriyle tanınan yönetmen Tolga Örnek'in Hititler'in tarihini anlatan *Hititler* belgeselidir. Mayıs 2003 de gösterime giren Hititler filmin en önemli özelliği dramatik bölümlerinde Hitit dilinin konuşuluyor olmasıdır. *Atatürk* ve *Tanrıların Tahtı Nemrut* belgeselleriyle uluslararası alanda da kendini kanıtlamış olan yönetmen Tolga Örnek'in imzasını taşıyan Hititler, Hititler üzerine yapılmış zengin ve dramatik dille sunulan ilk canlandırma belgesel olma özelliğini taşımaktadır. Hititler belgeseli Eski Yakın Doğu ve Anadolu'nun politik ve kültürel resmini verirken Türkiye, Suriye ve Mısır coğrafyasında, tarihi mekanlarda, müzelerde yapılan çekimlerin yanı sıra dünyaca kabul gören uzmanlarla konu mekanında yapılan röportajlarla bu halkın izlerini takip etmektedir.³⁶¹ Filmde 1/40 oranlı şehir maketi yapılarak tapınaklar, saraylar ve evleriyle, yaşayan bir şehir yaratılmıştır.

Ekim 2003 de vizyona giren Ömer Ali Kazma'nın yönettiği, *Eski Açık Sarı Desene* adlı belgesel filmi futbol dünyasını gözler önüne sermekte ve futbolun sadece topun peşinden koşturulan bir oyundan daha fazla şey olduğunu göstermektedir. Sevinçleri, hüznüleri, hayal kırıklıklarını, futbolun göz önünde olmayan gizli kalmış yönlerini anlatmaktadır. Eski Açık Sarı Desene filmi Galatasaray futbol takımı özelinde futbolun mahrem alanına girmekte, Türk futbolunu sarmalayan benzersiz sevgiyi, taraftarlığı ve takım aşkını göstermektedir. Bu özellikte yapılan ilk film oluşu, oyuncularını Galatasaraylıların oluşturması,

³⁶⁰ Ahsen Deniz Morova, **Belgesel Sinemada Nesnellik Olgusu**, MSÜ Sos. Bil. Ens. Sinema-TV Anasanat Dalı Sinema-TV Programı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003, s. 60-61.

³⁶¹ <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/2002/hititler.html>, Erişim:29.06.2010.

senaryosunun, setinin, ışığının olmayışı ve her şeyin doğal akışında oluşu³⁶² onu farklı kılmaktadır.

Yönetmenliğini Ali Okur'un yaptığı Nisan 2004 de vizyona giren *Son Kale Çanakkale* belgesel filmi, Türk tarihi açısından bir dönüm noktası özelliği taşıyan Çanakkale Savaşı'nı konu almaktadır. Birinci Dünya Savaşı'nın en şiddetli çarpışmalarının yaşandığı savaşı anlatan filmde, İngiltere Savaş Müzesi'nden alınan gerçek savaş görüntüleri de ilk kez Türk izleyicileriyle buluşmuştur. Avustralya'dan alınan savaşın siyah-beyaz cephe fotoğraflarının da kullanıldığı belgesel filmde Çanakkale Savaşları konusundaki çalışmalarıyla tanınan 10 kişilik uzman grubun yanı sıra İngiltere, Avustralya ve Yeni Zelanda'dan üç otoritenin de görüşlerine başvurulmuştur³⁶³. Ayrıca savaşın iki büyük komutanı olan Cevat Paşa ve Esat Paşa'nın görüntüleri de ilk kez bu filmde kullanılmıştır.

Bir yıl sonra Mart 2005'de yine Çanakkale Savaşı'nı konu alan Tolga Örnek'in *Gelibolu* belgesel filmi gösterime girmiştir. Çanakkale Savaşı'nın tarihsel önemini objektif gerçeklere dayanarak aktarmayı amaçlayan belgesel, siperlerdeki farklı milletlerden askerlerin duygularını, acılarını ve özlemlerini beyaz perdeye taşımaktadır. Belgeselde, arşiv belgelerin yanısıra savaşa katılan askerlerin aileleri ile yapılan röportajlar yer almaktadır. Belgesel için İngiltere, Almanya, Fransa, Rusya, Avusturya, Avustralya, Yeni Zelanda ve Türkiye'deki yetmişin üzerindeki arşivden yararlanılmış ve Çanakkale uzmanı 16 uluslararası tarihçi ile işbirliği yapılmıştır. İngiltere Kraliyet Savaş Müzesi, Avustralya Savaş Müzesi, Yeni Zelanda Kültür Bakanlığı ve Türk Askeri Müzelerinin işbirliği ile gerçekleştirilen film Türkiye'de High Definition formatında çekilen ilk belgesel³⁶⁴ olma özelliğini taşımaktadır.

Gündelik hayatın yorucu koşturmacısı altında ezilen Mersin Aslanköy kadınlarının kendi hayatlarıyla ilgili bir oyunu yazma ve oynama sürecini, belgesel formatında kameraya alan Pelin Esmer'in *Oyun* adlı belgeseli Mart 2006 da vizyona girmiştir. Bu filmi ile uluslararası festivallerden dört ödül toplamıştır.

³⁶² <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/oo/omeralikazma.html>, Erişim:01.07.2010.

³⁶³ <http://www.biyografi.net/kisiyrinti.asp?kisiid=3155>, Erişim:02.07.2010.

³⁶⁴ http://www.geltag.com/databank.asp?text_id=432, Erişim:04.07.2010.

Toroslarda bir köyde yaşayan, günlerini tarlada, inşaatta, evde ve bitmek tükenmek bilmeyen işlerde çalışarak geçiren dokuz kadının, yazdığı ve oynadığı tiyatro oyunu³⁶⁵, kadının feryadı'nın oluşma sürecini ve kadınların bu süreçte geçirdiği değişimi anlatmaktadır.

Vizyona giren ve en çok tartışılan belgesel film olma özelliğini taşıyan Can Dündar'ın senaryosunu yazıp yönettiği *Mustafa* filmi 29 Ekim 2008 de Atatürk'ün ölümünün 70. yılında vizyona girmiştir. Atatürk'ün siyasi ve askeri başarılarının haricinde, insani yönlerini de ele alan ve kapsamlı bir çalışma olan belgesel, yeni nesile Atatürk'ü keşfetme imkanı sunarken, herkesimi onu yeniden tanımaya davet etmektedir. Can Dündar, 1993 yılında hazırladığı “Sarı Zeybek” adlı belgesel ile Atatürk'ün insani unsurları hakkında fikir edinilmesine yardımcı olmuş ancak Mustafa filmiyle, Atatürk'ün tüm hayatını mercek altına almış ve onu alışlagelmiş formatların dışında anlatmaya çalışmıştır. Atatürk'ü en saf haliyle beyazperdeye taşımaya amaçlayan Mustafa, film için seçilen isimden de anlaşılacağı gibi, yıllardır izlenen Atatürk belgesellerine kıyasla, daha şahsi bir Atatürk portresi çizmektedir. Atatürk'ün kendi sesinden çok önemli konuşmalar, kendi fotoğrafçılarının fotoğraf arşivleri, duygularını ve izlenimlerini not ettiği not defterlerinden, yazdığı mektuplara kadar birçok özel bilgi³⁶⁶ Mustafa belgeselinde seyirci ile paylaşılmaktadır.

2009'un Ağustos ayında “Züğürt Ağa”ve “Selamsız Bandosu” gibi unutulmaz filmlerin yönetmeni Nesli Çölgeçen'in Kurtuluş Savaşı anılarını paylaşırken hala gözleri parlayan üç gaziyi, film boyunca hastalıkları, sıkıntıları ve sempatik yönleriyle gösterdiği *Son Buluşma* adlı belgeseli gösterime girmiştir. Türkiye'nin bağımsızlığı için binlerce insanın şehit düştüğü, genç-yaşlı, kadın-erkek demeden düşmana karşı tek vücut direndiği Kurtuluş Savaşı'nın son tanıkları, Gazi Ömer Küyük, Gazi Yakup Satar ve Gazi Veysel Turan'ın günlük yaşamları ve savaş yıllarına dair anıları Son Buluşma'da gözler önüne serilmektedir. Çorumlu Gazi Ömer Dede, önce Anıtkabir'i ardından son kalan diğer iki gazi, Yakup Satar ve Veysel Turan'ı ziyaret etmekte ve savaş yıllarına dair

³⁶⁵ <http://www.beyazperde.com/film/3036/tur/Oyun>, Erişim:10.07.2010.

³⁶⁶ <http://www.sinemalar.com/haber/543/Can-Dundardan-Mustafa-Belgeseli/>, Erişim:10.07.2010.

anılarını paylaşıp birbirleriyle helalleşmektedirler³⁶⁷. Tarihe tanıklıkları kendi ağızlarından dinlenen bu üç kahraman gazi, gerçek sinema türündeki belgesel yapım ile ölümsüzleştirilmeye çalışılmıştır.

Yönetmenliğini Nezh Ünen'in yaptığı ve Mart 2010 da gösterime giren *Anadolu'nun Kayıp Şarkıları* adlı belgeseli izleyenleri antik kültürleri, imparatorlukları, mitolojileri ve yaşanmış görkemiyle dünyada eşi benzeri olmayan Anadolu'nun 10 bin yılı aşan bir geçmişten kalma egzotik mekanları ve insanları arasında yaşanan bir müzikal yolcuğa çıkarmaktadır. Bu yolculuk, müzik ve kültürün nasıl olup da hayat, coğrafya ve çalışma ortamından türediğini gözler önüne sererken, Anadolu'nun zengin kültürleri de müzik, dans ve ritüeller temelinde keşfedilmektedir. İnsanları saran ve yaşam biçimlerini etkileyen büyüleyici çevre de filmin şiirsel anlatımına katkıda bulunmaktadır. Anadolu'nun Kayıp Şarkıları, bir müzikal-belgesel olarak belki de türünün ilk örneğini oluşturmaktadır³⁶⁸. Anadolu halkının kendi mekanında ve provasız kaydedilen otantik performansları, 20 benzersiz şarkı halinde yeniden düzenlenirken bazıları ise orijinal halinde bırakılmıştır.

1990'lı yıllardan itibaren çeşitli üniversitelerin bünyesinde sinema üzerine eğitim veren bölümlerden yetişen öğrencilerin yaptığı belgesel film çalışmalarıyla yeni bir eğilim belirginleşmiştir. Bu kurumlarda çoğunlukla oldukça kısıtlı imkanlarla hazırlanan belgesel filmler içerisinde, sinemasal anlatım açısından başarılı çalışmalar yer almaktadır. Son yıllarda birçok kentte düzenlenen ve amatör çalışmaların da katılabildiği film festivalleri de bu öğrencilerin çalışmalarında özendirici bir etki yapmaktadır. Bu yeni eğilimle birlikte, uzun yıllardan beri belgesel filmler hazırlamakta olan bir kuşağın yanında, 1990'lı yıllarda sinemaya adım atan daha genç bir kuşak da yer almıştır³⁶⁹. Ancak bu isimlerin birçoğu bir-iki proje çektikten sonra belgesel film üretimi için yeterli koşulları oluşturamadığından

³⁶⁷ <http://www.beyazperde.com/sinekritikdetay.asp?id=1837>, Erişim: 10.07.2010.

³⁶⁸ <http://www.beyazperde.com/sinekritikdetay.asp?id=1837>, Erişim: 14.07.2010.

³⁶⁹ Ahmet Oktan, **Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 73.

ya da hazırladığı filmleri yayınlama şansı bulamadığından üretime devam edememektedir.

Özellikle 2000’li yılların hemen başında yukarıda bahsi geçen nedenlerden dolayı belgesel film çalışmalarının hızlandığı ve bunun akabinde de nitelikli belgesel filmlerin sayısının arttığı görülmektedir. Türk seyircisinin ilgisinin artması sonucunda da film şirketleri belgesel yapımında özendirici olmaya başlamış ve dağıtım şirketleri de bunlara katılınca vizyona giren hatta iyi hasılatlar getiren belgesel filmler üretilmiştir.

4. İDEOLOJİ VE GERÇEKLİĞİN TÜRK BELGESEL SİNEMASINA YANSIMASI

Daha önceki bölümler içinde çalışmanın temel kavramlarını oluşturan ideoloji, gerçeklik, (dünyada ve Türkiye’de) belgesel sinema konuları hakkında bilgiler verilmiş ve tanımlamalar yapılmıştır. Bu başlık altında ise örnek film çözümlmelerine geçmeden öncede ideoloji ve gerçekliğin Türk belgesel sinemasında nasıl yer aldığına bakılacaktır. Sinemaya kültürel bir ürün olarak bakıldığında, toplumdan ve toplumda yaşananlardan soyutlanamayacağından konu siyasi yaşamda gerçekleşen olaylar ve olgular ile birlikte değerlendirilecektir. Bu nedenle konu içinde Türk siyasi tarihine de göndermeler yapılması gerektiğinden, anlatıma siyasi konjonktür de dahil edilmiştir.

Türk toprakları, sinematograf aygıtıyla dünyadaki ilk halka açık gösterimin yapıldığı 22 Aralık 1895 tarihinin hemen ertesinde 1896 yılında karşılaşmıştır. Ancak sinema Nijat Özön’ün³⁷⁰ Türk Sineması Kronolojisi adlı eserinde belirttiği gibi 1908 yılına kadar ülkede gezginci konumda olmaktan kurtulamamıştır. Buna neden olarak da Özön kitabında İkinci Abdülhamit’in suikast korkusunu göstermektedir. Hatta bu korku o hale gelmiştir ki, gücün (erkin) tek sahibi olarak padişah, elektriğin ülkeye girmesine bile izin vermemektedir. Egemen ideoloji yaşamın her alanını etkilemekte ve insanların yararına olabilecek bile olsa her konuyu eğer kendi çıkarlarına ters geliyorsa yasaklayabilmektedir.

³⁷⁰ Nijat Özön, **Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968. s. 1-12.

İdeolojik bakış farklılığı sinema tarihçileri arasında ilk Türk filminin hangisi olduğu konusunda günümüzde dahi sorunlar yaşanmasına neden olmaktadır. Bir tarafta Manaki Kardeşler'in 26 Haziran 1911'de gerçekleştirdikleri *V. Sultan Mehmet'in Manastır ve Selanik Ziyareti* konulu belgesel filmleri kendileri Türk olmasa bile, Osmanlı uyruklu olmaları sebebiyle ilk Türk filmi olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca filme konu olan kişi de Osmanlı padişahıdır. İlk Türk filmi olma iddiasındaki diğer filmlerden farklı olarak, kim tarafından çekildiği bilinen ve günümüze kadar gelebilen tek film olma özelliğine de sahip olan bu film, halen Makedonya Film Arşivi'nde bulunmaktadır. Burçak Evren'in³⁷¹, sözü edilen bu filmin ilk Türk filmi olduğu yolundaki görüşünü Türk Sinema tarihi üzerine araştırma yapan bir grup araştırmacı da desteklemektedir. Ancak diğer taraftan bazı araştırmacılar da (özellikle daha milliyetçi bakış açısına sahip olanlar) Manaki kardeşlerin Türk olmamalarına vurgu yaparak 1914 yılına gelene kadar Osmanlı topraklarında hiçbir Türk'ün herhangi bir film çekimi gerçekleştirmediğini savunmaktadırlar. Bu ideolojik bakış açısına göre de ilk Türk filminin 14 Kasım 1914 de Fuat Uzkınay tarafından çekilen *Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filmi olduğu iddia edilmektedir. Burada dikkat edilirse Türklüğe gönderme yapılmakta ve ilk filmin Türk olan bir kişi tarafından çekilmiş olması gerektiği belirtilmektedir. Bu nedenle farklı ideolojik bakışlar neyin ya da hangi iddianın daha gerçek ya da doğru olduğu konusunda alanda çalışma yapanların kafasını karıştırmaktadır. Bir anlamda gerçeklik bilgi düzeyinde çarpıtılmaya çalışılmaktadır. Özellikle Fuat Uzkınay'ın söz konusu filminin arşivlerde yer almaması, konuyu ve gerçekliğini daha da çetrefilli hale getirmektedir.

Milli mücadele döneminin hemen başında Malûl Gaziler Cemiyeti'nin Fuat Uzkınay yönetimindeki sinemacılık kolu, işgal kuvvetlerine karşı direnişi simgeleyen; Fatih'te İzmir İçin Miting (Mayıs 1919), Sultanahmet'te İzmir İçin Miting (Mayıs 1919)³⁷² gibi çeşitli etkinlikleri filme almıştır. Belgesel nitelikli olan bu filmlerle Müdafaa-i Milliye Cemiyetleri'nin başlattıkları direnişe katkı

³⁷¹ Burçak Evren, *Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam Sigmund Weinberg*, Milliyet Yay., İstanbul, 1995, s. 94.

³⁷² Nijat Özön, age., s. 49-50.

sağlanmaya çalışılmış ve egemen ideolojinin karşısında yer alınarak işgallere karşı milli bir birlik oluşturulma çabası içine girilmiştir. Böylece filme alınan bu mitingler ile ülkenin içinde bulunduğu gerçekliği ve durumuyla ilgili bir bilinç oluşturulmaya çalışılmıştır.

Cumhuriyetin ilanından 1950'lere kadarki olan dönemde, dünyadaki örneklerine bakıldığında belgesel sinema, büyük kültürel ve siyasal değişimlerin söz konusu olduğu dönemlerde, özellikle rejim değişiklikleri dönemlerinde, toplumların değişimlere ayak uydurmalarını sağlamak, yeni ideolojik gerçekliklerin topluma yayılmasını ve içselleştirilmesini sağlamak amacıyla kullanılmış ve propagandanın vazgeçilmez araçlarından biri olmuştur. Hatta pek çok ülke sineması böyle bir çabanın ürünü olarak ortaya çıkma olanağı bulmuş ve biçimlenmiştir. Sovyet Rusya'sında ve Nazi Almanya'sında bu tür çalışmaların çarpıcı örneklerine rastlanmaktadır. Özellikle Almanya'da Nazi ideolojisi doğrultusunda üretilmiş filmlerle, gerçekliklerin nasıl yeniden üretildiği ve insanların kandırıldığı bilinmektedir.

Köhnemiş, geri kalmış Osmanlı toplum yaşamından, hızla ve umutla çağdaş, gelişmiş bir toplum yapısına dönüşmeye çalışan genç Türkiye Cumhuriyeti'nin, dinin ve feodal ilişkilerin yer aldığı alandan, çağdaş ve uygar bir zihinsel anlayışa geçiş yeni egemen ideolojisi olurken; resmi örgütlenmeler aracılığıyla yeniliklerin tüm toplum kesimlerine yaygınlaştırılmasında önemli işlevler üstelenebilecek bir kitle iletişim aracı durumundaki sinema, Cumhuriyet Türkiye'si tarafından fazla önemsenmemiştir. Bu koşullarda, Cumhuriyetin ilk on yılını kapsayan (1923'ten 1933 yılına kadar geçen) dönem Türk belge filmciliğinde, diğer dünya devletlerinden farklı olarak, hem resmi ideolojinin yaygınlaştırılmasında, hem de devrimlerle oluşturulmaya çalışılan çağdaş/medeni toplum yapısı için durgun bir dönem olarak görülmektedir.

1934 yılında Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nün (o zamanki adıyla Matbuat Umum Müdürlüğü) iki Rus yönetmeni, Sergei Yutkevich ve Lev Oscarovich Arnstam'a yaptırdığı *Türkiye'nin Kalbi Ankara* adlı film, Cumhuriyetin onuncu yıldönümü nedeniyle hazırlanmıştır. Bu filmde yeni kurulmuş

olan devletin ideolojisi ön plana çıkartılarak oluşturulan yeni gerçeklikler etrafında Türk devrimi içinde Ankara'nın yeri ve önemi vurgulanmakta³⁷³, geçen on yıl içinde varılan aşamalar sergilenmektedir.

1937-1950 yılları arası, Türk belgesel sineması açısından kayda değer bir çalışmanın yapılmadığı ölü bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Sadece 1941 yılında Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nün bünyesinde sinemacılık kolu kurulmuş ve bu kolun çekimlerini yaptığı bayram törenleri, cumhurbaşkanı ve başbakanların gezileri³⁷⁴ ideolojik propaganda amaçlı belgesel filmler olarak gerçekleştirilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı, tüm dünyada çok sayıda belgesel filmin yapıldığı, belgesel sinema alanında gerçek bir patlamanın yaşandığı bir dönem olmuştur. Savaştan uzak kalan Türkiye, bu durumun da uzağında kalmıştır. Ancak, Türkiye'nin de katıldığı bir başka savaş, Kore Savaşı, Türkiye'de belgesel sinema alanında bir kıvılcığa yol açmıştır. Sanatsal başarıları ne olursa olsun, bu filmler ilkel ideolojik propaganda filmlerinin ötesine geçememiştir.

1950 yılı Türkiye'nin siyasal yaşamı için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Cumhuriyet Halk Partisi, demokratik düzenin tam olarak işlemlerini başlatabilmek amacıyla, 1950 seçimlerinde halkın oylarıyla, iktidarı Demokrat Parti'ye devretmiştir. Böylece devletçi-seçkincilerin yerine gelenekçi-liberaller egemen konuma gelmişlerdir³⁷⁵. Yeni egemen ideolojik bakış açısı doğrultusunda; anti-komünizm teması işlenirken, gericilik de bir komünist taktiği olarak tanımlanmıştır. CHP döneminde dine baskı olarak görülen konuların tamamı (Arapça ezan yasağı gibi) ortadan kaldırılmış, genel af yasası çıkarılarak eskiden işlenmiş hemen hemen bütün suçlar bağışlanmıştır. Dış ticarete geniş çaplı bir liberasyona gidilmiş, Türkiye'nin NATO'ya kabulünü kolaylaştırmak amacıyla Kore'ye asker gönderilmiştir³⁷⁶. Adnan Menderes iktidarı demokratik olmayan tüm

³⁷³ Ahmet Oktan, **Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 48.

³⁷⁴ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 103.

³⁷⁵ Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 148-149.

³⁷⁶ Hikmet Özdemir, **Siyasi Tarih 1950-1960 Türkiye Tarihi**, Cem Yayınları, İstanbul, 1995, s. 178.

yasaları kaldıracağını ve demokratik olmayan tüm uygulamalara son vereceklerini belirtmiştir. Ancak uygulamalar bakıldığında bunun hiç de böyle olmadığı görülmektedir. Öncelikle CHP'nin taşınmaz mallarına el konulmuş, resmi ilan düzeni basına baskı yapmak için kullanılmıştır. Özellikle egemen ideolojinin ikinci dönem icraatları sonucu (1954 seçimleri sonrası) bozulmaya başlayan ekonomi nedeniyle toplum içindeki sınıfsal farklılıkların ve bunlar arasındaki uçurumların artması, kendisine sempati duyanları Vatan Cephesi altında toplama çabaları³⁷⁷ ve de baskıcı tutumun daha da artması, ülkedeki huzursuzluğu üst seviyelere taşımıştır.

Egemen ideoloji Vatan Cephesine karşı çıkan CHP için Meclis'te olağanüstü yetkilerle donattığı bir Tahkikat Komisyonu oluşturmuştur. Bu durum aslında DP tarafından demokratik düzene karşı uygulanmış bir hükümet darbesi olarak görülmüş ve uygulama bütün ülkede öğrenci gösterilerine ve siyasi tedirginliğe yol açmıştır. Egemen ideoloji, bu kadar anti demokratik bir ortamda, karşısında yer alan ve daha demokratik bir rejimden yana olduğunu gösteren ideolojik bakış açılarının durumun vahametini göstererek kendisini eleştirmelerine izin vermemiş, kendisine karşı duruş gösteren her türlü yayını, olayı yasakladığı gibi, doğal olarak bu nitelikteki belgesel filmlerin yapılmasına da izin vermemiştir. Netice itibariyle Menderes iktidarı tarafından öğrenci eylemleri ve karşıt görüşleri bastırmak için kullanılan silahlı kuvvetler, 27 Mayıs 1960 sabahı yönetime el koyarak³⁷⁸ yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur.

1960'lı yıllar yönetime yapılan bir askeri müdahaleyle başlamıştır. Sözkonusu müdahaleyi farklı ideolojik görüşlere sahip gruplar farklı şekillerde algılamakta ve yorumlamaktadır. Kimilerine göre askerlerin yaptığı, bir çıkmaza girmiş olan demokrasinin kurtarılması olarak algılanırken, kimileri için ise demokratik düzene yapılmış bir darbe olarak görülmektedir. Hikmet Özdemir³⁷⁹, 27 Mayısçılar ile ilgili görüşlerini ifade ederken durumu rejimin demokratikleşmesi

³⁷⁷ Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 154.

³⁷⁸ Emre Kongar, *age.*, s. 154-155.

³⁷⁹ Hikmet Özdemir, **Siyasi Tarih 1950-1960 Türkiye Tarihi**, Cem Yayınları, İstanbul, 1995, s. 192-193.

yönünde 1946'da açılan yolu genişletmek olarak aktarmakta ve 1961 Anayasası ile köktenci politikaları benimseyen aydınlara ve öğrencilere, bütün engellemelere rağmen işçi sınıfı ile birlikte siyaset yapabilmelerine ortam hazırlamış olduklarını belirtmektedir. Ayrıca yeni anayasal düzenlemelerle rejimin sol düşünceye katkıda bulunduğunu savunmaktadır.

1960'lı yıllar, 61 Anayasası'nın sağladığı ortam sayesinde Türkiye devletinin ve vatandaşlarının çağdaş, gelişmiş ve uygar yaşadığı yıllar olarak yorumlanmaktadır. Hukukun sınırlarını çizdiği özgürlük ortamında, bir aydınlanma döneminin yaşandığı, yıllarca komünizm tehlikesi sayılan eleştirel yaklaşımın önünün açılmış olduğu belirtilmektedir. Toplumsal ve yönetsel eleştiriler yapan sanat ürünleri üretilebilmeye ve dağıtılabilmeye başlanmış, dünya edebiyatının klasikleri, ideolojik ayımsız Türkçeye çevrilebilmiştir³⁸⁰. Ancak diğer taraftan, on yıl süren Demokrat Parti dönemi sona ermiş ve Başbakan Adnan Menderes'in de aralarında bulunduğu Demokrat Parti yöneticileri yargılanmak üzere Yassıada'ya gönderilmişlerdir. Burada, devrilmiş ve tutuklanmış hükümet üyeleri için, Yüksek Adalet Divanı adlı özel bir mahkeme oluşturulmuştur. Bu mahkemenin kararı ve Milli Birlik Komitesi'nin onayıyla, yaşlılık nedeniyle affedilen eski cumhurbaşkanı Celal Bayar dışında, eski başbakan Menderes, eski maliye bakanı Hasan Polatkan ve eski dışişleri bakanı Fatin Rüştü Zorlu, İsmet İnönü ve pek çok kişinin itirazına rağmen idam edilmiştir³⁸¹. Bu olay, günümüzde bile çokça tartışılan bir konu olarak Türk siyasi tarihinde yerini almıştır.

Ordu Foto Film Merkezi, bu yargılamayı konu alan *Düşükler Yassıada'da* filmi bu dönemde gerçekleştirmiştir³⁸². Bu film, ordunun 1960 harekatını haklı göstermeye çalışan bir tür ideolojik propaganda filmi olarak değerlendirilebilmektedir. Bu belgeselde silahlı kuvvetler, yaptığı müdahaleyi kendi ideolojisi ve gerçekliği doğrultusunda kurgulamakta ve sözkonusu müdahalenin haklılığını göstermeye çabalamaktadır. Aynı yıl içerisinde bitpazarında bulunmuş

³⁸⁰ Şükran Kuyucak Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010, s. 68-69.

³⁸¹ Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 156-165.

³⁸² Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 112.

eski filmlerden kurgulanan ve derli toplu bir çalışma sayılabilecek olan *Türk'ün Mucizesi* adlı yapım filme alınmıştır. 1960'ta bu iki filmin dışında belgesel çalışma gerçekleşmediği gibi öteki sanat ve kültür alanlarındaki kıpırdanmanın tersine sinema alanında genel bir duraklamanın başladığı görülmektedir³⁸³.

1961 Anayasası ile birlikte önü açılan özgürlükçü ortama rağmen genelde sinema özelde de belgesel sinemada özgün yapıtlar ve özellikle de var olan egemen ideolojiye karşıt duruşlar sergileyebilecek filmler çekilmemiştir. 1960'lı yıllardan itibaren belgesel film yapımına destek veren önemli ilk kuruluş olarak Eczacıbaşı Fabrikaları belgesel çekimine katkı sağlamış olsa da çoğunlukla ülkenin tanıtılması ve kültürel zenginliğini gösteren yapımların çekilmesine önayak olmuştur. Ayrıca İstanbul Üniversitesi Film Merkezi de çektiği belgesellerde Eczacıbaşı'na benzer şekilde filmler çekmiş, daha çok ülkenin kültürel zenginliklerinin gösterildiği filmler gerçekleştirmiştir.

1961-1965 yılları arası ülkeyi çeşitli koalisyonlar idare etmiş ve Ekim 1965'te yapılan seçimlerde Adalet Partisi iktidarı tek başına elde ederek, 1971 Muhtırasına kadar ülkeyi tek başına idare etmiştir. Dış ilişkilerde ABD ve SSCB arasında yaşanan yumuşamanın, dünya ekonomisinin ve çevre ülkelerin de büyümesine izin verdiği bir ortamda, Süleyman Demirel bu avantajlı konumunu iyi kullanmıştır. Batı Avrupa ülkelerine işçi olarak çalışmaya giden yurttaşların anavatana gönderdikleri döviz, iyi giden havaların etkisiyle bol ürün alınması ve montaj da olsa sanayinin gelişmesi birbirine eklenince, halk Demirel ile birlikte Menderes iktidarının ilk evresinde yaşanan bolluk döneminin yeniden geldiğini düşünmüştür. Aileler filmlerde gördükleri lüks tüketim mallarına kolay ulaşır olmuş ve bu mallar sıradan ihtiyaçlar haline gelmiştir³⁸⁴. Piyasadaki canlanmaya rağmen ekonomide ve sanayideki bu hareketliliğin aldatıcı olduğunu savunan, montaj sanayi ile dışa bağımlılıktan kurtulunamayacağını söyleyen parlamento dışı muhalefet olarak da nitelendirilebilecek işçi ve öğrenciler, 61 Anayasası'nın özgürlük havası içerisinde

³⁸³ Sedat Cereci, **Belgesel Film**, Şule Yayınları, İstanbul, 1997, s. 41.

³⁸⁴ Hikmet Özdemir, **Siyasi Tarih 1950-1960 Türkiye Tarihi**, Cem Yayınları, İstanbul, 1995, s. 217-218.

gerek hak arayışlarında, gerekse yönetimi eleştirmek amacıyla gösteri ve yürüyüşler düzenlemişlerdir.

1960'lı yılların sonunda, *68 Kuşağı* olarak adlandırılan ve sol görüşlü öğrencilerin başlattıkları olaylar, Türk sinemasına da yansımış ve önemli yankılar uyandıran bir girişimle sonuçlanmıştır. 68 kuşağı, 1969 yılında *Genç Sinema* adıyla yayınladıkları bildiriyle, Yeşilçam sinemasına ciddi eleştiriler yöneltmiş ve toplumsal sorunların sinema aracılığıyla ele alınması gerektiği görüşünü dile getirmişlerdir. Belgesel film çalışmaları da gerçekleştiren Genç Sinemacılar, ilerleyen yıllarda, sinemada gerçekçilik eğiliminin artmasında ve belgesel sinemanın gelişmesinde etkili olmuşlardır. Çoğu kez yok sayılırcasına ihmal edilen sinema ve belgesel sinema bu dönemde oldukça ilginç bir grafik çizmiştir. Çünkü ülke içindeki çalkantılardan ve bunun yanı sıra dünyadaki özgürlük ve bağımsızlık hareketlerinden de etkilenmelerle birtakım genç insanların bireysel ve grup çalışmalarıyla kısa film, belgesel film çıktıkları görülmüştür. Ancak köklü bir kültür politikasının yerleşmemiş olması ve kısmen buna bağlı olarak da belgesel sinemanın yerleşik ve kurumsal duruma gelmeyişi nedeniyle bu girişimler askıda kalan, yok olup giden çabalar olmaktan öteye gidememiştir³⁸⁵. 1960lı yılların sonuna doğru başlayan bu kıpırdanmalar 1971 yılındaki askeri darbeyle önemli ölçüde sekteye uğramıştır.

Türkiye'de, farklı siyasi görüşe sahip gruplar arasında çatışmaların yaşandığı, ekonomik bunalımın ciddi boyutlara ulaştığı, Kıbrıs'la ilgili olarak devletin ciddi sorunlarla karşı karşıya kaldığı 1970'li yıllar, sinema açısından da krizin yaşandığı yıllar olarak görülmektedir. 1970'lerin ortasında petrol üreten ülkelerin, petrol fiyatlarını yükseltmeleri üzerine, hammaddesi petrol olan ham film fiyatları kısa bir sürede çok yükselmiştir. Tüm bu sorunlar karşısında birçok film yapımcısı film üretmez hale gelmiştir³⁸⁶. Bu gelişmelerden, henüz yeterli düzeyde gelişmemiş, kurumsal bir yapıya kavuşamamış ve zaten fazla sayıda izleyici çekmeyen bir tür olan belgesel sinema da büyük ölçüde etkilenmiştir.

³⁸⁵ Huriye Kuruoğlu, **Türkiye'de Belgesel Sinema: 1970'lerden Günümüze**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 1992. s. 53.

³⁸⁶ Ahmet Oktan, **Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 58-59.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, hızla gelişen televizyon, belgesel filmleri etkileyerek, onları çeşitli ülkelerdeki büyük izleyici kitlelerinin önüne çıkarmıştır. Televizyon, büyük bir açmazda kalan belgesel filmlere ilk anda bir yaşam ve canlılık kazandırmıştır. Belgesel filmcinin varlığına neden olan üç temel koşula, yani; filmlerine gösterilen isteme, mesajını iletileceği izleyiciye ve çekim yapması için gereken paraya televizyonun doğrudan müdahalesi, belgesel film yapımcılarına yeni ufuklar açmıştır³⁸⁷. Türkiye'de belgesel sinemanın gelişmesinde en büyük paya sahip kurumsal yapı kuşkusuz ki TRT Kurumu olmuştur. 31 Ocak 1968 yılında yayına başlayan kurum, sayısız belgesel film gerçekleştirmiştir. Özellikle kuruluş yıllarında yerli yapım belgesel filmlere büyük ağırlık veren TRT Kurumu ancak 1974'te önemli sayılabilecek bir arşive kavuşabilmiştir. 1968-1974 yılları dönemi filmlerinin büyük bir çoğunluğu kayıptır³⁸⁸. Ancak 1974'ten sonra gerçekleştirilen filmler korunabilmiştir.

TRT'de çekilen belgesel filmlerin taranıp değerlendirilmesi, kurumun yayın politikası ayrı ve özgün bir çalışma gerektirmesi ve yapılan çalışmanın sınırlarını aşıyor olması, ayrıca konunun televizyon belgeselleri olmaması sebebiyle çalışmanın ikinci bölümünde yer alan Türkiye'de belgesel sinema ve gelişim süreci alt başlığında TRT'de çekilen belgesel filmlerin sadece ilklerinden söz edilerek anlatılmış ve diğerleri çalışmanın dışında bırakılmıştır.

Televizyon, sahip olduğu özellikleri ile kendisinden önceki iletişim ve sanat biçimlerini farklı bir şekilde etkilemiştir. Belgesel türünün televizyondaki serüveni de, kuşkusuz televizyon endüstrisinin yapısıyla şekillenmiştir³⁸⁹. Başlangıçta belgesel filmler, televizyon sayesinde yeni boyutlar kazanmış, belgesel filmciler kendilerine yeni olanaklar bulmuş ve yaratmışlardır. Belgesel sanatçıları varlıklarını sürdürmelerini sağlayan izleyiciye ve çekim yapmaları için gereken paraya televizyon sayesinde kavuşmuşlardır. Televizyonun kamu yararına yayın anlayışı çerçevesinde toplumsal sorunlar ve politik olaylar ekranlara taşınmış,

³⁸⁷ İpek Seyhan, **Tarihsel Olayların Televizyona Yansıtılması ve Bir Örnek: Kurtuluş**, Marmara Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo-TV-Sinema ABD, Radyo-Televizyon Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998, s. 60.

³⁸⁸ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 126.

³⁸⁹ Erol Mutlu, **Televizyonu Anlamak**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1991, s. 34.

onlara çözüm yolu aranmıştır. Buna karşın zaman içinde televizyonda ticari beklentilerle eğlendirme işlevi ön plana çıkmış, belgeselin kendine özgü bir takım özellikleri bu durumdan etkilenmiştir³⁹⁰. Televizyon yayıncılığında hâkim olan bu ticari anlayış, belgesel türünün işlevsel ve biçimsel özellikleri üzerinde etkili olmuştur.

Sinemanın ilk yıllarında haber verici ve gerçekleri yansıtıcı özelliklerini sürdüren belgesel film, daha sonraları öykülü filmin gelişimiyle yorum ve araştırmaya yönelmiştir. Ancak, yeni bir teknoloji olarak ortaya çıkan televizyon ile birlikte, sinemanın sanat oluşu belgesel filmi etkilemiş ve televizyonun daha çok eğlenceye yönelmesi programlara ayırdığı sürelerin kısıtlı oluşu nedeniyle, belgesellerin konuları derinliğine araştırma özelliğini de yitirmesine neden olmuştur. 1990'lı yıllarda özel televizyonların da yayına başlamasıyla belgesel film alanında sinemanın yerini alan televizyon için yapılan belgesel filmler, gitgide belgesel tanımından uzaklaşarak gerçekçi, haber verici, derinliğine araştırıcı özellikleri yerine, eğlendirici özelliği ağır basan dramatik belgesellere yönelmiştir. Bu nedenle de kendi temel amacı olan gerçeğin yansıtılmasından sapmıştır³⁹¹.

Tecimsel bir düşüncenin sonucu olarak her şeye para kazanmak olarak bakıldığı, amaç için her yolun mubah görüldüğü özel televizyonculukta, gelinen noktanın ne yazık ki pek de iç açıcı olmadığı düşünülmektedir. Genç kuşaklara kötü örnek olabilecek programlar, gençleri hayal dünyasına götüren, kolay yoldan para kazanmaya teşvik eden yapımlar kendilerine televizyon duayeni denilen TRT'den ayrılan yöneticilerle başlatılmış ve daha sonrasında gelen kuşak da onların yaptıklarını aşarak sürdürmüşlerdir. Günümüzde özel kanalların, haber kanalları hariç, pek azında belgesel program yayını bulunmaktadır³⁹². RTÜK zoruyla yayınlanması gerekenlerse, gece insanlar uykuya geçtikten sonra yayınlanmaktadır.

³⁹⁰ Richard Kilborn, **Staging The Real: Factual TV Programming, In The Age Of Big Brother**, Manchester University Press, 2003, s. 3.

³⁹¹ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998, s. 121.

³⁹² Ömer Serim, **Türk Televizyon Tarihi 1952-2006**, Epsilon Yay., İstanbul, 2007, s. 425.

1990'ların başında özel televizyonların sayılarının hızla artması, bu yeni kurulan kanallardan bazılarının belgesel programlara da yer ayırmaları, kolay taşınabilen video kameraların yaygınlaşması, birçok üniversitenin İletişim Fakülteleri veya Güzel Sanatlar Fakülteleri bünyesinde sinema ve televizyon eğitimi veren bölümler açmaları ve burada okuyan öğrencilere sınırlı da olsa belgesel film yapma olanakları sunmaları gibi nedenlerle, bu son dönemde belgesel film yapan insanların ve üretilen belgesel filmlerin sayısında çok önemli bir artış gözlenmektedir³⁹³. Belgesel film üretimindeki bu artışa karşın, toplumsal bilinç ve kültürel bellek oluşturma, belgeleme ve tanıklık etme adına çok önemli bir sosyal işlevi yerine getirmekte olan belgesel sinema yönetmenleri, birkaç popüler isim dışında, tanınmamakta ve üretimleri yeterince değer bulamamaktadır.

Yeşilçam sineması da belgesel sinemaya yabancı kalmış ve bir iki yönetmen hariç, yeşilçam sinemacıları toplumsal sorunların işlenmesinde en etkili araçlardan birisi olan belgesel sinema türüyle ilgilenmemişlerdir. Ancak özellikle 1970'li yıllardan itibaren, belgesel sinemanın belli ölçüde canlanmaya başladığı, bu alanda eğitim almış insanların, belgesel filmler ürettikleri ve belgesel sinemayı büyük ölçüde kurumsal bir temele oturtmak ve bir belgesel film dili oluşturmak amacıyla çabalar gösterdikleri gözlenmektedir. Bu çabaların sonucunda 1996 da bir grup sinemacı tarafından (Bülent Arınlı, Engin Ayça, Hakan Aytekin, Hilmi Etikan, Savaş Güvezne, Semra Güzel, Hasan Özgen, Handan Öztürk, Enis Rıza, Nalan Sakızlı, Ahmet Soner, Şehbal Şenyurt) Türk belgesel sinemacılarını bir çatı altında toplamayı amaçlayan *Belgesel Sinemacılar Birliği* kurulmuştur. Bir belgesel film arşivi oluşturmaya çalışarak, çeşitli şehirlerde film gösterileri ve festivaller düzenleyerek belgeseli insanlara tanıtmaya ve sevdirmeye çalışan Belgesel Sinemacılar Birliği, çıkardığı *Belgesel Sinema Dergisi* aracılığıyla da bu alana ilişkin kuramsal tartışmaların yapılması için bir ortam sağlamanın mücadelesini vermektedir³⁹⁴. 1997 yılında ilk konferanslarını düzenleyen kurumun

³⁹³ Filiz Susar, **Türkiye'de Belgesel Sinemacılar**, Es Yayınları, İstanbul, 2004, s. 21.

³⁹⁴ Ahsen Deniz Morova, **Belgesel Sinemada Nesnellik Olgusu**, MSÜ Sos. Bil. Ens. Sinema-TV Anasanat Dalı Sinema-TV Programı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003, s. 60-61.

kurucuları arasında belgesel film üretenlerin olması belgesel film üretimine katkıda bulunmak açısından da ayrıca önemli görülmektedir.

2000’li yıllar ile birlikte Türk siyasi yapısında gerçekleşen köklü değişimler, egemen ideolojinin el değiştirmesine ve yeni bir toplumsal yaşamın hızla değişmesine neden olmuştur. 2000’li yılların hemen başında değişen iktidar ile birlikte, 80 sonrası Türk siyasi yapısına hakim olarak toplumsal yapıyı yönlendiren zihniyet, yerini daha muhafazakar bir yapıya bırakmıştır. Yeni egemen ideolojik bakış açısı, ekonomi başta olmak üzere toplumsal yapıyı da düzenleyen daha fazla özgürleşme ve demokratikleşme adı altında, Avrupa Birliği’ne giriş yolunda farklı paketleri uygulamaya sokmuştur.

2000’li yılların başından günümüze kadar olan süreçte egemen ideoloji, kendi gerçekliği çerçevesinde ekonomik yaşamı da düzenlerken daha fazla yabancı sermayeyi (küresel sermaye) ülkeye davet ederek çeşitli alanlarda yatırım yapılmasına ön ayak olmuştur. Diğer taraftan egemen ideoloji, yerel sermayeyi de küstürmemek ve elde ettiği seçim başarısına gölge düşürmemek amacıyla küçük yatırımcıları destekleyerek ayakta kalmalarına çaba göstermişse de, küresel sermaye bu dönemin başlangıcından itibaren karlı gördüğü her alanda kendi yatırımlarını gerçekleştirerek en güçlülerin ayakta kaldığı bir pazar ekonomisi oluşturmuştur. Böylece çok büyük ve güçlü bu küresel sermaye karşısında söz konusu küçük işletmeler varlıklarını sürdürememişlerdir.

Küresel sermaye tüketim kültürünün daha fazla yaygınlaşmasını sağlayarak tüketim katedralleri olarak nitelendirilen AVM’lerin açılmasına ön ayak olmuş ve Türk toplumunun tüketim alışkanlıklarını değiştirmiştir. Yabancı sermaye bir taraftan da karlı gördüğü sinema sektörüne de el atmış ve söz konusu mekanlarda 2000’lerle birlikte sinema salonlarının sayısının hızla artmasına neden olmuştur. Bu dönemle birlikte dışarıdan gelen yabancı filmlerin yanı sıra nitelikli yerli filmlerin sayısında da artışlar yaşanmıştır. Daha sonrasında seyircilerin belgesellere olan ilgisinin artmaya başladığını keşfeden yapımcılar, bu alandan para kazanılabileceğini görmüşler ve belgesel filmlerin arka arkaya vizyona girmesini sağlayarak seyircinin sinema salonlarında da belgesel film izlemesinin yolunu açmışlardır.

2000'ler ile birlikte ortaya çıkan yeni teknolojiler, dijitalleşmenin her alanda olduğu gibi sinema sektöründe de hızlı bir şekilde yayılmasını sağlamıştır. Teknolojik kolaylıklar böylece üretim öncesi ve sonrası (veri toplama, çekim ve çekim sonrası), hem yaratıcılık, hem de kurgu aşamalarını kolaylaştırarak yönetmene öne çıkarmak istediği anlamı yaratmasını kolaylaştırmıştır. Kameraların hafiflemesi ve ucuzlaması, dijital kurgunun ucuz programlar sayesinde kişisel bilgisayarlarla yapılabilmesi, sosyal ağların artması ile çekilen filmlerin internete yüklenebilmesi ve çok sayıda filme internetten ulaşılabilmesi, belgesel film yapımını bireyselleştirmiş ve kişiselleştirmiştir.

Demokratikleşme ve özgürleşme çerçevesinde egemen ideoloji tarafından anadil kullanma yasağı kaldırılmış hatta TRT 6 kurularak, televizyonda ilk defa Kürtçe programların yapılmaya başlandığı bir kanal açılmıştır. Diğer taraftan sinema sektöründe de özelde belgesel sinema alanında atılımlar gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Özellikle yıllarca ülkenin sorunu halinde duran dil konusunun yer aldığı belgesel filmlerin yanı sıra etnik köken nedeniyle sorunlar yaşamış ve köklerini araştıran yönetmenler tarafından eleştirel ve sorgulayıcı belgesel filmler çekilmiştir. Araştırmanın örnekleminde de yer alan *İki Dil Bir Bavul* filminde dil sorununa değinilmekte ve Anadolu'nun doğusunda öğretmenlik yapmaya giden ve hiç Kürtçe bilmeyen genç Emre öğretmen üzerinden bu soruna değinilmektedir. Aynı şekilde Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında sorun olarak görülen bugünkü Tunceli (Dersim) bölgesine devletin çıkan ayaklanmayı bastırmaya yönelik yaptığı müdahale ve sonrasında kaybolan iki kızın hikayesinin anlatıldığı *İki Tutam Saç:Dersim'in Kayıp Kızları* belgesel filmleri yapılmıştır. Egemen ideolojik bakış açısının karşısında yer alarak yeni gerçeklikler kurgulamaya çalışan filmler sonuçta egemen ideolojinin söylemlerinden kendilerini kurtaramamışlardır.

2000'li yıllarda Türkiye'de yapılan belgeseller, siyasi, kültürel, dilsel vb. yasakların görece azalmasıyla birlikte, çoğunlukla Türkiye tarihinde yer alan ve bastırılan, dillendirilmeyen trajik, dokunaklı tarihsel, siyasi, kültürel sorunları ve olayları işleyerek izleyiciyi unutmaya karşı anımsamaya çağırmakta ve kolektif bir bellek inşa etmeye çalışmaktadır. Kazım Ö'ün, bir yarısı Almanya'da, bir kısmı

ölmüş, gençleri dağılmış Tunceli'nin Kurmeş köyünün yaşlılarını anlattığı *Dûr*, bu yönüyle çok çarpıcı görülmektedir. Köyün yaşlıları film boyunca köyün tarihini, sonunu getiremedikleri türküleri, masalları anımsamaya çalışmakta ve yönetmen Öz'ü, dilini unutmaması için uyarmaktadırlar. Sesler, öyküler, anılar, anlatılar ve de görüntüler unutmaya karşı bir bellek kültürü inşa etmektedir. Bu yönüyle film, çoğulcu, çok sesli ve demokratik toplum mücadelesinin bir parçası olarak da konumlanmaktadır³⁹⁵.

Son dönem belgesellerinin büyük bir kısmının, yöntem olarak sözlü tarihi benimsediği görülmektedir. Tarihin resmi inşasında sesleri işitilmeyen, onlar adına daha bilen seslerin aracılık ettiği kişiler, artık sözlü tarih yöntemiyle kendi seslerine kavuşmakta ve ses, anlatının öznelere güç vermektedir. Anlatma, konuşma hakkını, her şeyi bilen üst-sesten, anlatıcıdan alarak, etkileşimselliği, diyalogu hayata geçiren yöntem, yönetmenin yalnızca sinema bilgisine değil, aynı zamanda iyi bir sosyal bilimler formasyonuna sahip olması gerektiğine işaret etmektedir. Yeni belgeseller, daha klasik türde belgeselleri olanaklı kılan, bir dış sesin/ anlatıcının eşlik ettiği ve konusunu nesneleştiren, merkezdeki izleyiciye anlatmak için araya giren sergileyici tarz yerine, konuya ve özneye kendi sesiyle konuşma olanağı veren, onu nesneleştirmeyen, teşhir etmeyen, diyaloga çağırarak, yerine göre gözlemsel, etkileşimsel ve de düşünümsel tarzda yapılmaktadır³⁹⁶.

1990'lı yıllardan itibaren çeşitli üniversitelerin bünyesinde sinema üzerine eğitim veren bölümlerden yetişen öğrencilerin yaptığı belgesel film çalışmalarıyla yeni bir eğilim belirginleşmiştir. Bu kurumlarda çoğunlukla oldukça kısıtlı imkanlarla hazırlanan belgesel filmler içerisinde, sinemasal anlatım açısından başarılı çalışmalar yer almaktadır. Son yıllarda birçok kentte düzenlenen ve amatör çalışmaların da katılabildiği film festivalleri de bu öğrencilerin çalışmalarında özendirici bir etki yapmaktadır. Bu yeni eğilimle birlikte, uzun yıllardan beri belgesel filmler hazırlamakta olan bir kuşağın yanında, 1990'lı yıllarda sinemaya

³⁹⁵ Hasan Akbulut, "*Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Belgesel Sinemasına Bir Bakış*", *Sinema Sinema Araştırmaları Dergisi* 1(2), Dipnot Yayıncılık, Ankara, 2010, s. 121.

³⁹⁶ Hasan AKBULUT, "*Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Belgesel Sinemasına Bir Bakış*", *Sinema Sinema Araştırmaları Dergisi* 1(2), Dipnot Yayıncılık, Ankara, 2010, s. 122.

adım atan daha genç bir kuşak da yer almıştır³⁹⁷. Ancak bu isimlerin birçoğu bir-iki proje çektikten sonra belgesel film üretimi için yeterli koşulları oluşturamadığından ya da hazırladığı filmleri yayımlatma şansı bulamadığından üretime devam edememektedir.

Çalışmada değinildiği gibi günümüzde belgesel yapımların biçim ve içeriklerinde yapılan değişikliklerle artık belgeseller daha çok kurmaca filmler gibi eğlence aracı haline getirilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla bu dönemdeki filmlerin geneline bakıldığında, çalışmanın ikinci bölümünde belgesel sinemanın amaçları ve işlevlerinin ifade edildiği kısımdan farklı amaçlar güttüğü görülmektedir. Filmlerinin çoğunun bir kaç hariç tecimsel kaygılar ile yapılmış, egemen ideolojiyi ve onun sunduğu gerçeklikleri eleştirmekten uzak kalarak egemen söylemleri destekleyerek yeniden ürettiği görülmektedir. Bu dönemde üretilen belgesel filmlerin taşıdıkları ve önerdikleri gerçeklik ile ideolojik duruşlarının çözümlenmesi üçüncü bölümde ortaya konmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın bundan sonraki bölümü olan üçüncü bölümünde örnek belgesel film çözümlenmeleriyle 2000 sonrası Türk Belgesel Sineması'nda ideoloji ve gerçeklik konusu ayrıntılı olarak araştırılıp incelenecektir.

³⁹⁷ Ahmet Oktan, **Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005, s. 73.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK BELGESEL SİNEMASINDA İDEOLOJİ VE GERÇEKLiĞİN ÇÖZÜMLENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN GENEL ÇERÇEVESİ

Bu çalışmada belgesel filmlerin gerçekliği konu edilmekte ve gerçekliği biçimlendiren filmlerde örtülü halde bulunan ideolojiler dikkate alınarak, söz konusu belgeselin gerçekliği nasıl yapılandığı ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Çünkü bu filmler ele aldıkları konuları/temaları objektif bir biçimde izleyicilere sergiledikleri iddiasıyla gösterime girmekte ve eğlence programlarına bir alternatif olarak, izleyiciyi bilgilendirme yönüyle ilgi çekmektedir. Bu nedenle, belgeseller kurmaca filmler ile karşılaştırıldığında izleyicinin cephesinde bir yönüyle bile olsa, gerçekliği temsil ettiği varsayılmaktadır. Hatta belgesel filmler, bu özelliğinden dolayı izleyici bulmaktadır. Belgesel gerçekliğinin ne kadar objektif olduğu/olmadığı örnekleme dahil edilen filmlerdeki ideolojiler üzerinden irdelenmektedir. Yapılan çalışmada, seçilen filmlerdeki anlatının içine gizlenmiş olan ideolojilerin gerçekliği nasıl yeniden ürettiği araştırılmaktadır. Tezde bir genelleme yapılmamakta, incelenen filmler üzerinden konu tartışılmaktadır.

1.1. ARAŞTIRMANIN AMACI

Gerçeklik diğer sanat dallarında olduğu gibi, sinema sanatında da ideoloji tarafından bozulmakta, dönüştürülmekte ve idealize edilmektedir. Dolayısıyla sinemanın en gerçekçi türü olarak bilinen belgeselin de ideolojik bir bakış açısına sahip olduğu ve belgesel metninin bu ideolojik bakış açısı tarafından dönüştürüldüğü, gerçekliğinin bozularak idealize edildiği düşünülmektedir. Çünkü her belgeselin ortaya koymaya çalıştığı bir anlatı ve anlam bütünlüğü bulunmaktadır. Bu nedenle çalışma, belgesel sinemada ideolojinin gerçekliği dönüştürmede ne derece etkili olduğunu göstererek, söz konusu asıl gerçeklikten uzaklaşma ve dönüştürme işleminin nasıl yapıldığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Film kuramları biçimci ve gerçekçi kuramcıların çatışması temelinde ortaya çıkmaktadır. Gerçekçi kuramcılar sinemanın nesnel ölçütler temelinde gerçekliği yansıtması gerektiği üzerine çalışmalarını yoğunlaştırırken, biçimci kuramcılar sinemanın kitleler üzerinde nasıl daha çok etki bırakabileceği sorunsalına eğilmektedirler. Kitle iletişim araştırmaları alanında ise, kitle iletişim araçlarına liberal bakış açısıyla yaklaşan kuramcılar, gerçekliğin ve nesnelliğin olabileceğini varsayarken; eleştirel kuramcılar, insanın özü gereği nesnel olamayacağını, hayata bakış açısı ve ideolojisinin gerçekliği, nesnelliği bozacağını belirtmektedirler.

Gerçekliğin yönetmenin etkisinde kaldığı ideoloji(ler) doğrultusunda yeniden kurgulandığı düşünölmektedir. Bu nedenle çalışmada eleştirel kuramların olamayacağını söylediği, liberal kuramların ise savunduğu gerçeklik ve nesnelliğin, belgesel filmler için ne şekilde işlediği araştırılacaktır.

1.2. ARAŞTIRMANIN SORUNSALI VE HİPOTEZİ

Sinema gibi geniş kitleleri etkisi altına alan bir sanat dalı, en güçlü özelliğini gerçeğe olan benzerliğinden almaktadır. Sinema aracılığıyla en anlatılmaz öyküler beyaz perdede anlatılabilmektedir. Sinema, tarih boyunca önce bir icat, sonra bir eğlence aracı, daha sonra bir propaganda aracı, son olarak da bir sanat dalı olarak görölmektedir. İster kitle iletişim aracı, isterse de işlediği konular çerçevesinde yenedünyalar kuran bir araç olarak değerlendirilsin; sinema, içinde geliştiği topluma bir ayna tutmakta ve onu yansıtmaktadır.

Tüm sanat dalları gibi, sinema da içinde doğduğu toplumsal koşulların, kültürün, değer yargılarının izlerini taşımaktadır. Bu niteliğiyle sinema bir anlamda çağına tanıklık etmektedir. Bu tanıklık etme görevini, belki de en iyi gerçekleştiren tür olarak, konusunu gerçek yaşamdan alan belgesel sinema bilinmektedir. Belgesel sinemanın gerçeklik anlayışını incelemek, aynı zamanda belgesel filmin kendisini incelemek anlamına gelmektedir. Bunun nedenini, belgesel sinemanın, gerçek olay, kişi ve nesnelere seçmesi oluşturmaktadır. Belgesel sinemada görölen bu bakış açısı, ele aldığı konuyu kurmacaya kaçmadan sinemasal bir dille anlatmayı amaçlamaktadır. Böylece bir belgesel film, bu yaklaşımıyla da diğer sinema

türlerinden ayrılmaktadır. Buna göre, belgesel sinema türünün kendine özgü yapısıyla, diğer sanat dalları içerisinde gerçekçiliğe en yakın tür olduğu düşünülmektedir.

İzleyici diğer sinema türlerinden farklı olarak, belgesel filmde gördüklerinden daha fazla etkilenebilmektedir. Bunun nedenini ise, belgesel filmin yapısı gereği izleyenlerin birçoğunun gördüklerinin bir oyuncu tarafından canlandırılmayan gerçek yaşamdan alınmış, gerçek görüntüler olduğunu düşünmesi oluşturmaktadır. İzleyiciler en başından, gördüklerinin bir kurmaca olmadığını varsaymaktadırlar. Belgesel sinemanın kendine özgü etkileme gücünün de buradan geldiği düşünülmektedir. Belgeselin gerçekliği, film ve yaşanmış gerçekler arasında bir etkileşim oluşturmaktadır. Dolayısıyla belgesel sinemanın gerçekliğini, göz ve kulak tarafından algılanabilen olayların yeniden üretimi oluşturmaktadır.

Sinemada gerçek ve gerçekçilik dendiğinde düşünülen her şey, belgesel sinema için de genellikle geçerli olabilmektedir. Sonuçta sanatsal bir çalışma olan belgesel film, ele aldığı konu ile ilgili olarak her ne kadar nesnel olmaya çalışsa da, “yönetmenin ideolojik bakış açısını yansıttığı” yorumunu içermektedir. Belgesel filmin yönetmenin ideolojik bakış açısını içermesi, belgesellerin üzerine yapılan tartışmalarda belgesellerin gerçeği, gerçek ortamında, gerçek kişileriyle, gerçekçi bir biçimde yeniden üretme özelliği üzerinde en çok durulan konuları oluşturmaktadır.

İdeoloji, bireylerin yaşamı anlamlandırmasını sağlayan çerçeve olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımdan yola çıkılarak egemen ideolojinin ya da karşıt ideolojilerin yönetmenin zihniyet yapısını etkilediğini söylemek mümkün görülmektedir. Buna göre belgeseller ise, dönemin egemen ideolojisinin veya ona karşıt durumdaki ideolojilerin rasyonaliteleri ve yönetmenin etkisinde kaldığı ideoloji(ler) doğrultusunda gerçekliğin yeniden inşası halini almaktadır. Belgesel filmler, her ne kadar belgelere dayandığından gerçeklik iddiası taşısa da, seçilen veya gizlenen (dışarıda bırakılan) belgeler, yönetmenin ideolojik bakış açısını yansıtmaktadır.

Kamerası ile o anı peliküle/dijital ortama aktaran kişinin görsel seçimleri, aslında öznel bir bakış açısını sunmaktadır. Dolayısıyla sinemanın bir sanat dalı olarak tanımlanmasının en temel nedenlerinden biri olan öznel bakış kaçınılmaz olmaktadır. Öznel bakışın söz konusu olduğu yerde ise, son derece doğal bir varoluşsal öge olarak bakan kişinin gerçekliği algılayış biçimi belirleyici olmakta ve bu aynı zamanda nesnel gerçeklik gibi bir kavramsallaştırmanın pek de mümkün olmadığı gerçeğini göstermektedir. Bu belirleyici öge, gerçeklik denilen olgunun doğasında geri çevrilemez bir değişme değilse bile, en azından çerçeveleme yardımıyla parçalamaya ve seçmeye dayalı bir dönüşüme yol açmaktadır. Yani kamera aracılığıyla asla gerçeğin tüm gerçekliğine tanıklık yapılamamakta; aslında izleyicinin karşılaştığı, kamerayı kullanan kişinin algı evreni çerçevesinde seçilerek, yeniden-üretilen/kurgulanan bir gerçeklik oluşturulmaktadır. Buradan yola çıkılarak, yapılacak çalışmada “Belgesel filmlerde yer alan gerçeklik, dönemin egemen ideolojisinin veya karşıt ideolojilerin rasyonelitesi ve yönetmenin etkisinde kaldığı ideoloji(ler) doğrultusunda yeniden kurgulanmaktadır.” önermesi sınanacaktır.

1.3. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ

Çalışmada Türk belgesel sinema tarihi boyunca çekilen belgesel filmler araştırmanın genel evrenini oluşturmaktadır. Çalışma evreni 2000 sonrası belgesel yapımları kapsamaktadır. Araştırmanın örnekleme ise, bu yapımlar içinden vizyona girerek izlerkitleyle/seyirciyle buluşmuş 10 belgesel filmde oluşmaktadır. Örneklem oluşturulurken 10 film, 2000 yılı sonrası çekilen ve ulaşılabilir olanlar arasından seçilmiştir. Filmler seçilirken yönetmenlerin tanınmış veya az tanınmış olması (alana yeni girmiş, az sayıda filmi olan) kriter olarak; alınmıştır. Tanınmış beş yönetmene ait beş belgesel film ve tanınmayan beş yönetmene ait beş belgesel film rastlantısal olarak seçilmiştir.

Araştırmanın örnekleminde 2000 li yılların sonrasının seçilmesinin nedenini küreselleşme ve dijital teknolojilerin kullanılmasındaki artış ile birlikte kültürlerarası ilişki ve etkileşimlerin daha çok yerel kültürleri etkilemesi ve sinema alanının da bu süreçten etkilenmesi oluşturmaktadır. Günümüzde belgesel filmler bir tüketim nesnesi olarak daha fazla seyirciyle buluşmakta, büyük anlatılara ait ulusalcı

didaktik yapımlar, vb. giderek sayıca azalmaktadır. 2000 li yıllarla birlikte yeni teknolojilerle kültürlerarası ve bireyler arası etkileşimin daha fazla arttığı görülmektedir. Bu ilişkiler sonucu gündelik yaşamın çeşitli sorunlarını ya da merak edilen ilgi uyandıran konuların belgesel sinema diliyle anlatımı, söz konusu yanlılığı anlamayı ve algılamayı perdelemektedir. Dolayısıyla belgesel sinemada yanlılık, ideolojik duruşlar ve yönlendirmeler fazlaca dikkati çekmemektedir.

1.4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEM VE METODOLOJİSİ

Belgesel filmlerin çözümlemesi yapılırken, eleştirel bir bakış açısıyla, karşıt okumalar yapılarak; satır aralarında gizlenenler ve yönetmenin konuya bakış açısı ortaya konmaya çalışılmaktadır. Bu nedenle, var olan sistemin devamlılığını sağlamak veya değiştirmeye çalışmak için gösterilen çabaları ortaya çıkarabilmenin yönteminin, kültürün ve bir kültür ürünü olarak filmlerin yerine getirdiği sosyal işlevleri, ideolojik bakış açısıyla ve yöntemlerle ortaya çıkarmanın gerektiği düşünülmektedir. Belgesellerde yer alan söz konusu ideolojik bakış açılarını ortaya koyabilmek için ise; ürün ya da çıktı olarak kabul edilen belgesel filmler inceleneceğinden çalışmada *içerik araştırması* yapılacak ve yöntem olarak da içerik araştırma yöntemlerinden *niteliksel* araştırma yöntemi kullanılacaktır.

Niteliksel araştırma yöntemi olarak, film çözümlemelerinde; tarihsel eleştiri, gazete eleştirisi, göstergebilimsel eleştiri, feminist eleştiri, auteur eleştiri, sosyolojik eleştiri, psikanalitik eleştiri, türsel eleştiri ve ideolojik eleştiri³⁹⁸ olmak üzere farklı yaklaşımlar kullanılabilir. Araştırma, belgesel filmlerde yer alan ideolojik yapılanmaları açığa çıkarmayı ve bu yapılanmalar yolu ile belgesellerde gerçekliğin ne şekilde inşa edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu nedenle toplumsal gerçekliğe ilişkin üretilen (egemen ideolojinin yanında ya da karşısında yer alan) gerçekliklerin, belgesel filmlerde temsil edilmesi ve bu temsillerin kurulu düzene gönderme yaparak, onların yeniden üretilmesini sağlayan ideolojik yapılanmalar çalışmanın ana konusunu oluşturduğundan, çalışmada ideolojik film eleştirisi yaklaşımı benimsenmiştir. Böylelikle, tezin konusunu oluşturan gerçekliğin belgesel

³⁹⁸ Lale, Kabadayı, **Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s. 54-108.

filmler yoluyla inşa edilmesi sürecinde, belgesel filmlerin içeriklerinde yer alan çeşitli toplumsal değerler ve kültürel metaforlarla toplumsal sistemin nasıl desteklenmekte, meşrulaştırılmakta ya da karşısında yer alarak değiştirilmeye çalışıldığı ortaya konmaya çalışılacaktır.

İdeolojik film eleştirisi yaklaşımının temelinde Marksist kuram bulunmakta ve ideolojik film eleştirisi filmlere oldukça geniş bir perspektif içinde yaklaşmaktadır. Marksist kuram filmleri kültürel bir pratik alanı olarak, estetik, sosyo-ekonomik, tarihsel boyuta sahip olan bir anlamlandırma ve güdümlenme aracı olarak ele almaktadır³⁹⁹. Bu amaçla filmlerde var olan ideolojik yapılanmanın ortaya çıkarılabilmesi için film ile ilgili olarak bazı temel soruların ve sorunların ortaya konması gerekmektedir. Dolayısıyla; filmle seyircinin ilişkisinin hangi bağlamda kurulduğu, filmlerin dünyanın gerçek karmaşıklığını gösterip göstermediği, bireylerin en temel sorunlarını çözebileceklerini göstermeye devam edip etmediği⁴⁰⁰, bunların yanı sıra filmlerin kültürel pratikler ve kültürel ürünler olarak gerçek yaşamı yansıtmaktan çok, kendi gerçeklik anlayışlarını sinema seyircisini nasıl bir ideolojik konumlandırma içine yerleştirerek kabul ettirdikleri ve böylece bir anlatı sistemi olarak filmlerin mevcut sosyal ilişkileri desteklemeleri veya karşısında yer alarak dışlamaları ve yeniden üretmeleri bağlamında nasıl bir işlev gördükleri önemli hale gelmektedir.

Çiler Dursun⁴⁰¹, medya metinlerinin (özellikle haberlerin) analizi ile ilgili olarak çözümleme sürecinde anlatısal yapılar, temalar, karşıtlıklar ve dışlamalar, ideolojik seslenişler, ideolojik öğelerin eklemelenmesinde direngen anlamlar ve çelişkili öğelerin dikkate alınmasına vurgu yaparken, John Lee⁴⁰², çiftler ve karşıtlıklar ile dışarıda bırakılanların belirlenmesinin ideolojinin açığa çıkarılmasında önemli hale geldiğini belirtmektedir. Bunların yanısıra belgesel filmlerde, gerçekliği, farklı ideolojiler doğrultusunda yeniden inşa etmek için, öznelerin zihinsel

³⁹⁹ Zafer Özden, **Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, Afa Yayınları, İstanbul, 2000, s. 140

⁴⁰⁰ Esra Biryıldız, **Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)**, Bete Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 2002, s. 60-61.

⁴⁰¹ Çiler Dursun, **TV Haberlerinde İdeoloji**, İmge Kitabevi, Ankara, 2001, s. 152.

⁴⁰² John Lye, **Ideology: A Brief Guide**, Brock Uni. 1997, <http://www.brocku.ca/english/jlye/ideoloji.html>, Ulaşım Tarihi: 18.02.2014.

şemalarına yerleştirilmesinde hangi stratejilerin kullanıldığı da araştırmada ideolojilerin belirlenmesinde ön plana çıkmaktadır.

Bu amaçla tez çalışması sırasında belgesel filmlerin, eleştirel bir okuma stratejisi kullanılarak çözümlenmesi hedeflenmektedir. Çözümleme yapılırken, belgesel filmlerin estetik ve teknik kodları temel alınarak biçimsel özelliklerinden hareketle değil, ortaya koydukları kültürel kodlar bağlamında içerdiği anlamların incelenmesi amaçlanmaktadır.

Araştırmada kullanılan çözümleme yönteminde her bir film için sırasıyla aşağıdaki aşamalar takip edilmektedir. İlk aşamada belgesel filmin ve yönetmeninin tanıtımı amaçlanmaktadır. Sonraki aşamada ise ideolojik çözümlenmesi ili ilgili aşamalar uygulanmaktadır.

1) Belgesel filmin tanıtılması

a. Filmin künyesi; filmin künyesi ile ilgili bilgiler aktarılmaktadır. Bunlar; filmin adı, senaryosu, yönetmeni, görüntü yönetmeni, yapım yılı ve süresi, gösterim tarihi ve de varsa müzik konusunda bilgiler aktırılmaktadır.

b. Yönetmenin biyografisi ve filmografisi; bu aşamada belgeselin yönetmeni hakkında bilgi verilmekte ve varsa daha önce çektiği filmlere değinilmektedir. Bu kısım ekler bölümünde yer almaktadır.

c. Filmin özeti aşamasında filmin genel özeti kısaca aktarılmaktadır. Bu kısım ekler bölümünde yer almaktadır.

2) Belgesel filmin anlatı yapısı: Belgesel filmin metninde neyin, ne şekilde ve hangi sıra ile anlatıldığına değinilerek belgeselin akışı hakkında bilgi verilmektedir. Anlatısal yapıda neye öncelik verildiği konusu ideolojileri açığa çıkarmada önem taşımaktadır.

3) Belgesel filmin tematik çözümlenmesi: Belgesel filmde yer alan temalar nelerdir? sorusuna cevap aranmaktadır. Çünkü tema belgeselde ideolojiyi belirleyen temel unsurlardan birini oluşturmaktadır.

4) Belgesel filmin ideolojik çözümlenmesi: Belgesel filmde yer alan ideolojik seslenişlerin neler olduğu ve bu ideolojik öğelerin nasıl eklemlendiği araştırılmaktadır. Bu da iki aşamada gerçekleştirilmektedir.

a. Belgesel filmin dizisel çözümlenmesi: Karşıtlıklar ve dışlamalar, direngen anlamlar ve çelişkili öğelerin neler olduğu ortaya konmaktadır.

b. Belgesel filmde ideolojinin işleyişi: Belgesel Filmde kullanılan ideolojinin işleyişindeki yöntem ve sembolik inşa stratejilerinin neler olduğuna bakılmaktadır.

2.ÖRNEKLEMDE YER ALAN BELGESEL FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

Örnekleme de yer alan 10 (on) film sırasıyla; Anadolu'nun Kayıp Şarkıları (2010), İki Dil Bir Bavul (2009), Gelibolu (2005), Ünye de Fatsa Arası (2011), Benim Çocuğum (2013), Son Kale Çanakkale (2004), Son Buluşma (2009), Oyun (2006), İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları (2010), Mustafa (2008) filmleri yukarıda bahsi geçen yöntemle çözümlenecektir.

2.1. ANADOLU'NUN KAYIP ŞARKILARI (2010) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

2.1.1. Anadolu'nun Kayıp Şarkıları Filminin Tanıtılması

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Anadolu'nun Kayıp Şarkıları
Senaryosu	: Nezih Ünen
Yönetmeni	: Nezih Ünen
Görüntü Yönetmeni	: Aras Demiray ve Behiç Gülsaçan
Yapım Yılı ve Süresi	: 2009-96 dk.
Gösterim Tarihi	: 12 Mart 2010
Müzik	: Nezih Ünen

2.1.2. Anadolu'nun Kayıp Şarkıları Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:

Anadolu'nun Kayıp Şarkıları belgesel filminin genelinde anlatısal yapıda sıçramalı kurgunun tercih edildiği görülmektedir. Film özellikle giriş ve kapanış

bölümlerinde hızlı ve atlamalı kurgu anlatı yapısına sahipken, bunun dışında kalan bölümlerinde filmin geneline Anadolu'nun sakinliği ve durağanlığı hatta çoğunlukla da hüznü olarak değerlendirebilecek bir anlatı yapısının hakim olduğu düşünülmektedir. Filmde yönetmenin, didaktik öğretim yapısından uzak kalarak; sade, doğal ortamları göstermeye çalıştığı ve filmi seyreden farklı kültürlere sahip insanların kendilerinden bir şeyler bulmalarına izin verme çabasında olduğu gözlenirken, izleyenleri kah hüznülenecek kah güldürüp heyecanlandıracak bir anlatı yapısını seçtiği görülmektedir. Bu anlatı yapısı, filmi seyreden insanların gösterilenleri/anlatılanları sıcak, samimi ve doğal bulmasına neden olmaktadır.

Belgesel film siyah fon üzerinde jenerik yazılarıyla başlamaktadır. Daha yazılar başlar başlamaz da filmdeki tüm karakterlerin gerçek kişiler olduğu ve bu kişilerin icra ettiklerinin (türkülerin) doğal ortamlarında ve provasız olarak kaydedildiği belirtilmektedir. Anadolu'nun farklı yörelerine ait 11 tane türkü jenerik eşliğinde kısa kısa görüntüye gelmektedir. Bunların hemen arkasından Anadolu medeniyeti ile ilgili bilgiler yazılı metinler halinde, farklı tarihi eserlerin yer aldığı görüntüler eşliğinde verilmektedir. Daha sonrasında modern dünyaya ait karmaşıklık, metropol şehir İstanbul görüntüleri, hızlı bir kurgu ve müzik ile aktırılmaktadır.

Yaklaşık 9 dakika süren bu girişin arkasından ekran kararmakta ve Anadolu'ya ait görüntüler gelmektedir. İlk önce Bingöl yöresine ait bir halk oyunu, sonrasında kabak kemane eşliğinde Burdur iline ait bir türkü, hemen arkasından da Tokat Durudere görüntülerin yer aldığı Alevi kültürüne ait bir semah gösterisi yer almaktadır. Aynı kültüre ait bir hikaye ve bununla ilgili bir türkü bir kadın tarafından fonda söylenirken günlük yaşantıdan görüntülere yer verilmektedir. Sonrasında görüntüye Kars Kalesi ve aşık kültüründe önemli bir yere sahip aşık atışmaları gelmektedir. Arkasından gezinti en doğudan en batıya kayarak Muğla Küçükdibekdereye davul zurnanın yer aldığı hareketli bir oyun havasına kayarken birden görüntüye Gaziantep Arıkdereye ait davul zurna kısa bir süreliğine girmekte ve tekrar Muğla da oynanan hareketli aşık-maşuk seyirlik kukla oyun havalarına dönülmektedir.

Anadolu gezisi Muş Varto'ya ait bir uzun hava eşliğinde devam ederken, arkasından Trabzon Tonya'ya uğramakta ve buraya ait bir hikaye ve halk oyunu (horon) görüntüde yer almaktadır. Hemen arkasından Rize'li bir yaşlı adamın anlattıklarına ve yöreye ait türküler (kadınların söyledikleri) fındık hasadı görüntüleriyle verilmektedir. Karadeniz'deki gezinti devam etmektedir bu seferde Rize Amlakit'e uğranılmakta ve iki kadının söylediği türkü Karadeniz'in doğal güzellikleri ve tarihi mekanları Trabzon (Sümela Manastırı) gösterilmektedir. Nihayet Karadeniz'deki en uç nokta olan Artvin'e gelinmekte ve bu yöreye ait bir türkü ve oyun sergilenmektedir.

Kafkasya'dan göç edip Düzce'ye yerleşen Adigelerin geçmişi ve kültürü hakkında bilgi aktarılırken görüntülerde de müzik ve oyunlar yer almaktadır. Bu görüntülerin arkasından Tunceli Hozat'a konuk olunmakta ve alevi kültürüne ait bir hikaye yöre insanının ağzından anlatılmaktadır. Hemen arkasından semah gösterisi eşliğinde bir türküyeye yer verilmektedir. Sonrasında Anadolu'nun görüntüleriyle tekrar yola çıkılmakta ve Hatay Antakya'ya varılmaktadır. Görüntüde geleneksel yöntemlerle ipek kozalarından ipeğin nasıl üretildiği gösterilirken bir taraftan da yöreye ait bir türkü Arapça seslendirilmektedir. Arkasından farklı bölgelerde kaydedilmiş doğal sesler; sıcak demircilerin örste demire şekil verirken çıkan çekiç sesleri, nehir kenarında çamaşır yıkayan kadınların tokaçlarından çıkan sesler, Karadeniz'de çay toplama sırasında çıkan sesler, bir köyde ot biçerken orağın çıkardığı sesler, dokuma tezgahından gelen sesler, un elerken elekten gelen sesler, bahçede çapa yaparken çıkan sesler, bakırcıların bakır döverken çıkardığı sesler, un yapımı sırasında geleneksel değirmen taşından gelen seslerle oluşturulan ritimlerden oluşmuş müzik parçası haline getirilmiş ritmik kurgulu sesler ve çeşitli görüntüler yer almaktadır.

Ekran kararmakta ve arkasından Kars'ta bir çoban doğa görüntüleri eşliğinde Kürtçe bir parça söylemektedir. Hemen akabinde Muharrem Ertaş'ın Arşivinden alınmış görüntüler eşliğinde Bursa Kılıç Kalkan ekibinin görüntüleri yer almaktadır. Devamında Denizli'de dokuma tezgahı başında yaşlı bir adam hem yaptığı işi anlatmakta, hem de yöreye ait bir türküyü seslendirmektedir. Bundan sonra tekrar

Türkiye'nin güneydoğusuna yönelinerek Mardin'e konuk olunmaktadır. Burada yaşlı bir Süryani kadın anılarını anlatırken, bir taraftan da Süryani kültürüne ait günlük yaşamdan görüntüler yer almaktadır. Arkasından Van Aktamar'da yaşayan yaşlı Ermeni kadının Ermenice söylediği bir türkü ve anılarına yer verilmektedir.

Kararan ekranın arkasından bu seferde Türkiye'nin güneyi Antalya Kaş'ta Rum bir gruba konuk olunmakta ve Rumca şarkılar eşliğinde görüntüler aktarılmaktadır. Arkasından tekrar güneydoğuya yönelinmekte, Urfa'da otantik mekan görüntüleri ile birlikte yöresel bir türküye yer verilmektedir. Daha sonrasında Kürtçe bir türkü eşliğinde Harran'da ve Midyat'daki günlük yaşantıdan görüntülere yer verilmektedir. Görüntüye daha sonra Mardin'deki Süryaniler ve dini ritüelleri gelmektedir. Bundan sonrada Mersin Kırtal'da günümüzde toplum olarak sayıları azalmış Yezidilere ve onların kültürlerine ait şarkı ve oyunlara yer verilmektedir. Sonrasında bir taraftan semazenler dönerken Mevlana'nın Mesnevi'sinden bir bölüm "Ne olursan ol yine gel" Farsça okunmakta, bir taraftan da filmin başından beri aktarılan farklı din ve mezheplere ait ritüeller görüntüde yer almaktadır.

Müzik giderek hızlanmakta ve jenerik müziğinde yer alan görüntü ve kurguya benzer bir şekilde tekrar modern hızlı bir yaşantı metaforu olarak İstanbul görüntülerine yer verilmektedir. Sonra müzik ve hızlı görüntüler aniden kesilmekte ve dingin durgun Anadolu ve doğa görüntüleri gösterilmektedir. Arkasından yavaş yavaş yükselen bir sesle görüntüde jenerikte ilk gösterilen yaşlı kadının Kürtçe söylediği bir türkü yer almaktadır. Bu türkü süresince filmde yer alan bütün kültürlerle ait görüntülere kısa kısa yer verildiği görülmektedir. Arkasından da filmin kapanış jeneriği ile film sonlanmaktadır.

2.1.3. Anadolu'nun Kayıp Şarkıları Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:

Filmin ana temasını unutulmuş ya da unutulmaya yüz tutmuş Anadolu'nun farklı yörelerine ait ve farklı kültürleri yansıtan şarkılar oluşturmaktadır. Yirmi yılı geçkin süredir müzik ile uğraşan bir insan olması, Yönetmen Nezhir Ünen'in, müzik ağırlıklı bir belgesel yapmaya yönelmesinde en büyük etken olduğu düşünülmektedir. Filmdeki konular ise:

- Anadolu'nun tarihi
- Bu tarih içinde yaşamış medeniyetler
- Bu medeniyetlerin oluşturduğu kültür
- Bu kültürel mirasın unutulmuş yönleri
- Özellikle bunların içinde konunun esas temasını oluşturan unutulmuş şarkılar
- Bu şarkılara ait hikayeler vb. şekilde sıralanabilmektedir.

2.1.4. Anadolu'nun Kayıp Şarkıları Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi:

Kişiler sosyalizasyon süreci boyunca rasyonelleştirerek doğallaştırdıkları ve içselleştirdikleri egemen ideolojiyi farkında olarak/bilinçli veya farkında olmadan/bilinçsizce aktarmakta, yaymakta ve devamlılığına katkı sağlamaktadırlar. Çalışmanın birinci bölümünde de belirtildiği üzere, ideolojinin işleyişinde çeşitli yöntem ve stratejiler kullanılmaktadır. Örneğimizde yer alan Anadolu'nun Kayıp Şarkıları belgesel filminde bunlardan bir kaçının kullanıldığı görülmektedir. Meşrulaştırma ve doğallaştırma yöntemleri bunlardan ilk göze çarpanlar arasında yer almaktadır.

Daha önceki bölümlerde belirtildiği üzere, belgesel film gerçekleri nesnel bir şekilde aktardığı iddiasında bulunarak, kurmaca filmlerden ayrılmaktadır. Belgesel izleyicisi daha baştan “ben bu filmde gerçekleri izleyeceğim veya şu anda perdede gösterilenler gerçeklerden oluşmaktadır” demektir, ya da en azından öyle düşünmektedir. İzleyici doğduğu ve şekillendiği egemen söylem içinde bütün yaşam pratiklerini ideolojik olarak nesnel ve gerçek olarak algıladığından, perdede yansıtılanlar da kendiliğinden normalleşmekte ve doğallaşmaktadır. Fakat, Anadolu'nun Kayıp Şarkıları belgesel filmiyle ilgili olarak yönetmeni Nezhir Ünen'in, filmin tamamında bir gerçeklik ve nesnellik kaygısı taşıdığı ve bu durumun filmin başlangıcından itibaren izleyici tarafından sezildiği düşünülmektedir.

Yönetmenin filmin ilk karesinden itibaren gösterdiklerinin gerçek ve nesnel olduğunu belirten bir yazıyı ilk sekansta perdeye aktarması, filmin en baştan nesnellliğini zedelemektedir. Hatta bu durum izleyiciyi de bir şüpheye düşürmektedir.

Bu nedenle, filmin tüm karelerinde yer alan kişilerin gerçek kişiler olduğu ve bu kişilerin icra ettiklerinin (türkülerin) doğal ortamlarında ve provasız olarak kaydedildiği belirtilerek film doğallaştırılmaya ve izleyicinin gözünde meşrulaştırılmaya çalışılmaktadır. Aslında yönetmenin egemen ideolojinin meşrulaştırılması için böyle davranması seyirciyi farkında olmadan filmin gerçekliği ile ilgili olarak bir şüpheye, bir sorgulamaya sevk etmektedir. Gerçeği ve nesnel olanı izleyeceğim doğallığı ile sinemaya gelen izleyici bir anda daha filmin başında bu yazıları gördüğünde izleyecekleri konusunda şüpheye düşme tehlikesi ile karşı karşıya kalmaktadır.

Yönetmen Ünen, filminde karşıtlıklara yer vermekte ve bu karşıtlıklardan hangisinin yanında yer alacağını daha ilk karelerden itibaren belli etmektedir. Bir tarafta Anadolu sekansında; sadelik ve tüm karmaşadan uzak basit köy kültürü yaşamının yer aldığı, özlem duyulan ve hasreti çekilen ütopyik memleket gösterilirken; karşı tarafta da tüm karmaşıklığı ile basitlikten uzak, karmaşanın, ayak uydurulamayan hızın yarattığı sıkıntının yer aldığı modernizmin ve onun simgesi haline gelmiş kargaşanın hakim olduğu İstanbul gösterilmektedir.

Filmin tamamında izleyiciye bir özne olarak seslenilmekte ve izleyici egemen ideolojinin söylemlerini kabul etmesi ve ona dahil olması için çağırılmaktadır. Hatırlanacağı üzere toplumsal seslenme ve çağırma süreci olarak değerlendirilen ve ideolojinin özellikleri arasında yer alan bu durum kullanılarak, ideolojinin diğer bir özelliği olan tarihsel, kültürel ve psikolojik bir birlikteliğe vurgu yapılmaktadır. Daha doğrusu böyle bir birlik yaratma çabası içine girilmektedir. Bu nedenle de ortak tarih ve kültürel geçmişi yansıtacak (her ne kadar unutulmaya yüz tutmuş ya da unutturulmaya çalışılmış olsa da) “işte gerçek biz buyuz” dedirtecek ve biz duygusunu oluşturacak görüntülere yer verilmektedir. Sözkonusu bu birlikteliği ifade edebilmek için ise; örneğin filmde Anadolu'nun farklı yerlerinde yaşamış, farklı kültürlerin, farklı uygarlık ve medeniyetlerin kalıntıları eşliğinde medeniyetin asıl kaynağının Anadolu toprakları olduğu ifadelerini taşıyan yazılar görüntüye sokularak ortak bir bellek yaratılmaya çalışılmaktadır.

Yönetmen ilk sekanslardan itibaren filmin doğallığını gösterebilmek ve gerçekliğine katkı sağlayabilmek amacıyla, izleyiciyi çekim aşamasının başlangıcına götürmektedir. Sekansta çekim için Anadolu'nun ücra yerlerine gitmeye hazırlanan ve minibüse bu yolculuğa çıkmak için binen film ekibi gösterilmektedir. Görüntünün üstüne ise “sekiz yıl önce başlayan yolculuğumuzun amacı Anadolu'nun sır perdesini aralayarak...” diye başlayan bir cümle yazılmıştır. Burada kullanılan *Anadolu'nun sır perdesi* ifadesinin aslında incelendiğinde ideolojinin işlevlerinden olan anlatılan konuyu gizemleştirme, mistikleştirme ve büyülü hale getirme işleviyle bağlantılı olduğu görülmektedir. Böylelikle film daha başından gizemli ve ilginç bir hale getirilerek, gerçekliği zorlayan bir durum oluşturulmakta ve izleyicinin ilgisi çekilerek merak uyandırılmaktadır.

Filmin daha sonraki sekanslarında, modern yaşamın, farklı kültürleri keşfederek onları etkilediği ve değiştirdiği anlatılırken; Anadolu'nun bu etkileşimden uzak kalarak saf ve bakir olduğu gösterilmeye çalışılmaktadır. “Anadolu uygarlıklarının çocuklarına...” yazısıyla, egemen ideoloji tarafından özne olmaya davet edilen izleyenlere, kendilerini “Anadolu uygarlıklarının çocukları” olarak hissetmeleri, tanımlamaları ve algılamaları için çağrı yapılmaktadır. İdeolojik bir yanılısma ve çarpıtma ile ötekileştirilen metropol İstanbul'dan ve oradaki yaşamdan kesitler, karmaşık görüntüler halinde ve ritmik kurgu ile ekrana getirilmekte ve karşıtlıklar yaratılmaktadır. Baş döndüren hızda akan bu görüntülerle, izleyiciler irrite edilmekte ve izleyicilerde amaçlı bir rahatsızlık uyandırılmaktadır. Çünkü hızlı, modern yaşam insanlara korkunç istenmeyen durummuş gibi aktarılmakta ve bu anlamda izleyicilerin algısında bir yarılma yaratılarak gerçekliğin çarpıtılmasına dolayısıyla yanılısamaya sebep olunmaktadır.

İstanbul sekansından sonra karşıtlığın gücünü arttırabilmek amacıyla hareketli ritim bir anda bitirilerek derin bir sessizliğe yer verilmektedir. Arkasından da filmde ötekinin karşıtı olarak Anadolu, sessizliğin hakim olduğu, ululuğun, büyüklüğün simgesi durumundaki başında bulutlar olan dağların görüntüsüyle ekrana getirilmektedir. İstanbul'dan bir anda o ütopyiklik, mistiklik, kutsallık, sakinlik içeren Anadolu topraklarına geçilmiştir. İnsana doğallık, sakinlik ve huzur veren bu

görüntülerle büyük şehirlerin kalabalığından, hareketliliğinden ve gürültüsünden bıkan ve mayasında buram buram Anadolu kokusunu barındıran şehirli Anadolu insanı, özlem ile bu görüntülere baktırılmaktadır. İzleyiciler için bu görüntüler ütopyik (ulaşılabilir) özellikler taşımaktadır. Çünkü bu görüntüler, yaşamını büyük şehirlerin karmaşık yapısı içinde kurmuş ve istediğinde hemen bozamayacak insanlar için hayalden öteye geçememektedir.

Bilindiği üzere egemen ideoloji, ötekileştirme kavramını kendini meşrulaştırmak için kullanmaktadır. Filmin bütününde dağlarda meralarda otlayan hayvanlar, ekin biçen insanlar ve koyun güden çobanlar doğayla iç içe geçmiş bütünleşmiş insan ve hayvanlar, doğal olan olarak önerilirken; modern yaşam ötekileştirilerek dışarıda bırakılmaktadır. Bir taraftan koyunlar otlarken diğer taraftan gökyüzünde süzülerek uçan şahin görüntüleri, insanlara adeta kendilerini doğaya bırakarak özgürlüklerini yeniden ele almaları konusunda öneri getirmektedir. Çünkü filmde modernizm özgürlüklerin kısıtlandığı, karmaşıklığın hakim olduğu, insanları bunaltan bir durum olarak gösterilmekte ve böyle algılatılmak istenmektedir. Oysa Anadolu modernizmin tüm bu baskılarından kendini korumuş yegane bakir yer olarak gösterilmektedir.

Filmde atlamalı/sıçramalı kurguya çokça yer verilmesi, seyircinin anlamsal bütünlüğünü bozabileceğinden bu durum aynı zamanda filmin hem doğallığını hem de gerçekliğini zedeleyebilmektedir. Çünkü ekranda Anadolu'nun bir yöresine ait görüntülerde, hikayeler ve o hikayelerle bağlantılı şarkılara yer verilirken bir anda görüntü çok farklı mekanlara kayabilmekte ve izleyici şaşırılabilir. Arka arkaya verilen 25 mekana ait bilgiler, hikayeler, yaşamlar, o yöreye ait kültürel göstergeler ve türküler bir müddet sonra izleyicinin algısında dağılmalara parçalanmalara sebep olmaktadır. Bu anlamsal algı dağılma ve parçalanmaları da gerçekliği bozmaktadır. Bunlara ek olarak söylenen yöresel türkülerin başlangıcı doğal sesler ile verilirken, bazı türküler daha sonrasında stüdyo ortamında geliştirilerek tekrar seslendirilmektedir. Türküler üzerinde yapılan bu oynamalar izleyiciyi doğallıktan koparmakta ve gerçek üstü bir anlam yaratılarak film boyunca iddia edilen gerçeklik, doğallık ve nesnellik bir kez daha zedelenmektedir.

Filmin sonunda da yönetmen tarafından, filmin başlangıcında olduğu gibi, aynı yaşlı kadına türkü söylenmekte ve onunla sonrasında sohbet edilmektedir. Görüntülerde yer alan doğal ortam (mekan) ve seslerle doğallığın ve sadeliğin filmin sonuna kadar korunulmaya çalışıldığı mesajı verilmektedir. Ancak yaşlı kadın ve yönetmen arasında yapılan bu samimi sohbette dahi karşılaştırmalara başvurulmaktadır. Bu kez de geçmiş ve günümüz, türküler üzerinden karşılaştırılmakta ve nostaljik bir özlem ifade edilerek geçmişte yapılan türkülerin daha iyi olduğu yaşlı kadına söylenmektedir. Geçmişte güzel olan Anadolu'nun ve burada üretilmiş türkülerin güzel olduğu, bu güzelliğin günümüzde de devam ederek, gelecekte de güzel kalacağına vurgu yapılarak, ideolojinin işlevlerinden olan *tarihselleştirme* (tarih boyunca fenomenlerin aynı olduğu) ve *ebedileştirme* (bu fenomenlerin sonsuza kadar aynı kalacağı) stratejilerinden faydalanılmaktadır.

Filmde yer alan ideolojik seslenişlerin (çağırma-interpellation) muhatabının (Hey sen! Diye seslenilen kişinin/kişilerin) Anadolu'dan kopmuş/göç etmiş şehirli insanların olduğu düşünülmektedir. Çünkü belgesel filmin tamamında Anadolu'ya duyulan özleme kuvvetle vurgu yapılmaktadır. Anadolu'ya ancak orada yaşamış, orasını bilen, bir dönem orada yaşamaktan mutlu olmuş ve oraya tekrar dönebilir miyim umudunu taşıyan insanlar özlem duyacaklardır. Dolayısıyla filmin tamamında Anadolu ve modernizmin metaforu olarak İstanbul karşı karşıya getirilmekte ve bu karşıtlıklardan üstünlük Anadolu'ya verilmektedir.

İdeolojik seslenişin bir başka muhatabının da metropollerin hareketliliğinden, karmaşasından daha da özüne inilecek olursa, modernizmin insanı bunaltan ortamından kaçıp kurtularak kendisini filmde yer alan Anadolu'nun sakinliğine, dinginliğine bırakmak isteyecek izleyiciler olduğu düşünülmektedir. Çünkü modernizmin getirdiği kaos insanları hayattan koparmakta yaşadığı yere, işine daha da önemlisi kendisine yabancılaştırmaktadır. Belgesel filmde tutulan taraf olarak Anadolu ve onun modernizmden uzak kalabildiği iddia edilen, katıksız saf ve bakir olarak gösterilmeye çalışılan durumu ön plana çıkarılarak önerilmektedir.

2.1.4.1. Anadolu'nun Kayıp Şarkıları Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:

Belgesel filmde tutulan taraf olarak tablonun sağ tarafında yer alan özellikler izleyiciye önerilmektedir. Çünkü modernizm ve onun metaforu olarak metropol şehir İstanbul, gerek yaşamı ile gerekse görüntüsü ile filmde insanları karmaşaya, kaosa, bunalıma sürükleyen yaşanılmaz yer olarak gösterilmeye çalışılmaktadır. Bir taraftan modernizmin karşıtı olarak köy yaşantısının sakinlik ve dinginliğine dikkat çekilirken, bir taraftan da film boyunca Anadolu mistikleştirilerek yüceltilmekte ve buralardaki yaşamın güzelliğine, dinginliğine vurgu yapılmaktadır.

Anadolu'nun Kayıp Şarkıları belgesel filminde kullanılan karşıtlıklar;

Modernizm	X	Geleneksellik
İstanbul	X	Anadolu
Büyük şehir	X	Anadolu köyü
Metropolde yaşam	X	Anadolu'da yaşam
Karmaşa/kaos	X	Dinginlik/sakinlik
Teknoloji	X	Doğa
Yabancılaşma	X	Tanıdıklık
Güvensizlik	X	Güven
Gelecek	X	Geçmiş
Sahte	X	Doğal
Yüzeysellik	X	Derinlik
Gelişme	X	Durağanlık
Tektip/türdeş	X	Çoğulcu/türdeş olmayan
Taklit	X	Gerçek

Tablo 1: Anadolu'nun Kayıp Şarkıları Filminde Yer Alan Karşıtlıklar

Modernizm tarafından reddedilerek uzaklaşılacak geleneksellik ve ona ait değerler, filmde ön plana çıkarılarak özlem duyulan, aranan değerler haline getirilmektedir. Çünkü modernizmin akılsalcılığı (rasyonalizm) toplumu bireyselleştirmiş, insanları yalıtarak yalnızlaştırmış ve yabancılaştırmıştır. Yalnızlığı içinde kıvranan ve giderek psikolojisi bozulan metropol insanı, kendisini her defasında kırlara, doğaya atmak için fırsat kollamaktadır. Filmde özellikle üzerinde

vurgu yapılan bu doğa ve doğallık, metropol insanının bir özlemi olarak dile getirilmektedir. Oluşturulan karşıtlıklarla tablonun sağında yer alan özellikler, insanlar tarafından özlenen özellikler olarak sinema perdesine aktarılmaktadır. Bu durum yönetmenin, dolayısıyla filmin ideolojisini göstermektedir.

Belgesel filmde güçlü konuma, yine tablonun sağ tarafında yer alan Anadolu ve onun özellikleri yerleştirilmektedir. Anadolu ve Anadolu insanı filmin ideolojisi çerçevesinde oluşturulan gerçeklikte gücünü geleneksel toplum yapısından almaktadır. Modernizm ve filmdeki temsili olarak metropol şehir İstanbul, yüklenen olumsuz özelliklerle, Anadolu'nun olumlu özellikleri karşısında zayıflatılarak yıpratılmaktadır. Yönetmen tarafından kurgulanan bu gerçeklikle filmin belkemiği oluşturulmaktadır. Gerçeklik geleneksellikten yana bir ideoloji tarafından çarpıtılmakta ve maniple edilmektedir. Filmin dayandığı temel özelliklerde Anadolu yaşamı ve kültürü yüceltilerek meşru bir zemine yerleştirilirken, metropol şehir ve buradaki yaşam insanların gözünde küçültülerek bir anlamda aşağılanmaktadır.

Anadolu'nun Kayıp Şarkıları filminde izlerkitlede izleme isteğini filmdeki geleneksel toplum değerleri; biz duygusu, imece usulü yapılan işler, kimsenin yalnız olmadığı, bir sorunu olduğunda destekleneceği fikri oluşturmaktadır. İzleyiciyi etkileyen ve düşündürenin son sekansta birleştirilerek farklı etnik gruplardan, farklı dil ve şivelerle söylenen türkülerin üst üste, kısa kısa kurgulanmasıyla oluşturulan “Biz (Anadolu insanı) işte buyuz” ve “unuttuğumuz değerler bunlar” önermesi olduğu düşünülmektedir.

Belgesel filmde yönetmenin temel önermesinin Anadolu kültürünü toplumu birleştirici bir siva olarak görmesi olduğu düşünülmektedir. Filmin sunumunda kullanılan farklı yörelere ait görüntülerin ve türkülerin özellikle Anadolu'nun kültür mozaiğini oluşturacak siva olarak birleştirici özelliğinde kullanılan en önemli malzeme olduğu görülmektedir. Filmin farklı şehirlerden (Anadolu'nun doğusu-batısı, kuzeyi-güneyi) oluşturduğu farklı sekansların birleştirilmesi “Hepimiz Biriz” mesajını vermeye çalıştığının göstergesini oluşturmaktadır.

Anadolu'nun Kayıp Şarkıları filminde görüntü dışı bırakılan, sesi kısılan ve tecrübeleri yok sayılan grubun İstanbul'da yaşayan insanlar olduğu düşünülmektedir.

Başka bir bakış açısıyla, Türkiye'nin en büyük şehri olan İstanbul'un Anadolu'nun dört bir yanından gelmiş insanlarla asıl mozaik kültürü oluşturulduğu görülmektedir. Ancak yönetmen tarafından, kendi ideolojik bakış açısıyla, İstanbul'da yer alan kaosu bu mozaik oluşmasını engellediği önermesi izleyiciye sunulmaktadır. Asıl birleştirici unsurun Anadolu'nun doğallığı olduğunu vurgulamaktadır. Ancak Anadolu'nun ne kadar doğal ve bakir kalabildiği gizlenen unsur olarak kalmaktadır.

2.1.4.2. Anadolu'nun Kayıp Şarkıları Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:

Belgesel filmin geneline bakıldığında ideolojinin işleyişindeki yöntem ve sembolik inşa stratejilerinin birçoğuna başvurulduğu görülmektedir;

- Meşrulaştırma
- Rasyonelleştirme
- Farklılaştırma ve ötekini dışlama stratejisi
- Şeyleştirme
- Çağırma
- Yalınlaştırma
- Gizemleştirme
- Mistikleştirme ve büyülü bir hale getirme
- Doğallaştırma
- Tarihselleştirme
- Ebedileştirme
- Yanlış bilinç oluşturma
- (Yeniden) inşa etme; toplumsal gerçekliğin (yeniden) kurgulanması

Kullanılan bu stratejilerle yönetmenin deolojisi doğrultusunda bir toplumsal seslenme ve çağırma süreci olarak, filmde bireyler/izleyiciler özne olarak adlandırmakta ve sosyolojik, tarihsel, kültürel, psikolojik bir olgu olarak Anadolu ve Anadolu kültürü, yaşamı, gelenekselliği toplumsal bir gerçeklik olarak yeniden kurgulanmaktadır.

Belgesel filmde ideoloji tarafından neyin iyi (Anadolu'daki tüm değerler, yaşayış şekli, doğa, dinginlik, vb. Anadolu'ya ait tüm olumlu özellikler), neyin kötü

(modernizmin metaforu olarak metropol şehir İstanbul'a ait teknoloji, yaşam şekli, yabancılaşma, yalnızlaşma, tektipleşme, vb. kötü olarak algılanan özellikler), neyin doğru (Anadolu'ya ait olumlu özellikler), neyin yanlış (Modernizme, metropole ait kötü özellikler) olduğu belirlenerek/söylenilerek gerçeklik yönetmenin gözünden yeniden kurgulanmaktadır.

Bir taraftan mistik bir anlatım özelliği ile yönetmenin anlattıkları konusunda insanlarda merak uyandırılırken bir taraftan da film karelerinde yer alan Anadolu yaşamı, doğa, doğal mekanlar, yaşam kültür, türkülerin seslendirilme şekli ile anlatılanlar doğallaştırılmaktadır. İdeolojinin özellikleri arasında yer alan açıklayıcı ve güven verici yönü ve gösterilen doğal ortam ve yaşayış şekilleriyle izleyenler rahatlatılmakta ve onlara bir durum tespiti yaparak izlediklerini anlamlandırma olanağı sağlanmaktadır.

Yönetmenin ideolojisi filmde biz duygusuna hitap ederek izleyenleri gruplaşmaya davet etmektedir. Belgesel filmde İdeoloji insanlara kendine göre kutsal olanı tanımlamakta, bulduğu ilkeleri egemenliği altına alarak kutsallaştırmakta ve kutsal olanı ise rasyonelleştirmektedir. Böylece filmde gerçekliğin ideoloji tarafından ortadan kaldırıldığı ya da değiştirilerek yeniden üretildiği görülmektedir.

2.2. İKİ DİL BİR BAVUL (2009) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

2.2.1. İki Dil Bir Bavul Filminin Tanıtılması

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: İki Dil Bir Bavul
Senaryosu	: Orhan Eskiköy
Yönetmeni	: Orhan Eskiköy, Özgür Doğan
Görüntü Yönetmeni	: Orhan Eskiköy
Yapım Yılı ve Süresi	: 2008-81 dk.
Gösterim Tarihi	: 23 Ekim 2009

2.2.2. İki Dil Bir Bavul Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:

Belgesel filmde bir anlatıcı/üst ses kullanılmamış, bunun yerine filmde olan biten her şey; Emre öğretmeninin çocuklar ve köylülerle olan diyaloglarından ve

annesiyile yaptığı telefon konuşmalarından aktarılmaktadır. İzlerkitlenin gerçeklik hissi bu anlatı yapısıyla üst düzeye taşınmaktadır. Filmde yerleştirilmeye çalışılan bu anlatı yapısıyla seyirci izleme hissinden koparılmaktadır. Seyirci, Emre öğretmenle özdeşleşerek, adeta o sınıfa ve o köy evlerine sokularak yaşantılara anbean tanıklık ettirilmektedir.

Öğretmenin; kendisinin Kürtçe, ğrenci çocukların ise Türkçe bilmemesi nedeniyle yaşadığı iletişim güçlüğü ve umutsuzluğu annesiyile yaptığı telefon görüşmelerinden anlaşılmaktadır. Bu telefon konuşmalarının kurmaca değil, gerçek olması, film ekibi tarafından Emre ğretmene, “hadi al telefonu da annenle konuşurmuş gibi yap” demeyişleri ya da bir tekst ezberletip onu kameraya konuşturmayişları; annesinden telefon geldiği ya da onu arayacağı zaman hemen kamerayı çalıştırıp çekime başlamalarının hepsi filmin anlatım tarzı olarak daha önce ikinci bölümde bahsedilen ve doğalcı gelenek içinde yer alan Robert Flaherty’i anımsatmaktadır. Hatırlanacağı zere Robert Flaherty’de anlatım yapısında; kurmacayı, dekor, kostüm, makyaj, senaryo gibi doğallığı ve nesnellıği zedeleyebilecek birçok şeyi reddetmektedir.

İki Dil Bir Bavul belgesel filminde düz (lineer) bir kurgu ile tarihsel olaylar doğrusal bir çizgide aktarılmaktadır. Belgeselde herhangi bir şekilde geçmişe dönüşlerle (flash back) film bölünmemektedir. Ancak filmin başlangıcı ve sonunda devamlılık esasındaki çok ciddi bir hata gzeden kaçırılmaktadır. Çünkü filmin başlangıcında atandığı köye ilk defa gelirken minibüs ile getirilen Emre ğretmen, eğitim-ğretim süresi boyunca köyden hiç ayrılmamasına rağmen yaz tatili için köyden ayrılırken 20 plaka kodlu (Deniz il trafik kodu) kendi otomobiline bindirilerek memleketi Denizli’ye gönderilmektedir. Bu durum anlatı yapısında bir devamlılık hatası oluşurmaktadır.

Belgeselin anlatı yapısının çatısı film boyunca özellikle Türkiye’nin doğusu ve batısı arasında var olan toplumsal, ekonomik ve kültürel yapısındaki uçurumlara vurgu yapılarak çatışmalar yoluyla oluşturulmaktadır. Ancak bu karşıtlıklar her iki bölgedeki toplumsal yaşam ve durum gösterilerek değil, görüntüde doğuya hatta sadece filmde olayların geçtiği köye yer verilerek aktarılmaktadır. Filmin anlatı

yapısının merkezine köyde yaşayan insanlarla Emre öğretmen arasında yaşanan dil çatışması oturtulmaktadır.

Dil sorununun yanı sıra, köydeki okul dışındaki hayattan sahneler, komik diyaloglar ve anekdotlara da yer verilmektedir. Örneğin misafir olduğu bir evde Emre öğretmen çocuklarla iletişim kurma güçlüğünden söz ederken ev sahibi köylü “benim esas dilim Kürtçe, yabancı dilim Türkçedir; çünkü ben Türkçeyi 15 yaşında öğrendim” demekte ve ardından “hem bu arada sen de yabancı dil öğrenmiş oluyorsun” diyerek filmin anlatı yapısı komik durumlarla anekdotlarla güçlendirilmeye çalışılmaktadır.

Belgesel filmin anlatı yapısında dikkat çekici bir diğer unsuru da sadelik oluşturmaktadır. Film başından itibaren hiçbir abartıya kaçmadan olaylar, bir durağanlık ve sadelik içerisinde verilmektedir. Yaşanılan bölgenin çoraklığı, ıssızlığı, devingensizliği filme de yansıtılmaktadır. Ancak bu kadar durağan görüntülerin varlığı bazen izlerkitleyi nefes alamaz hale getirebilmektedir. Bölgedeki yoksulluk ve yoksunluk izleyicide umutsuzluğa ve karamsarlığa sebep olabilmektedir. Anlatı yapısında yer verilen ve durumu daha vahim hale getiren dil problemi, söz konusu bu yapıya eklenince Emre öğretmen ile özdeşleşen izleyicinin üzerinde oluşan gerilim hat safhaya ulaştırılmaktadır. Tüm bu gerilimlerden sonra filmin sonlarında anlatı yapısı yumuşatılıp izlerkitlenin rahatlatılması beklentisi oluşurken; Emre öğretmen memleketine giderken, yaz tatili sonrası döneceği belirtilmekte, gerilimin devam edeceği üzerinde vurgu yapılarak, aksi yönde bir durum oluşturulmaktadır.

2.2.3. İki Dil Bir Bavul Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:

İki Dil Bir Bavul belgesel filmi, egemen ideolojinin yıllardır görmezden geldiği Türkiye'nin temel gerçeklerinden biri olan anadil ve anadilde eğitim konusunu ele alarak işlemeye çalışmaktadır. Filmin merkezinde yer alan bu çatışma filminin ana temasını oluşturmaktadır. Ancak sorunun sadece ana dil sorunu olmadığı, ülkenin doğusu ve batısı arasındaki her anlamda, zaman içinde oluşturulmuş ekonomik, sosyal ve kültürel uçurumların varlığı gösterilmeye çalışılmaktadır. Bu ana sorun öyle bir hale gelmiştir ki, aynı ülkenin farklı bölgelerinde yaşayan insanlar, birbirlerinin konuşmalarını anlayamamakta,

dolayısıyla iletişime geçememekte, hatta birbirlerine göre yabancı memlekette yaşayan kişiler haline gelmektedirler. Filmde yer alan diğer konular ise;

- Eğitimde farklılık
- Ekonomik farklılık
- Sosyal farklılık
- Kültürel farklılık
- Yaşayış farklılığı
- Yoksulluk, vb. den oluşmaktadır.

2.2.4. İki Dil Bir Bavul Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi

Anadilde eğitim sorunu İki Dil Bir Bavul belgeselinde, toplumsal bir gerçeklik olarak seyirciye sunulmaya çalışılmaktadır. Filmde iki ayrı Türkiye varlığından bahsedilmektedir. Birincisi her ne kadar net bir şekilde seyirciye sergilenmese de batıda doğmuş ve o kültür içinde sosyalizasyon sürecinden geçmiş Emre öğretmen üzerinden sembolleştirilmektedir. Filmde seyirciye ideolojinin yöntem ve stratejilerinden biri olan toplumsal seslenme ve çağırma stratejisiyle seslenilmekte ve seyirci Emre öğretmenin gözünden filme dahil edilmekte, Emre öğretmen ile özdeşleşmeye çağırılmaktadır. Filmin hedef kitlesini, film karelerinde yer alan, yoksulluğu, sıkıntıları, güçlükleri yaşayan, ülkenin doğusundaki insanlar değil; onu rahat koltuğunda oturarak sinema perdesinden izleyen batılı insanlar oluşturmaktadır. Bu nedenle, seyirci filmde öne sürülen gerçeklikle oturduğu yerde rahatsız edilmektedir. Böylece seyirci, koltukta oturan ve filmi izleyen değil, Emre öğretmenle birlikte o sıkıntılı koşullarda yaşayan insanlar haline getirilmektedir. Filmde yer alan bu anlatım tarzı daha önce belgesel sinema bölümünde bahsi geçen İngiliz Belgesel Sineması kurucusu Jhon Grierson'un "Drifters" (Balıkçılar) filmini anımsatmaktadır.

Filmde işlenen yoksulluk ve çaresizlik, filmin gerçekliğinde egemen ideolojiye karşıt bir durum olarak izlerkitleye gösterilmektedir. Bir anlamda filmde, egemen ideolojiye karşıt bir propaganda yapılmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünden hatırlanacağı üzere İngiliz Belgesel Sineması'nın kurucusu olan John Grierson, kendilerini öncelikle propagandacı sonrasında, sanatçı olarak

nitelendirmektedir. Yaptıkları işle halkı bilgilendirdiklerini, aynı zamanda da onları egemen ideolojiye karşı kışkırttıklarını belirtmektedir. Belgeselde de yönetmenler, aslında gösterdikleri kendi gerçeklikleriyle seyirciyi, doğudaki yaşantıları göstererek adeta bilgilendirmekte, fakat aynı zamanda onları kışkırtarak ideolojik bir propaganda yapmaktadırlar.

Egemen ideolojinin, bir strateji olarak yıllardır görmezden geldiği, yok saydığı, ancak bölge aydınları tarafından anlatılmaya ve gündemde tutulmaya çalışılan bölgenin en büyük sorununun, filmde de köy özelinde, dil sorunu olduğu gösterilmektedir. Belgesel filmde; evinde, sokağında Kürtçe konuşan, anadili Kürtçe olan çocukların okula başlayınca tek kelimesini bile anlamadıkları bir dille eğitime zorlandıkları gösterilmektedir. Filmden de anlaşıldığı üzere, öğrenciler, okuma yazmayı bilmek ve derslerin içeriğini anlamak bir yana, öğretmene tuvalete gitmek istediklerini bile anlatamamaktadırlar. Filmin bir sekansında Emre öğretmen dakikalar boyunca bir öğrencisine “tuvalete gidebilir miyim?” cümlesini ezberletmeye çalışırken görülmektedir. Annesiyle yaptığı bir telefon konuşmasında ise “ben bunlara, bu yıl ancak okuma yazmayı, biraz da Türkçe konuşmayı öğretebilirim” demektedir. Bir başka sekansta ise; doğru dürüst Türkçe cümle kuramayan Kürt çocukların her sabah “Türküm, doğrudum varlığım Türk varlığına armağan olsun” andını okudukları gösterilerek anlatılan bu karşıtlıklara vurgu yapıldığı görülmektedir.

İki Dil Bir Bavul belgeselinde izleyiciye filmin kurguladığı kendi gerçekliği olarak ülkenin batısında, kendi dilinde öğrenim gören akranları ikinci sınıfa geçtiklerinde farklı bilgilerle donanırken, bölge çocuklarının daha dil sorununu bile halledemedikleri hatırlatılmaktadır. Buradan hareketle seyirciyeye bu çocukların daha sonrasında eğer Türkçeyi öğrenebilirlerse okuyacakları, sınavlara girip kendi dilinde eğitim gören çocuklarla nasıl olup da yarışabilecekleri sorusu sordurulmaya çalışılmaktadır.

Belgeselde devleti ve otoritesini temsil eden Emre öğretmen, daha önce böyle bir yerde yaşamamıştır. Kürt bir aileden de gelmediği için Kürtçe konuşmayı bilememektedir. Doğal olarak çevreye ve yaşam koşullarına uyum sağlayamaması

nedeniyle de sıkıntılar çekmektedir. Aslında sıkıntı çeken kişi olarak sadece Emre öğretmen değil, filme yerleştirilen ideolojinin artalan okumasıyla, asıl sıkıntıyı çekenin ve filmde aciz olanın ya da aciz gösterilmeye çalışılanın Emre öğretmenin temsil ettiği egemen ideoloji, yani devletin olduğu görülmektedir. Örneğin devletin aciz kaldığı filmin bir sekansında bir türlü kapatılamayan sınıf kapısı ile sembolize edilmektedir. Egemen ideolojiyi temsil eden okul binasının kapısı tüm uğraşlara rağmen kapatılamamakta ve açık kalmaktadır. En sonunda bir kağıt parçasıyla sıkıştırılarak bir süreliğine kapatılmaya çalışılsa da, her defasında kağıt tekrar düştüğü için sınıf kapısı açılmaktadır. Tıpkı egemen ideolojinin bölgenin kalkınmasına getirmeye çalıştığı fakat oturtamadığı geçici çözümler gibi kapıda işlevini yerine getirememektedir.

Ataerkil ideolojinin en önemli özelliklerinden birisini erkeğe verilen güç ve bu gücün sadece erkek tarafından kullanılabilmesi oluşturmaktadır. Bu gücü aile içinde erkeği temsil eden baba kullanabilirken, ülke bir aile olarak düşünüldüğünde de, babanın yerini devlet almaktadır. Dolayısıyla baba konumuna yerleştirilerek, egemen ideoloji tarafından rasyonelleştirilerek, doğallaştırılan ve meşrulaştırılan gücün sahibi olarak devlet, erki yani yaptırım gücünü kullanabilmektedir. Ancak diğer taraftan baba olarak devletin, meşru yaptırım gücünün yanı sıra, halkına karşı bir takım görevleri ve sorumlulukları da bulunmaktadır. Toplumda uzun yıllardır olduğu gibi, belgesel filmde de sorgulanan şeyin devletin sorumlulukları olduğu görülmektedir. Belgesel filme göre egemen ideoloji, yani devlet, sorumluluklarını yerine getirememektedir. Bu nedenle de bölgedeki sorunların kaynağına devlet yerleştirilmektedir.

Belgesel filmde köydeki halkla ilgili olarak gösterilebilecek belki de tek eleştiri Emre öğretmenin velilerle yaptığı toplantıda dile getirilmektedir. Toplantıda Emre öğretmen ailelerden çocuklarını daha düzenli ve temiz olarak okula göndermelerini isterken, kadın velilerden biri öğretmene “Şimdiye kadar çocuklarla biz uğraştık, bundan sonra birazda siz uğraşın” demektedir. Bu zihniyetin biraz arka planına eğilindiğinde ataerkil ideolojinin devamı görülmektedir. Çünkü çocuğun velisi Emre öğretmeni, devlet babanın yerine koymakta ve şimdiye kadar yapıldığı

gibi şimdide devlet babanın bir şeyler yaparak tüm sorunlarına çare bulmasını istemektedir.

Belgeselde egemen ideoloji tarafından yıllardır çeşitli yöntem ve stratejilerle doğallaştırılan ve meşrulaştırılan doğu ve oradaki yaşam, filmde kendi gerçekliği olarak gözler önüne serilmekte ve sorgulanmaktadır. Filmde, büyük ve ciddi sorunlar; tarafsız, objektif, neredeyse tamamen apolitik, insancıl, yalın ve duru bir biçimde yansıtılmakta, suçlayıcı, intikamcı, çatışmacı, teşhir etmeye yönelik bir dil kullanılmamakta, film sadece sorgulayan ve aktaran gibi görünmektedir. Ancak, filmin sorgulaması, olan biteni göstermekten öteye geçememektedir. Çünkü belgesel filmin, sergilenen bu olumsuzluklara herhangi bir çözüm önerisi bulunmamaktadır. Bu da onun çözüm arayışında olmadığını, amacının belki de salt görüntüyü aktararak, insanları bilgilendirmek ya da kışkırtmak olabileceğini düşündürmektedir. Örneğin filmde okulun konfor eksikliği, köylülerin yoksulluğu, köyün uzaklığı gibi olumsuzluklar sadece gösterilmektedir. Bu sorunlar ile ilgili herhangi bir çözüm önerisine rastlanılmamaktadır.

2.2.4.1. İki Dil Bir Bavul Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:

Belgeselde filmin yönetmenleri tablonun sağ tarafındaki özelliklerin yanında yer alarak, izleyiciye bu özellikleri önermektedirler. Belgeselde Türkiye'nin doğusu ve batısı arasında yer alan farklılıklar uçurum olarak nitelendirilmektedir. Türkiye'nin batısının modern bir yapıya sahip olduğu gösterilmeden Emre öğretmen üzerinden hissettirilirken, doğusunun geleneksel bir yapıya sahip olduğu gösterilmektedir. Bu nedenle de batı modern yaşamın nimetlerinden faydalanırken, doğu geleneksel yapı nedeniyle sıkıntılar yaşamaktadır.

Belgeselde, egemen ideoloji, filmin merkezinde yer alan doğu-batı çatışması etrafında sorgulanmaktadır. Belgesele göre, egemen ideoloji yüzünü batıdan doğuya hiç çevirmemiş ve kalkınması için herhangi bir çaba harcamamıştır. Bu yüzden suçlanmaktadır. Belgeselde en temel sorun olarak dil konusu ön plana çıkarılmaktadır. Doğu ve batı arasında dil birliğinin olmaması, insanların eğitimsiz kalmasına ya da eğitim alabilmek için çok zorlanmasına hatta cahilleşmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla fırsat eşitsizliğinin yarattığı durumların, bölge halkını birçok

şeyden mahrum bırakarak, insanları ve bölgeyi yoksullaştırmış ve yoksunlaştırmış olduğuna vurgu yapılmaktadır.

İki Dil Bir Bavul belgesel filminde yer alan karşıtlıklar

Türkiye'nin batısı	X	Türkiye'nin doğusu
Türkçe	X	Kürtçe
Yabancı dil	X	Anadil
Modernizm	X	Geleneksel yapı
Batı kültürü	X	Doğu kültürü
Büyük şehir	X	Köy
Medeniyet	X	Doğa
Bilim	X	Cehalet
Teknoloji	X	Doğa
Kalkınmışlık	X	Geri kalmışlık
Varlık	X	Mahrumiyet
Üste konumlanan	X	Altta konumlanan

Tablo 2: İki Dil Bir Bavul Belgesel Filminde Yer Alan Karşıtlıklar

Belgeselde güçlü konuma modern yaşamı temsilen batı ve onun nimetleri yerleştirilirken, güçsüz konuma bu nimetlerden uzak kalarak her anlamda yoksullaşmış doğu ve burada yaşayan insanlar oturtulmaktadır. Öğretmen Emre ile özdeşleştirilen ve biz duygusuna davet edilen izleyici, aslında belgeselde doğunun ötekisi olarak konumlandırılmaktadır. Böylece izleyici güzel şeylere sahip, mahrumiyeti, köyü, köy yaşamını, burada yaşanan sıkıntıları bilmeyen Emre öğretmenin gözünden söz konusu durumlara şahit olmaktadır. Filmde seyirciye belki de, daha önce hiç görmediği ancak anlatılanlardan bilebildiği bir gerçeklik gösterilmektedir. Gördüğü bu gerçeklik karşısında yaşadığı şokun şaşkınlığı ile seyirci üzerinde adeta soğuk duş etkisi yaratılmaktadır.

Belgeseli izleme isteğini filmsel gerçekliğin sağladı düşünülmektedir. Çünkü izlerkile Emre öğretmenle şaşırmakta, korkmakta, heyecanlanmakta ve üzülmemektedir. Filmde bir bakıma egemen ideolojinin öznelere olan izleyiciler bir

anda ötekileştirilmiş doğu insanıyla yer değiştirmekte ve doğuda yabancılaştırılarak, daha önce bahsedilen doğu insanının umutsuzluğuna, yoksunluğuna ve çaresizliğine itilmektedir. Seyirci kendisini Emre öğretmenin gözünden ne olduğunu anlayamadan yöre insanının sahip olduğu umutsuzluğu ile baş başa bulmaktadır. Aslında başka bir ideolojik okuma ile de, güçlü konuma yerleştirilenin batı insanını temsilen Emre öğretmenin (izleyicinin) değil, doğu insanının olduğu görülmektedir; çünkü izleyici (Emre öğretmen) doğu insanının çektiği sıkıntıların kendisine aktarılmasıyla/yansıtılmasıyla güçsüzleştirilmektedir.

İki Dil Bir Bavul belgesel filminde sesi kısılanı, dışarıda bırakılan Türkiye'nin batısı ve burada yaşayan insanlar oluşturmaktadır. Batı, modernizm, kalkınmışlık görüntü dışında bırakılırken, Emre öğretmen vasıtasıyla varlığına gönderme yapılmakta yani; daha çok Emre öğretmenin varlığı ile hissettirilmektedir. Filmde yaratılan filmsel gerçeklik, batı ve doğu arasındaki çatışma üzerinden üretildiğinden, batı ve yaşantısı yok sayılarak güçsüzleştirilmek için görüntü dışı bırakılmaktadır. Bu yüzden, doğu insanının batı karşısında yaşadığı şaşkınlık, üzüntü, sıkıntı, batıyı temsil eden Emre öğretmene, yaşattırılmaktadır.

2.2.4.2. İki Dil Bir Bavul Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:

Belgesel film incelendiğinde, ideolojinin işleyişindeki yöntem ve sembolik inşa stratejilerinden birkaçına başvurulduğu ve kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan yöntem ve stratejiler genel olarak aşağıdaki gibi sıralanabilmektedir:

- Yok sayma
- Silme
- Farklılaştırma
- Ötekileştirme
- Dışlama
- Kaydırma
- Yerinden etme
- Sembolleştirme
- Rasyonelleştirme

- Meşrulaştırma
- Çağırma
- Gizleme
- Doğallaştırma
- Tarihselleştirme
- Edilgenleştirme
- Yanlış bilinç oluşturma
- Yeniden inşa etme
- Toplumsal gerçekliğin (yeniden) kurgulanması

İki Dil Bir Bavul belgeselinde tarihsel süreç içerisinde, doğunun ve doğu insanının egemen ideoloji tarafından yıllarca yok sayılarak edilgenleştirildiği anlatılmaktadır. Bu nedenle belgesel, doğu toplumunun yalnızlığını, yoksulluğunu, öteki haline gelmesini film boyunca, bu durumu rasyonelleştirerek meşrulaştıran egemen ideolojiye yüklemektedir. Ancak karşıt söylemler geliştirilerek kurguladığı kendi filmsel gerçekliği içinde belgeselle durumun tersine çevrilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Belgesel filmde Emre öğretmen temsilinde batı ve batı kültürü yabancılaştırılmakta ve ötekileştirilmektedir. Böylece edilgenleştirilerek, dışlanan egemen ideolojinin temsil edildiği batıdan bir anlamda intikam alınmaktadır. Tüm gelişmişliğine rağmen batınının göstergesi olarak Emre öğretmen doğunun içine girdiğinde, en başta dil sorunu yüzünden konuşamamanın verdiği rahatsızlığı ve yalnızlaşmayı iliklerine kadar hissetmektedir.

2.3. GELİBOLU (2005) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

2.3.1. Gelibolu Filminin Tanıtılması

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Gelibolu
Senaryosu	: Tolga Örnek
Yönetmeni	: Tolga Örnek
Yapım Yılı ve Süresi	: 2004-114 dk.

Gösterim Tarihi : 18 Mart 2005
Müzik : Demir Demirkan

2.3.2. Gelibolu Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:

Gelibolu belgesel filminin anlatı yapısında bir anlatıcı üst sese yer verilmektedir. Bu anlatıcı sessiz etkili anlatımı, seyirciyi filmin başından sonuna canlı tutmakta ve dikkatini film üzerine toplamaktadır. Diğer taraftan anlatıcının zaman zaman hüznü, zaman zaman da destansı anlatım şekli, duygusal durumların yaşanmasına sebep olmakta ve bu durum da filmi adeta birbirine eklenmiş mitolojik öyküleri anlatan ve dinleyicisini derinden etkileyen masallara dönüştürmektedir. Kişisel dramatik öykülerin birbirine eklenerek oluşturulmaya çalışılan bütüncül öyküde yer alan öyküler, birbirlerini bölmekten çok birbirlerini destekler nitelikte görülmektedir. Ancak mitolojik öykülerde yer alan hikayeler, genellikle gerçeklikten uzak insanüstü durumlardan bahsederken, belgeselde yer alan tüm öyküler gerçek yaşam hikayelerinden oluşmaktadır.

Belgeselin önemli özelliklerinden bir tanesini de belgeselde anlatılanların gerçek ya da gerçeğe yakın olması ve belgelere dayanması oluşturmaktadır. Gelibolu belgesel filminde anlatılan hikayelerin kahramanlarının gerçekliği ve bu hikayelerin belgelere dayanıyor olması izlerkitle üzerinde önemli bir etki uyandırmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde de belirtildiği gibi belge, belgeselin en önemli hammaddesini oluşturmaktadır. Çünkü belgeselde asıl inandırıcılığı, özellikle tarihsel konuların işlendiği belgesellerde, perdede izlenenlerin belgelere dayandırılması sağlamaktadır. Seyirci zaten belgeseli izlemeden önce “ben gerçekleri doğruları izliyorum” önyargısı ile filmi izlemektedir. Dolayısıyla filmde kullanılan mektupların ve fotoğrafların hepsinin belge özelliği taşıması, anlatının gerçekliğini ve inandırıcılığını arttırmaktadır.

Belgeselin anlatı yapısında her ne kadar karşıtlıklar kullanılmış olsa da, bunlar arasında çatışmaya yer verilmemeye çalışılması belgeselin anlatı kurgusunun çatışmalardan uzak kalmayı tercih ettiğini göstermektedir. Belgeselin konusunu savaş oluşturuyor olsa da, belgesel savaşan tarafları düşman olmaktan çok, belli politik kararların sonrasında karşı karşıya kalmış masum insanların bu mevcut

duruma uymak zorunda kalmış halleri olarak göstermektedir. Başka bir anlatımla çatışma oluşturacak bir mücadelenin var olduğu ancak, sözkonusu mücadelenin içinde yer alan kişilerin tercihleriyle oluşturulmadığı, aksine bir politik durumdan kaynaklandığı ifade edilmeye çalışılmaktadır. Dolayısıyla hümanist kaygılar taşıyan belgesel filmin anlatı yapısına bir romantizmin hakim olduğu görülmektedir.

Gelibolu belgeseli diğer belgesellerden farklı olarak savaşı savaştan tarafların şovenist duygularına hitap etmeden kurgulamaya çalışmaktadır. Tarihi bir savaş belgeseli çekildiğinde anlatı yapısında genellikle o belgeseli çeken kişinin şovenist duygular ile hareket ederek, mensubu olduğu ülkeye ait kişileri kahramanlaştırdığı ve yücelttiği görülürken, bu belgeselde mümkün olduğunca bu tutumdan uzak kalmaya çalışıldığı görülmektedir. Belgeselin özet bölümünde de belirtildiği gibi, belgeselde kendi ulusunun kahramanlıklarını görmek umuduyla filmi izlemeye giden Türk izleyiciler biraz hayal kırıklığına uğramaktadır. Çünkü filmde anlatılan bir ulusun savaştaki kahramanlığından çok, her iki tarafın savaş içindeki durumları anlatılmaktadır.

Belgeseli diğer tarihi belgesel filmlerden farklı kılan tarafını anlatı yapısının kişisel yaşantılar üzerinden gidiyor olması oluşturmaktadır. Belgeselde savaşın durumu ve savaşta yaşananlar, dramatik kişisel öyküler üzerinden anlatılmaktadır. Bireylerin savaşla ilgili kişisel deneyimleri, kahramanların Gelibolu savaşında ailelerine, sevgililerine yazdıkları mektuplar ile aktarılmaktadır. Bu durum da anlatının gücünü ve izlerkitle üzerinde bıraktığı etkiyi arttırmaktadır. Her biri ayrı dramatik öyküleri içeren mektuplar, ayrıca belge niteliği taşıdığından belgeselin doğruluğunu, nesnellliğini ve inandırıcılığını güçlü kılmaktadır. Ayrıca kullanılan fotoğraflarda bu duruma katkı sağlamaktadır. Anlatı yapısını güçlendirebilmek için teknolojiden de yararlanılmakta; canlandırılmalar ve animasyon teknikleriyle belgesel anlatı yapısı desteklenmektedir.

2.3.3. Gelibolu Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:

Savaşlar insanlık tarihi içinde çok büyük dramaların ve acıların yaşandığı toplumsal olaylardır. Hangi savaş ele alınırsa alınsın ölen, yaralanan, aç, susuz ve kimsesiz kalan binlerce insanın çektiği acılar ne kadar anlatılsa da yeterli

olmayacaktır. Gelibolu savaşı da burada yaşananlar nedeniyle binlerce drama sebep olmuştur. I. Dünya Savaşı sırasında Gelibolu'da yaşanan acılar, sıkıntılar belgesel filmin asıl temasını oluşturmaktadır.

- Savaş ve getirdiği sıkıntılar
- Savaşta yaşanan kişisel deneyimler; kişilerin savaşı algılayışları
- Savaşın acımasızlığı
- Emperyalizmin vahşiliği
- Acımasızlık ve insani değerlerin yitirilişi
- İnsani değerlerin tekrar algılanışı ve ortaya çıkışı vb. belgeselin diğer konularını oluşturmaktadır.

2.3.4. Gelibolu Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi

20. yy'ın hemen başında emperyalist devletler, aralarında yaptıkları ittifak ile hasta kabul ettikleri Osmanlı devletini masa başında paylaşmışlar ve bunu da Çanakkale'de eyleme dökmeye kalkmışlardır. Ancak hiç hesaba katmadıkları güçlü bir savunma ile karşılaşmışlardır. Başta İngiltere olmak üzere, Fransa gibi güçlü itilaf devletleri, Çanakkale boğazına dayanarak İstanbul'a rahatça geçebileceklerini düşünmüşlerdir. Oysa bu isteklerinde muvaffak olamamışlardır.

Gelibolu belgesel filmi ilk bakıldığında var olan egemen ideolojinin karşısında yer alarak ona karşıt ideolojik düşünceler temelinde yeni gerçeklikler ortaya koyma çabasında olduğu izlenimi vermektedir. Özellikle konunun işlenişi itibariyle bir savaş karşıtlığı yaratılmaya çalışılmaktadır. Çünkü filmin başından sonuna kadar anlatılmaya çalışılan; özellikle savaştaki kişisel deneyimlerinden yararlanılarak belgeselde yer verilen kahramanların ağzından, savaşın saçmalığı, gereksizliği ve yıkıcılığı konuları işlenmektedir. Halbuki egemen ideolojinin emperyalist bakış açısı bunun tam tersini söyleyerek, burada savaşan tarafları karşı karşıya getirmiştir. Onlara neden ve niçin haklı olduklarını anlatarak onları inandırmıştır. İdeolojinin haklı sebepler öne sürerek karşı tarafı yok etmeyi rasyonel hale getirmesi, onun en önemli temel özelliklerinden birini oluşturmaktadır. Kapitalist-emperyalist güçler binlerce kilometre öteden insanları getirip onları hiç

tanımadıkları coğrafya üzerinde ve hiç bilmedikleri bir insan topluluğuna karşı savaştırmıştır. Filmde tam da bu konunun anlamsızlığı anlatılmaya çalışılmaktadır.

Daha önce Çanakkale savaşı ile ilgili yapılmış olan belgesellere bakıldığında yanlı bir tarafın varlığı hissedilmektedir. Çünkü orada egemen ideolojik gücün beklentileri belgesellere aktarılarak bir taraf tutulmaktadır. İdeolojiler özü gereği hiçbir zaman karşı tarafı kahraman olarak göstermemektedirler. Onların tek çabasını kendi haklılıklarını kanıtlama isteği oluşturmaktadır. Bu yüzden sözkonusu bütün belgesellerde hangi egemen ideolojik görüş çerçevesinde belgesel oluşturuluyorsa, onun beklentileri yönünde ve kendi ideolojik görüşüne sahip kişiler kahramanlaştırılarak aktarılmaktadır. Yani kahraman ya da kahramanlıklar filmin yönetmeninin menşei tarafında yer almaktadır. Ancak Gelibolu belgesinde yeni bir gerçeklik kurgulanarak ortada bir kahraman ya da kahramanlık varsa bunun tek taraf olamayacağı her iki tarafta da bunların var olacağı anlatılmaya çalışılmaktadır. Belgesel film egemen ideolojinin ötekileştirdiklerini de kahraman olarak ilan ettiğinden eleştiri oklarını üzerine çekmektedir. Çünkü yönetmeni Türk olan bir belgeselde övülmesi gereken tarafında egemen ideolojiye göre yine Türkler olması gerekmektedir. Yönetmen burada karşı duruş sergileyerek egemen ideolojiye aykırı düşünceler üretmekte ve karşıt söylemler geliştirmektedir.

Yönetmen belgeselde bir taraftan savaş karşıtı görüşlerini bir gerçeklik olarak filmine yansıtırken aynı zamanda tarafsızlığını da gösterebilmek için tek bir tarafın yaptıklarını yüceltmeden her iki tarafın durumlarından bahsetmektedir. Bunları da kişisel hikayeler üzerinden yapmaktadır. Ancak Türk seyircisi kişisel hikayelerine yer verilen kişilerin daha çok emperyalist egemen ideolojik bakışa sahip ülkelerin mensubu kişiler olduğunu düşünmektedir. Bu yüzden belgeselin belli bir görüş doğrultusunda egemen ideolojinin yanında yer aldığı ve egemen ideolojinin düşüncelerini yeniden ürettiği düşünülmektedir. Çünkü belgeselde hikayelerine daha çok yer verilen kişilerin İngiliz askerleri ve o dönemde İngilizlerin sömürgesi niteliğinde olan Avustralya ve Yeni Zelanda askerleri olduğu görülmektedir. Belgeselde bu kişilerin ailelerine ya da eşlerine, sevgililerine yazdıkları mektuplardan savaşta yaşananlar fotoğraflar ve canlandırmalar ile aktarılmaya

çalışılmaktadır. Oysa Türk seyircisi daha çok Türk askerlerinin durumlarını ve kahramanlıklarını görmek istediklerinden bu konuda belgesele tepki duymaktadır. Ancak dönem düşünüldüğünde Türk askeri içindeki okuma yazma oranını düşük olması, bu konuda fazla bir belgeye ulaşmanın zorluğunu oluşturduğu düşünülmektedir. Ayrıca ataerkil ideolojiye sahip Türk erkeğinin duygularını aktarması zaten ayıp karşılandığından, orada yaşadıkları ve hissettikleri ile ilgili şeylere yer vermemesine neden olmaktadır.

Belgeselde yönetmen yer verdiği görüntülerle izleyiciye savaşın insanlık onuruna yakışmayan bir durum olduğunu göstermeye çalışmaktadır. İster Türk olsun, ister karşı taraftaki İngiliz, Fransız, Anzak askerleri olsun savaş sırasında yaşadıklarının çok büyük dramlar olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Bu yüzden anlatılanlar kahramanlıktan çok insanlık dramı olarak seyirciye aktarılmaktadır. Bu yönüyle yönetmenin Türk egemen ideolojik görüşüne göre karşıt bir duruş sergileyerek Türk askerini salt kahraman göstermeyip tersine savaşta acınacak durumda göstermekte ve bu nedenle de eleştirilmektedir. Ancak görüntülerde İngiliz ve Anzak askerlerinin sıkıntılarına da yer verilmektedir. Fakat seyirci bu görüntülere yer verilmesinin nedenini belgesel filmde bu askerlere sempati uyandırma isteğinin olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle de belgesele duyulan tepki bir kez daha artmaktadır. Filmin vizyona girdiği dönemde belgeselde Türk kahramanlık destanlarını izlemeye sinemaya gidenlerin hayal kırıklığına uğradıkları hatta filmin gösterimden kaldırılması için bireysel başvurularla mahkemelere gidildiği görülmektedir. Çünkü ideolojiler kendisine mensup olmayanları ötekileştirmekte, dışlamakta ve yok etmek için haklı sebepler üretebilmektedir.

Gelibolu belgesel filmde üretilen ideolojik gerçeklik tarafından kutsal olan tanımlanırken, hümanist düşünceler ön plana çıkarılmaya çalışılmaktadır. Savaşın içinde çekilen zorluklar ve acıların sadece tek tarafta olmadığını bunu her iki tarafında yaşadığı belirtilerek evrensel düzeyde bir farkındalık yaratılmaya çalışılmaktadır. Belgeselde bir suçlunun aranmadığı sadece var olan durum değerlendirilerek insani konular üzerinde durulduğu görülmektedir. Yani itilaf devletlerinin binlerce insanı savaş gemilerine doldurarak Çanakkale'ye neden

getirdiği, buradaki savaş kararının neden alındığı, savaşın neden yaşandığından çok, savaşın içinde kalan kişilerin hislerine değinilmektedir. Belgeselde yönetmenin ideolojisi doğrultusunda üretilen gerçeklikte bu yüzden kahramanlıklardan çok, savaş sırasında her iki tarafta yer alan kişilerin durumlarını anlatma kaygısının yer aldığı görölmektedir.

2.3.4.1. Gelibolu Belgesel Filminin Dizisel Çözömlenmesi:

Gelibolu belgesel filminde yer alan karşıtlıklar;

Savaş	X	Barış
Korkaklık	X	Cesaret
Ölüm	X	Yaşam
Ezen	X	Ezilen
Vahşet	X	İnsanlık
Acı	X	Mutluluk
Özlem/hasret	X	Özlemin/hasretin bitmesi
İnsanlık ayıbı	X	hümanizm
Emperyalizm	X	Bağımsızlık
Esaret	X	Özgürlük

Tablo 3: Gelibolu Belgesel Filminde Yer Alan Karşıtlıklar

Gelibolu belgesel filminde yönetmen izleyiciye tablo 3'ün sağ tarafında yer alan özellikleri önermektedir. Yönetmen Tolga Örnekle belgeselde ideolojik bakış açısı doğrultusunda oluşturmaya çalıştığı gerçeklikte seyirciye bir özne olarak seslenmekte ve onları savaşan askerlerle özdeşleşmeye davet etmektedir. Bu biz içinde kalan izleyiciye de ideolojik önerilerde bulunmaktadır. Ancak sosyalizasyon süreci içerisinde egemen ideolojinin bireyleri olarak izleyici, yönetmenin oluşturmaya çalıştığı bu yeni gerçekliği ilk etapta kabullenememektedir. Çünkü tüm hayatları boyunca egemen ideolojinin Türklük ve Türklüğün yüceltilmesi konusunda yönlendirmelerine maruz kalan bireyler, bunun dışında farklı bir şey ile karşılaştıklarında sahip oldukları egemen ideolojinin gerçeklikleri devreye girmekte ve yeni gelen öneriler, söylemler reddedilmekte ve egemen ideolojinin özneleri

olarak izleyiciler tarafından bu durum rasyonel hale getirilerek meşrulaştırılmaktadır. Seyirci perdede gördüğü bu yeni gerçekliği bu nedenle kabullenememekte ve reddetmektedir.

Belgeselde yönetmen savaş yerine barışı önerirken, korkaklığın yerine cesareti ön plana çıkarmaktadır. Filmde sadece bir tarafın değil, her iki tarafında birer cesaret örneği göstererek savaşa dahil olduğu anlatılmaktadır. Bir tarafta çeşitli vaatlerle getirilen İngiliz, Fransız ve Anzak askerleri, diğer tarafta canından bile daha önemli saydığı kutsal vatanını düşman işgaline karşı korumaya çalışan Türk askerlerinin hepsi filmde kahraman ilan edilmektedir. Filmde itilaf güçlerinin emperyalist emelleri üzerinde çok durulmamakta, daha çok savaş ortamı ve yaşanan sıkıntılar; açlık, susuzluk, yokluk, çekilen acılar, korkular vb. üzerinde durulmaktadır.

Belgesel filmde güçlü konuma savaşan askerler konulmaktadır. Çünkü onlar savaş ortamında bulunarak büyük bir cesaret örneği göstermektedir. Savaşan taraflar olarak her an; belki birkaç saniye sonra gelebilecek bir top mermisi, el bombası veya kurşun nedeniyle ölebileceklerini bilmektedirler. Buna rağmen o an orada savaşmaktadırlar. Üstelik ilk önceleri birbirlerini düşman olarak gören taraflar, zaman içerisinde, savaş uzadıkça birbirlerine saygı duymaya başlamaktadırlar. Zamanla taraflar yaşanan vahşeti, kıyımı gördükçe içinde buldukları durumdan nefret etmekte ve bunu bir insanlık ayıbı olarak nitelendirmektedirler. Sevdiklerine ve yakınlarına yazdıkları mektuplarında özellikle bu konu üzerinde durmakta ve bu vahşeti öne çıkarmaktadırlar. Bu açıdan bakıldığında her iki tarafında egemen ideolojik bakış açılarına (hem itilaf güçlerine hem de Türk tarafına) karşı yönetmen tarafından sunulan ideolojik gerçeklik doğrultusunda; savaş yerine barış, ölüm yerine yaşam esaret yerine özgürlük önerilmektedir.

Gelibolu belgesel filminde sesi kısılanı ve dışarıda bırakılanı Egemen ideolojinin mensupları oluşturmaktadır. Çünkü egemen ideolojinin sahibi olarak itilaf güçleri emperyalist emellerle hareket ederek diğer insanların özgürlüklerini ve yaşamlarını tehdit etmektedir. Bu nedenle belgeselde egemen ideolojinin düşünceleri, istekleri ve oluşturmaya/kurgulamaya çalıştığı ideolojik gerçeklik

ötekileştirilerek reddedilmektedir. Onun yerine belgeselde o dönemde bu gerçekleştirilemedi belki de ama en azından bundan sonra barışın ve insani değerlerin ön plana çıktığı ideolojik bakış açısı içerisinde barıştan yana bir tavır sergilenmektedir.

2.3.4.2. Gelibolu Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:

Gelibolu belgesel filmi incelendiğinde, ideolojinin işleyişindeki yöntem ve sembolik inşa stratejilerinden birçoğuna başvurulduğu ve kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan yöntem ve stratejiler genel olarak aşağıdaki gibi sıralanabilmektedir:

- Yok sayma
- Farklılaştırma
- Ötekileştirme
- Dışlama
- Yerinden etme
- Rasyonelleştirme
- Meşrulaştırma
- Çağırma
- Doğallaştırma
- Tarihselleştirme
- Ebedileştirme
- Edilgenleştirme
- Yanlış bilinç oluşturma
- Yeniden inşa etme
- Toplumsal gerçekliğin (yeniden) kurgulanması

Egemen ideolojinin öne sürdüğü oluşturmaya çalıştığı gerçeklik, belgeselde yönetmen tarafından yanlış bilinç oluşturduğu düşünüldüğünden yok sayılmakta, dışlanarak ötekileştirilmektedir. Çünkü ideolojiler öznesi olmayı yok saymakta, ötekileştirmekte ve dışlamaktadır. Filmde egemen ideolojinin gerçekliği yerinden edilerek, edilgen hale getirilmeye çalışılmaktadır. Çünkü egemen ideoloji emperyalizm yanlısı olarak sömürüyü savunurken, belgesel barıştan yana bir tavır

sergilemektedir. Yönetmen bu gerçekliği yerinden ederek barıştan yana yeni bir gerçeklik oluşturarak toplumsal gerçekliğin yeniden kurgulanmasını sağlamaya çalışmaktadır.

Belgesel egemen ideolojinin ebedileştirdiği, tarihselleştirdiği düşüncelerine yine karşı bir duruş sergileyerek, geçmişte böyle olsa bile, bundan sonra durumun değişmesi gerektiğini insanların savaş sırasında yaşadıklarını sergileyerek, gerek belge niteliğindeki mektuplardan, gerek fotoğraflardan göstermektedir. Bunlara ek olarak yönetmen belgeselde canlandırmalarda kullanmakta ve kurgulamaya çalıştığı gerçekliği desteklemek için oradaki durumu yaşananları perdede de izleyiciye gösterebilmek ve biz duygusu içerisinde yaşananları hissedebilmelerini sağlamak amacıyla animasyonlar yapmaktadır. Böylece aktardıklarının inandırıcılığını arttırarak, kendin ideolojik gerçekliğini meşrulaştırmakta ve toplumsal gerçekliği yeniden inşa etmeye çalışmaktadır.

2.4. ÜNYE DE FATSA ARASI (2011) BELGSESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

2.4.1. Ünye de Fatsa Arası Filminin Tanıtılması

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Ünye de Fatsa Arası
Senaryosu	: Esat Korkmaz
Yönetmeni	: Esra Alkan
Yapım Yılı ve Süresi	: 2011-114 dk.
Gösterim Tarihi	: 23 Aralık 2011

2.4.2. Ünye de Fatsa Arası Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:

Ünye de Fatsa Arası belgeseli bir üst anlatıcı ses ile başlamaktadır. Anlatıcı üst ses Türkiye'nin tanınmış sinema sanatçısı ve aynı zamanda Fatsalı olan Kadir İnanır'a aittir. Sanatçı "Karadeniz'de espri yaşamın bir parçasıdır" derken, görüntüde de Ünye ve Fatsa ilçelerini gösteren bir uydu fotoğrafına yer verilmekte ve bu fotoğrafın üzerine bir metre yerleştirilerek aralarındaki mesafe ölçülmektedir. Bir taraftan da bu metrenin üzerinde belgesel filmin isimi Ünye de Fatsa arası yazılarak

hem filmle ilgili bir espri yapılmakta, hem de izleyicilere filmde gösterileceklerin espri içerikli olacağı öndelenmekte ve böylece filmin anlatı yapısının espriyle dayandırılacağı ifade edilmektedir. Belgeselde bundan sonra ikinci anlatıcı üst ses devreye girmekte ve anlattığı mitolojik bir hikaye ile izleyici bir an yaşadıkları andan koparılıp masallar diyarına götürülmektedir. Mitolojik hikayede bölgeye verilen ilk isme değinilmekte ve bu ismin nereden ve ne anlama geldiği anlatılmaktadır. Belgeselin anlatı yapısı bir anda masalsi bir havaya bürünmektedir. Anlatıcı üst ses hikayenin sonunda "... ruhundaki bu çekişmeyi Ünye ve Fatsa günümüze tatlı bir mizahla taşımış. Gelin bu mizahın izini yaşamın ayrıntılarına düşürelim..." diyerek izleyiciyi bu masal diyarından çıkararak tekrar gerçek yaşama döndürmektedir.

Belgesel filmin anlatı yapısı karşıtlıklar üzerine kurulmaktadır. Ancak bu karşıtlıkların temelinde aslında aynılık yattığı da özellikle üst ses tarafından belirtilmektedir. Gerçekte, belgesel film boyunca yapılmaya çalışılan şeyin, karşıtlık olarak gösterilenlerin aslında aynı olduğunun gösterilme çabasından başka bir şey olmadığı görülmektedir. Olaylar aynı olmasına rağmen farklılığın, yöre insanının bakış açısından kaynaklandığına vurgu yapılmaktadır. Anlatı yapısına yerleştirilen bu zıtlık ama aynı zamanda aynılık, belgeselin izlenirliğini ve heyecanını ortaya koyarak izlenmesini olumlu yönde etkilemektedir. Belgeselin ayrılıktan yana olmadığı aksine birleşmeden, birleştirmeden yana olduğu görülmektedir.

Belgesel filmin özelliklerinden birini, ikinci bölümden de hatırlanacağı gibi doğal ve nesnel olanı göstermek oluşturmaktadır. Ünye de Fatsa arası belgeselinde de yönetmen kişileri, olayları doğal ortamlarında yakalamaya çalıştığı ve olayları, kişileri doğal haliyle bir bozuma uğratmadan vermeye çalıştığı görülmektedir. Bu durum anlatı yapısını gerçeğe yaklaştırmakta ve seyircinin gerçekleri izlediği konusunda kanaat oluşturmaktadır. Karadeniz'in yeşilliği, doğası da bu anlatıma ayrıca destek vermektedir.

Belgeselde anlatı yapısını heyecanlı kılarak izlenmesini olumlu yönde etkileyen bir diğer konuyu da, belgeselde sadece yöre halkının anlattıkları hikayelere değil, aynı zamanda bu yörede doğmuş ve sonradan Türkiye'de önemli yerlere gelmiş tanınmış sanatçı, devlet adamı gibi kişilere ve onların anlattıkları hikayelere de

yer vermesi oluşturmaktadır. Bu kişilerin varlığı ve hikayeleri ile katılımı da anlatı yapısını güçlendirerek etkili hale getirmektedir.

2.4.3. Ünye de Fatsa Arası Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:

Ünye ve Fatsa, aralarındaki espri içerikli çekişmeleri ile Ordu ilinin iki güzel ilçesi olarak bilinmektedir. Belgeselin de ana temasını bu iki ilçede yüzyıllardır yaşanan tarihi çekişme oluşturmaktadır. Yöre insanları tarih boyunca kendi yaşadıkları bölgenin her anlamda diğerine göre daha üstün olduğunu düşünmektedir. Bunları da kendilerine göre kurguladıkları ve espri içeren hikayelerle anlatmaktadırlar.

- Mitoloji
- Çekişme
- Atışma
- Rekabet
- Husumet
- Barış
- Kardeşlik
- Dostluk
- Birliktelik
- Eğlence
- Doğa
- Yaşam belgeselde işlenen diğer konuları oluşturmaktadır.

2.4.4. Ünye de Fatsa Arası Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi

Ünye de Fatsa Arası belgesel filmi var olan egemen ideolojik gerçekliğe karşı bir duruş sergileyerek gerçeklik yönetmenin ideolojik bakışı tarafından yeniden kurgulanmaya çalışılmaktadır. Egemen ideoloji olarak kabul edilen; Ünye ve Fatsa'da yaşayan insanların kendi ve karşıdakilerin durumlarını algılama şekillerinden oluşmaktadır. Buna göre her iki şehirde de egemen ideoloji kendi şehirlerinin üstünlüğünü ön plana çıkarırken; yönetmen kendi ideolojisi doğrultusunda aslında onların öne çıkarmaya çalıştığı farklılıkların gerçek anlamda

farklılık olmadığını, tam tersine bu farklılık olarak görülenlerin asıl birleştirici noktalar olduğunu ileri sürmektedir. Yönetmenin oluşturmaya çalıştığı gerçeklikte farklılığın olduğu belirtilmektedir. Ancak bu farklılık yöre halkının aynı olaya farklı bakmalarından kaynaklanmaktadır. Yönetmene göre farklılık yöre halkının olaylara bakış açısından doğmaktadır.

Belgesel filmin ideolojik çatışması zıtlıkların varlığı ortaya konarak oluşturulmaktadır. Bir tarafta Ünyeliler, diğer tarafta da Fatsalılar bu çatışmanın merkezinde yer almaktadırlar. Her iki tarafta kendi farklılıklarını kendi üstünlükleri olarak göstermeye çalışmaktadırlar. Bu üstünlüklerini yaşamını her alanına yaymaktadırlar. Giyim kuşamlarından yeme içmelerine, düğünlerinden/eğlencelerinden avcılıklarına atıcılıklarına kadar geniş yelpazede birbirlerine üstünlük sağlamaya çalışmaktadırlar. Üstelik bu farklılıklarına mitolojik öykülerde de yer vermektedirler. Her iki tarafta kendi anlattıkları mitolojik öykülerde kendi yerleşim bölgelerine ve insanlarına üstünlük vermektedirler. Yönetmen tarafından bunlara değinilirken aslında tam karşı bir tavır sergilenmektedir.

2.4.4.1. Ünye de Fatsa Arası Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:

Belgesel filmde yönetmen izleyiciye Tablo 4'ün sağ tarafında yer alan özelliklerin yanında yer aldığını göstererek onlara da bu özellikleri önermektedir. Yönetmen kendi ideolojisi doğrultusunda oluşturmaya çalıştığı gerçeklikte izleyiciye özne olarak seslenmekte ve onları barış, kardeşlik ve birliktelikten yana olmaya davet etmektedir.

Ünye de Fatsa Arası belgesel filmde yer alan karşıtlıklar;

Çekişme-çatışma	X	Barış
Husumet	X	Anlaşma
Düşmanlık	X	Kardeşlik
Yapay	X	Doğal
Rekabet	X	Birliktelik

Tablo 4: Ünye de Fatsa Arası Belgesel Filmde Yer Alan Karşıtlıklar

Belgeselde yönetmen tarafından çekişme/çatışma yerine barış, husumet yerine anlaşma ve düşmanlık yerine kardeşlik önerilmektedir. Çünkü filmde Ünyeli ve Fatsalılar tarihsel süreç içerisinde birbirlerine karşı biriktirerek getirdikleri husumetlerin varlığından bahsedilmektedir. Oysa yönetmen tarafından bu husumetlerin onlara bir şey sağlamayacağı, birleştirmek yerine onları ayıracağına vurgu yapılmaktadır. Filmde ilişki şekli olarak desteklenen barışın, kardeşliğin olduğu ortamlar oluşturmaktadır. Yönetmen oluşturmaya çalıştığı ideolojik gerçeklikte barıştan sevgiden yana bir tavır sergilemektedir.

2.4.4.2. Ünye de Fatsa Arası Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:

Ünye de Fatsa Arası belgesel filmi incelendiğinde, ideolojinin işleyişindeki yöntem ve sembolik inşa stratejilerinden birçoğuna başvurulduğu görülmektedir. Kullanılan yöntem ve stratejiler genel olarak aşağıdaki gibi sıralanabilmektedir:

- Yok sayma
- Farklılaştırma
- Ötekileştirme
- Dışlama
- Rasyonelleştirme
- Meşrulaştırma
- Çağırma
- Doğallaştırma
- Tarihselleştirme
- Ebedileştirme
- Edilgenleştirme
- Yeniden inşa etme
- Toplumsal gerçekliğin (yeniden) kurgulanması

Her iki bölgede yaşayan insanların sahip oldukları ideoloji karşı tarafı yok saymakta, farklılaştırarak ötekileştirmekte ve neticede de dışlamaktadır. Bunu da tarihsel süreç içerisinde kendi üstünlüklerinin hep böyle olduğunu göstererek tarihselleştirmektedirler. Ayrıca bundan sonrada diğerleri üzerindeki bu

üstünlüklerinin hep böyle olacağına vurgu yaparak durumu ebedileştirmektedirler. Anlattıkları hikayelerde, ister mitolojik, ister günlük yaşamdan olsun, karşı tarafı edilgenleştirmekte ve kendilerince ortaya koymaya çalıştıkları kanıtlarla da durumları rasyonel hale getirerek meşrulaştırmaktadırlar. Böylece var olan toplumsal gerçeklik yeniden inşa edilmektedir.

Öte taraftan yönetmen tarafından belgeselde yeni bir gerçeklik öne sürülerek, toplumsal gerçeklik yeniden inşa edilmeye çalışılmaktadır. Yönetmen de benzer şekilde, ideolojinin yöntem ve stratejilerinden faydalanarak, kendi gerçekliğini üretmekte ve var olan toplumsal gerçekliği yeniden kurgulamaya çalışmaktadır. Belgeselde yönetmen egemen ideolojinin öne sürdüğü gerçekliği yok saymakta, ötekileştirerek dışlamaktadır. Egemen söylem olarak görülen yöre halkının söylemleri husumetten, ayrımcılıktan ve farklılıktan yana iken, yönetmenin kurgulamaya çalıştığı gerçeklikte söylem; barışı kardeşliği ve birleştiriciliği içermektedir. Özne olarak seslendiği seyirciyi de biz duygu etrafında birleşmeye davet etmekte ve seyirciye barıştan, kardeşlikten yana olduğunu göstererek, ayrımcı değil, birleştirici bir tavır sergilediğini anlatmaya çalışmaktadır.

2.5. BENİM ÇOCUĞUM (2013) BELGESE FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

2.5.1. Benim Çocuğum Filminin Tanıtılması

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Benim Çocuğum
Yönetmeni	: Can Candan,
Görüntü Yönetmeni	: Oğuz Yenen
Yapım Yılı ve Süresi	: 2013-82 dk.
Gösterim Tarihi	: 7 Haziran 2013

2.5.2. Benim Çocuğum Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:

Belgesel filmin başlangıç sekansında görüntü flue olarak ekrana gelirken, görüntülere eşlik eden seslerde de çekime yeni başlanacağını bir göstergesi olarak, çekim ekibindeki kişilerin sesleri yer almaktadır. Filmin girişinde anlatı yapısında yer alan yönetmenin bu tercihi, nesnel davranarak doğalı verme çabası içinde

olduğunu, filme herhangi bir müdahalenin olmadığını, bu nedenle en baştan itibaren anlatılanların ya da film boyunca anlatılacakların kendi doğal ve nesnelliği içinde kalınarak aktarma kaygısı taşıdığını göstermektedir. Diğer taraftan anlatılan konunun içeriğinin Türkiye'deki hassaslığı, zorluğu ve durumunun toplum gözünde henüz kabul edilebilir bir duruma ulaşmamış olması ya da bir başka deyişle toplumda henüz meşruluğu ile ilgili olarak bir netliğinin olmaması anlatı yapısını da etkilemektedir.

Toplumun gözünde henüz netlik kazanmayan bu durum net olmayan görüntülerle birleştirilmektedir. Ancak kısa bir süre sonra perdede kendinden gayet emin durumdaki insanların görüntüleri ile perdedeki görüntüde netleşmektedir. Bu durum da; belirsiz olan bir şeylerin zamanla netlik kazanacağını öndelemektedir. Anlatı yapısına yerleştirilen bu anlatım şekli, film ile ilgili seyircide bir merak uyandırmakta ve belgeseli daha dikkatli izlemeye teşvik etmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünden de hatırlanacağı gibi belgesel filmin en önemli özelliklerinden birini anlatımın sadeliği, doğallığı ve mümkün olduğunca da müdahalenin olmaması oluşturmaktadır. Benim Çocuğum belgesel filminde de film başladığı gibi belli bir sadelik ve doğallık içerisinde yaşantıları aktarmakta ve seyircide yaşamın kendisi, kendi doğallığı içinde verilmekte olduğu hissini uyandırmaktadır. Belgesel filmde ebeveynlerin yaşadıkları durumların; dayanışmalarının, direnişlerinin, birbirlerine desteklerinin yapmacılıktan ve abartıdan uzak anlatımı, adeta belgeselin film türü olarak doğalcı gelenek içinde yer alan Robert Flaherty'nin Kuzeyli Nanook belgeselini hatırlatmaktadır.

Belgeselde bir üst anlatıcı sese yer verilmemektedir. Kişilerin kendi anlatımlarına ve seslerine yer verilmesi seyirciyle kurduğu bağları daha da güçlendirmekte, izleme isteğini arttırmaktadır. Belgesel filmin temel anlatı yapısı röportaj tekniğine dayandırılmaktadır. Kişiler aynı mekanda, aynı açıdan ve aynı ışık ortamında görüntülenmektedir. Filmde sıkça kesmelere ve sıçramalara başvurulduğu görülmektedir. Ebeveynler tek tek kendi çocukları ile ilgili hikayelerini anlatırlarken sözleri kesilmekte ve bir başka ebeveynin çocuğunun hikayesine geçilmektedir. Ancak belgeselin anlatı yapısında yer alan bu kesmeler konuyu bütünlükten

koparmamakta, aksine anlatılan hikayelerin birbirlerine benzerliği anlatı yapısını daha da güçlü kılmaktadır. Özellikle ebeveynlerin çocuklarının LGBT (Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Transseksüel) olduğunu öğrenme süreçleri; onlarla iletişime geçmeleri, onların o durumlarını kabullenme hikayeleri (ilk etapta kabullenememeleri, ağlamaları, üzölmeleri vb. yaşadıkları sıkıntılar) birbirine benzer özellikler göstermektedir.

Belgeselde aslında bir taraftan LGBT ailelerinin hikayeleri anlatılırken bir taraftan da izleyiciye bilgiler aktarılmaktadır. Ancak bu bilgilendirme didaktik anlatı yapısında olmamaktadır. Aslında belgeselde ailelerin yaşadığı bu durumun bir suç olmadığı tam tersine, doğuştan getirilen bir durum olduğu gösterilmeye çalışılmaktadır. Ataerkil-heteroseksüel bir toplum yapısında bunun kabullenilmesinin zor olduğu anlatılırken, bir taraftan da belgeselde; “Ne bu gördüğünüz çocukların, ne de ailelerin onların o durumları ile ilgili bir suçı yok, korktuğunuz, görmezden geldiğiniz, hatta nefret ettiğiniz bu çocuklar, ya sizin çocuklarınız olsaydı ne yapardınız?” sorusunu da sormaktadır. Bir başka ifadeyle de; “Bu çocuk ya benim çocuğum olsaydı ne yapardım?” sorusunu seyircinin kendisine sordurtarak filmin anlatı yapısı çarpıcı hale getirilmektedir.

2.5.3. Benim Çocuğum Belgesel Filminin Tematik Çözömlenmesi:

Ataerkil yaşam biçimin hakim olduğu toplum yapılarında heteroseksüel ilişkilerin dışındaki her tür durum sapma olarak nitelenmektedir. Toplumsal cinsiyetlendirme de doğal olarak toplum yapısına göre oluşturulduğundan, bunun dışında kalan cinsiyetlendirme de reddedilmektedir. Benim Çocuğum belgesel filminin ana temasını; toplumsal normalitelerin dışında kalan cinsiyetler; LGBT (Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Transseksüel) bireyler ve onların yaşadıkları toplum içinde çektikleri zorluklar oluşturmaktadır.

- Toplumsal cinsiyetin inşa edilışindeki temel değerler
- Bu değerlerin dışında kalan, öteki olarak LGBT bireylerin inşası
- Normalitenin dışındakilere uygulanan şiddet, cinsel istismar vb. durumlar

- LGBT birey olmanın getirdiği sıkıntılar (inkar, travma, çaresizlik, korku, utanma, kabullenme ve toplum içinde yaşanan sorunlar)
- Ezilen taraf olarak LGBT bireylerin ailelerinin sorunları dille getirme şekilleri
- Sorunlara karşı çözüm önerileri belgesel filmin diğer konularını oluşturmaktadır.

2.5.4. Benim Çocuğum Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi

Toplumsal değerler hiyerarşisini ortaya koyan düşünceler toplamı olarak ideoloji; neyin iyi ya da neyin kötü, neyin doğru ya da neyin yanlış olduğunu belirlemektedir. Egemen ataerkil ideolojinin geneline yayılmış olan homofobi (homoseksüel olma korkusu), varsayılan normaliteleri zorlayan hatta onu tehdit eden bir konu olarak tarihsel süreçte binlerce yıldır toplumsal sisteme tehlike olarak algılanmıştır. LGBT (Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Transseksüel) bireyler günümüzün toplumsal değerleri içinde de tehlike olarak algılandığından ötekileştirilerek toplumun dışına itilmektedirler.

Egemen ideolojinin idealize ettiği toplumsal cinsiyet kalıplarının dışında kalan LGBT bireyler, toplumsal yaşamın her alanında dışlanmakta, yok sayılmakta ve ötekileştirilmektedir. Okulda, iş hayatında toplum dışına itilmekte ve pek çoğu ailelerinin kendi korkuları yüzünden de dışlanarak yalnız kalmaktadır. Nefret söylemleri ve bunun sonucu olarak şiddet de toplumda en çok onlara yönelmektedir. Aslında toplumun büyük çoğunluğu bu sorunun farkında olmasına rağmen, değilmiş gibi davranmakta, görmezden gelmektedir. Bulaşıcı bir hastalıktan kaçır gibi, çoğu kişi onlardan kaçmaktadır. İş verilmemekte, arkadaşlık ve komşuluk edilmemekte, konuşmak yerine her fırsatta küfür ve hakaret edilmektedir.

Ayrımcılık her yerde, her konuda ayrı ve farklı olanın ötekileştirilmesine dayanmaktadır. LGBT bireylerin karşılaştığı sorunların temeli de ayrımcılık ve bunun sonucu olan nefret söylemi içermektedir. Benim Çocuğum belgesel filminin temel ideolojik çatışması, egemen söylem kalıpları dışında kalmış bu bireylerin toplumun normalitesi olarak kabullenilen görüşlerin hışmından nasıl korunacağı üzerine oturtulmaktadır. Çünkü belgeselde oluşturulmaya çalışılan ideolojik

gerçeklik içinde, LGBT bireylerin egemen ideoloji tarafından eleştirilen durumlarının toplumda varsayıldığı gibi, sonradan kendi istekleriyle kazanılmış bir durum olmadığı, aksine doğuştan getirilmiş haller olduğu anlatılmaktadır.

LGBT bireylerin aileleri, kendi çocuklarının durumlarını ilk etapta ya kabullenememekte, ya da yok sayma eğilimi göstermektedirler. Çünkü onlarda içinde yaşadıkları toplumun sosyalizasyon sürecinde egemen ideolojiyle o toplumun özneleri haline gelmişlerdir. Doğal olarak onlar da karşılaştıkları bu durum karşısında inkara yönelmektedirler. Ancak sonrasında gerçeklerle yüzleşince, öncelikle durumu anlamaya yönelmekte, sonrasında da çocuklarını sahiplenme yolunu seçmektedirler. Ancak belgeselden de görüldüğü kadarıyla, evlatlarını sahiplenen ebeveynlerin egemen ideolojiden bağımsız düşünebilecek, eleştirel düşünüp alternatif görüşler öne sürebilecek nitelikte eğitilmiş insanlar oldukları görülmektedir.

Belgeselde kamera karşısına geçerek çocuklarının durumlarını kabul etmiş görünen insanlara bakıldığında, aslında var olan sorunun sadece ilk bölümünü atlamış oldukları görünmektedirler. Çünkü asıl sorun bundan sonra başlamaktadır. Onların çocuklarının bu durumlarını kabullenmeleri kendi söylediklerinden de anlaşıldığı üzere uzun zaman almıştır. O zaman toplumun normları dışında kalan bu bireylerin, toplum tarafından kabullenilmeleri, onların durumlarının bir tercih ya da hastalık olmadığı, doğuştan getirdikleri bir durum olduğu belki de hiç kabul edilmeyecektir. O nedenle de kamera karşısında tedirgin durmaktadırlar.

Çalışmanın birinci bölümünde yer verilen ideolojinin özelliklerinden de hatırlanacağı gibi; ideoloji kutsal olanı tanımlamakta ve kutsalın korunması için de tanımlanmış değerler hiyerarşisi dışında kalan ne varsa yok edilmektedir. Bunun içinde yine egemen ideoloji tarafından haklı sebepler yaratılmaktadır Belgeselde egemen ideolojinin tanımladığı kutsallığın ataerkil egemen ideolojinin belirlenimleriyle oluşturulduğu ve bunun dışında kalan LGBT bireylerin ciddi sorunlar yaşadığı anlatılmaktadır. Bu sorunun ortadan kaldırılabilmesi umuduyla, sözkonusu bireylerin aileleri sorunlara dikkat çekilerek sorunların üst platformlarda tartışılması gerektiğini vurgulamaktadırlar.

Belgesel filmin bir gerçekliği olarak sunulan gerçekliğin, aslında bu filme ait gerçekliğin dışında tüm toplumu ilgilendiren bir durum olduğu gösterilmeye çalışılmaktadır. LGBT bireylerin yaşadıkları toplum içinde var olabilmeleri, ebeveynlerine göre onların toplumsal birer gerçeklik olarak kabullenilmelerinden geçmektedir. Bu nedenle öncelikle birer aktivist gibi hareket ederek kabul ettikleri gerçekliği topluma da katıldıkları gösteri ve yürüyüşlerde, hem taşıdıkları pankartlarda, hem de sözel olarak haykırmaktadırlar. Ayrıca konuyu TBMM'ye taşıyarak normal kabul ettikleri çocuklarının durumlarını, yasalara da geçirme faaliyetlerine katılmaktadırlar.

2.5.4.1. Benim Çocuğum Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:

Belgesel filmin yönetmeni tablo 5'in sağ tarafında yer alan özellikleri izleyiciye önermektedir. Belgeselde izleyiciye toplumsal seslenme ve çağırma sürecinde özne olarak seslenilmekte ve filmin ideolojik gerçekliğinde birey olmaya davet edilmektedir. Böylece biz duygusuyla hareket eden birey filmin önerdiği gerçekliği daha çabuk kabullenebilmektedir. Belgesel film gerçekliğinde özdeşleşmeye davet edilen insanlara "burada izlediğiniz hayatlar sizin hayatlarınızda olabilirdi". Adeta, "siz bizim yerimizde olsaydınız aynı şeyleri evlatlarınız için yapmaz mıydınız?" denilmektedir. Bu nedenle filmin hedef kitlesinin toplumun geneli olduğu düşünülmektedir. Ancak toplumun genelinde egemen ideoloji söz konusu durumun kabul edilmesinde sorun olacağından hedef kitlenin öncelikle bu sorunu yaşayan ancak alenileştiremeyen aileler olduğu düşünülmektedir.

Benim çocuğum belgesel filminde yer alan karşıtlıklar

Heteroseksüel	X	LGBT bireyler
Gücün sahibi	X	Güçten mahrum
Ezen	X	Ezilen
Otorite sahibi	X	Otoriteye boyun eğen
Ataerkil toplum	X	LGBT bireyin ebeveyni olmak

Tablo 5: Benim Çocuğum Belgesel Filminde Yer Alan Karşıtlıklar

Benim çocuğum belgesel filminde güçlü konumda ataerkil ideoloji yerleştirilmektedir. Çünkü tarihsel, sosyolojik, kültürler ve psikolojik bir olgu olarak egemen ideoloji gücü elinde bulundurmaktadır. Otorite ve gücün sahibi olarak egemen ideoloji tehdit olarak algıladığı LGBT bireyleri ötekileştirmekte, dışlamakta, hatta yok etmek için toplumun diğer bireyelerine rasyonel açıklamalar yaparak haklı sebepler oluşturmaktadır.

Belgesel ile egemen ideolojin karşısında ezilen, aşağılanan ve otoriteye boyun eğmeye zorlanan, hatta görülmeye dahi tahammül edilemediği için yok edilmeye kalkışılan, LGBT bireyler ve onların aileleri nezdinde yaratılmaya çalışılan ideolojik bakış çerçevesinde topluma hakim olan gerçeklik değiştirilmeye çalışılmaktadır. Aileler bunun ancak toplumda dile getirilerek gerçekleştirilebileceğini söylemekte ve gerekirse ciddi mücadelelerin yapılacağını belirtmektedirler. Birer aktivist eylemci olarak hareket eden aileler, sadece yurt içinde değil, dünyanın farklı yerlerindeki örgütlerle de işbirliğine girerek, toplumda LGBT bireylerle ilgili öne sürülen gerçekliği ters yüz etmeye çalışarak, kendilerinin savunduklarının asıl gerçeklik olduğunu kanıtlama çabası içine girmektedirler.

Belgeselde sesi kısılanı, dışlananı egemen ideolojinin öznelere olan gücün sahibi, ezen ve otorite sahibi olarak heteroseksüel düşünceyi benimsemiş kişiler oluşturmaktadır. Çünkü onlar egemen ideolojinin birer öznesi olarak yer almakta ve egemen ideolojiye tehdit olarak kabul ettikleri her şeyi ötekileştirerek dışlamakta hatta yok etmeye çalışmaktadır.

2.5.4.2. Benim Çocuğum Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:

Benim Çocuğum belgesel filmi incelendiğinde, ideolojinin işleyişindeki yöntem ve sembolik inşa stratejilerinden birçoğuna başvurulduğu ve kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan yöntem ve stratejiler genel olarak aşağıdaki gibi sıralanabilmektedir:

- Yok sayma
- Farklılaştırma
- Ötekileştirme
- Dışlama

- Yerinden etme
- Rasyonelleştirme
- Meşrulaştırma
- Çağırma
- Doğallaştırma
- Tarihselleştirme
- Ebedileştirme
- Edilgenleştirme
- Yanlış bilinç oluşturma
- Yeniden inşa etme
- Toplumsal gerçekliğin (yeniden) kurgulanması

Egemen ideolojinin rasyonelleştirerek meşrulaştırdığı konular, toplumun normaliteleri içinde yer alarak toplumsal devamlılığı sağlamada yapıtaşları olarak görülmektedir. Ancak egemen ideoloji var olan toplumsal düzenin varlığını sürdürebilmek için, kendine tehdit olarak gördüğü/algıladığı herhangi bir olayı, durumu; yok saymakta, ötekileştirmekte ve dışlamaktadır. Bunu yaparken de durumu tarihselleştirmekte; zaten bu eskiden de böyleydi, ebedileştirmekte; gelecekte de böyle olacak diyerek doğallaştırmaktadır.

Egemen ideolojinin karşısında yer alan ve durumu tersine çevirmeye çalışan, toplumsal değerleri yerinden ederek yeni bir gerçeklik yaratmaya çalışan belgesel film de, tıpkı egemen ideoloji gibi, ideolojinin benzer özelliklerinden ve stratejilerini yararlanmaktadır. Belgesel filmde egemen ideolojinin toplumsal gerçekliği inşa aşamasında yanlış bilinç oluşturduğu gösterilmekte ve toplumsal gerçeklik yönetmenin (filmin) bakış açısı doğrultusunda yeniden kurgulanmaya çalışılmaktadır. Toplumda var olan ve seslerini toplumdan dışlanacağı korkusuyla duyurmaya korkan diğer LGBT bireylerin ebeveynlerine seslenilmekte, biz olma duygusu içinde gruplaşmaya davet edilmekte, böylelikle grup içindeki kişilere kuvvet güç duygusu verilerek ortak hareket edilmeye çalışılmaktadır.

Belgeselde ebeveynlere biz duygusu ile hareket edilirse haklılıklarının er geç egemen güç tarafından kabul göreceğine inanıldığı anlatılmaktadır. Ancak bunun için

çok mücadele verilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Bu mücadelenin başlayabilmesi için de öncelikle ailelerin buna inanması gerektiğine ve korkmadan mücadele edilmesi gerektiğine gönderme yapılmaktadır. Ayrıca kişiler hakların alınabilmesi için eyleme davet edilmektedir.

2.6. SON KALE ÇANAKKALE (2004) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

2.6.1. Son Kale Çanakkale Filminin Tanıtılması

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Son Kale Çanakkale
Senaryosu	: Cemil Yavuz
Yönetmeni	: Ahmet Okur
Görüntü Yönetmeni	: Ekrem Ak, Selahattin Sancaklı
Yapım Yılı ve Süresi	: 2003-70 dk.
Gösterim Tarihi	: 30 Nisan 2004
Müzik	: Ali Otyam

2.6.2. Son Kale Çanakkale Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:

Son Kale Çanakkale belgeselinin tamamında bir anlatıcı üst ses olarak Türk tiyatro ve sinemasının ünlü isimlerinden İstemi Betil yer almaktadır. Betil'in güçlü, etkileyici sesi ve kullandığı vurgular, seyirciyi heyecanlandırmaktadır. Çanakkale'de yaşanan ve adıyla anılan savaş, kahramanlık destanlarının yazıldığı yer olarak bilinmektedir. Destanlar içlerinde çeşitli öyküler barındırmaktadır. Hatta bu öyküler mitolojik öykülere dayandırılmaktadır. Tarih sayfasında daha önce anlatılagelen Truva Savaşı da bunlardan ilkinin oluşturmaktadır. Filmin anlatı yapısı, bu öyküyle başlatılmakta ve o dönem Truva'ya yapılan saldırı 1915'teki müttefik güçlerinin saldırısına benzetilmektedir. Truva Savaşı'nda Akalıların kullandıkları taktik ile Çanakkale Savaşında müttefik güçlerin kullandıkları taktik arasında benzerlik kurulmakta ve belgeselin anlatı yapısı, mitolojik öykü haline getirilerek masalsılaştırılmaktadır.

Mitolojik öyküde Truva'yı fethedemeyeceğini anlayan Akalılar içi silahlı askerlerle dolu bir at heykelini sahile bırakmaktadırlar Truvalılar bunu savaş ganimeti zannederek kaleden içeri alınca, heykelin içinden çıkan askerler kalenin kapısını açarak Truva'nın fethedilmesini sağlamaktadırlar. Akalıların komutanının ismi Agememnondur. Müttefik güçler de kömür gemisi olan River Cylde'in içine saklanan askerlerle aynısını yapmak isemekteler. Ayrıca müttefik donanmanın gemilerinden birisinin ismi de Agememnondur. Ancak Truva Savaşında geçilen boğaz, 1915'te de geçilememiştir. Mitolojik hikaye ile kurulan bu benzerlik ile belgeselin anlatı yapısı güçlendirilmeye çalışılmaktadır.

Belgeselin anlatı yapısı düz, tarihsel çizgi içerisinde lineer bir kurgu ile oluşturulmaktadır. Belgeselde geriye doğru sıçramalar (flash back) ve kesmeler yer almamaktadır. Bu anlatım şekli filmin kolay anlaşılabilir olmasını sağlamakta ve gerçekliğini arttırmaktadır. Seyirci filmi çok rahat takip edebilmekte ve olayların akışı içerisinde anlatılardan kopmadan filmi yorumlayabilmektedir.

Belgeselin anlatı yapısını güçlendirebilmek için ayrıca çeşitli uzmanların görüşlerine yer verildiği görülmektedir. Söz konusu uzmanlar, sadece akademik çevreden ve bir tek üniversitenin mensubu akademisyenlerden değil, farklı üniversitelerin farklı titrlere sahip akademisyenlerinden oluşmaktadır. Ayrıca uzman olarak çeşitli tarihçilerin, yazarların ve Çanakkale Savaşları konusunda uzmanlaşmış askeri statüdeki kişilerin de görüşlerine yer verilmektedir. Belgeselde uzman olarak Türk tarafı haricinde, İngiliz ve Avustralyalı araştırmacı ve yazarlarında görüşlerine başvurulduğu görülmektedir.

Belgeselde bolca o dönemin siyasi ve askeri şahsiyetlerinin arşiv görüntülerine yer verilerek belgeselin en önemli hammaddesini oluşturan belgeler ön plana çıkarılmaktadır. Böylece seyirci, dönem ile ilgili hem bilgilendirilmekte, hem de gösterilen belgelerle seyircinin gözünde filmin inandırıcılığı arttırılmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünden de hatırlanacağı üzere görüntülerin kalitesiz veya yıpranmış olmasından çok, onların önemini belge niteli taşıyor olması oluşturmaktadır. Son Kale Çanakkale belgeselinde de arşiv görüntüleri yıpranmış olsa da, onların değeri belge olması nedeniyle, hem filmin anlatı yapısını

etkilemekte, hem de seyirciyi izlediklerinin gerçekliği konusunda etkileyerek ikna etmektedir.

Belgeselde ayrıca anlatı yapısına yerleştirilen canlandırmalar dikkati çekmektedir. Kullanılan canlandırmalar arşiv görüntülerinin yetmediği kısımlarda destekleyici nitelikte filmi tamamlamaktadır. Belgeselde kişisel anılara çok yer verilmediği ancak anlatı yapısını destekleyebilmek için savaş dönemi önemli kişilerin özellikle siyasi askeri şahsiyetlerin savaş öncesi, savaşın gidişatı veya sonrasındaki durumlarla ilgili küçük küçük hatıratlarına veya sözlerine yer verildiği görülmektedir.

2.6.3. Son Kale Çanakkale Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:

Çanakkale savaşı tarihte ender görülen kanlı çatışmaların yaşandığı bir savaş olarak hatırlanmaktadır. Bu savaşta hem müttefik güçlerden hem de Türk güçlerinden binlerce insan ya ölmüş ya da sakat kalmıştır. Savaş sırasında çekilen çok büyük acıların, sıkıntıların yanı sıra özellikle Türk milleti adına çok büyük destanlar da yazılmıştır. Son Kale Çanakkale belgesel filminde ise savaşın dramatik taraflarından çok (yaşanan acılar, sıkıntılar vb.) Türk milleti açısından tarihe yazılmış olan destan özelliği ön plana çıkarılmakta ve Çanakkale'nin geçilmez bir kale olarak kaldığı/kabul ettirildiği üzerinde durulmaktadır.

- Emperyalist güçlerin emelleri
- Emperyalizmin vahşiliği
- Savaş ve acımasızlığı
- Türk milletinin gücü
- Cesareti
- Kahramanlığı
- Ölüm kalım mücadelesi vb. belgeselin diğer konularını oluşturmaktadır.

2.6.4. Son Kale Çanakkale Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi

Son Kale Çanakkale belgesel filminde yönetmen çok net bir şekilde egemen ideolojinin yanında yer aldığını göstermektedir. Filmin yapılış amacına bakıldığında

da bu durum rahatlıkla görülebilmektedir. Çünkü Çanakkale Savaşı Türk Milleti için destan niteliği taşımaktadır. Orada gösterilen cesaret, kahramanlık ve savaş sonrası kazanılan galibiyet, asırlarca unutulmayarak hatırlanacak bir övünç madalyası olarak göğüste taşınacaktır. Bu durum Cumhuriyet tarihi boyunca da egemen ideoloji tarafından sürekli bir ideolojik gerçeklik olarak tekrar tekrar üretilmiştir. Bu ideolojik gerçeklik içinde kalarak sosyalizasyon sürecinden geçen izler kitle de söz konusu durumu sinema perdesinde gördükçe kendince haklı gururu yaşamaktadır.

Belgesel bu açıdan bakıldığında, seyirci tarafından hiçbir şekilde yadırganmadan hatta gururu okşanmış olarak filmi izlemektedir. Çünkü egemen ideolojinin bakış açısını benimsemiş durumda olan seyirci durumundan memnun olmaktadır. Filmde seyirci egemen ideolojinin birer öznesi olarak kabul edilmekte ve toplumsal seslenme ve çağırma sürecinde Türk askerleri ile özdeşleşmeye davet edilmektedir. Belgesel filmle, tarihi değerlerine bağlı olan Türk seyircisi üzerinde egemen ideoloji tarafından sosyolojik, tarihsel, kültürel ve psikolojik birliktelik konusu daha da pekiştirilmektedir. Ait olduğu ideolojik gerçeklik içerisinde kalan izleyici kuvvet ve güç duygusuyla hareket etmektedir.

Türk milleti için anne ve eş kutsal kabul edilmektedir ve ne pahasına olursa olsun korunmak zorundadır. Ancak filmde vatan toprağının savunulması onlarında önüne geçirilmektedir. Filmde bu durum bir canlandırmada çok net olarak ortaya konmaktadır. Canlandırmada Çanakkale'ye savaşmaya gidecek olan bir gence eşi "...gitmesen olmaz mı? Biz; annen ben ne olacağız? Seni çok seviyorum gitme" dediğinde kahraman "Bende sizi çok seviyorum ama şimdi önemli olan vatanın savunulmasıdır. Vatan elden giderse hanginizin bir anlamı kalacak ki?" demektedir. Egemen ideoloji kendine göre kutsal olanı tanımlamakta ve bulduğu ilkeleri egemenliği altına alarak kutsallaştırmak istemektedir. Dolayısıyla egemen ideoloji tarafından tanımlanan kutsallık, rasyonelleştirilmektedir. Aynı zamanda kutsal olan değerler hayatı pahasına korunmaya çalışılmaktadır.

Belgeselde tarihsel bir gerçeklik olarak kabul edilen bazı durumlar filmin gerçekliğine de dahil edilmektedir. Örneğin işgal için Türk topraklarına gelen müttefik güçlerinin hem silah gücü hem de insan gücü Türk askerinin sayısından da

sahip olduğu teçhizattan da kat kat daha fazla durumdadır. Ancak neticeye bakılınca müttefik güçler Çanakkale boğazını aşamayacaklarını görerek yenilgiyi kabullenmişler ve geri çekilmek zorunda kalmışlardır. Türk ordusunun müttefik güçler karşısında durumu göz önüne alındığında kazanılan zafer, mucizevi bir durum olarak masalsı bir havaya bürünmektedir. Az sayıda kişi ve teçhizatla kendinden kat kat üstün düşman karşısında müthiş bir zafer kazanılmıştır. Bu durum filmde maneviyata da bağlanmaya çalışılmaktadır. Çünkü Türk askeri düşmanı karşısında en kutsal kabul ettiği değerleri için savaşmaktadır. Ayrıca, Türk askeri orada sağ kalmayı düşünerek değil, inançları gereği şehit olarak ölmeyi göze alarak, hatta isteyerek vatanına olan borcunu ödemeyi düşünmektedir.

Belgeselde kurgulanmaya çalışılan gerçeklik içerisinde Türk milleti ile ilgili olumlu konuları belgeselde uzmanlığına başvurulmuş yabancı bilim adamları, yazarlar ve araştırmacılar tarafından da dile getirilerek pekiştirmektedir. Söz konusu uzmanlar orada savaşan Türk askerinin cesaretinden, gücünden ve vatanını savunma azminden bahsetmektedirler. Bunlar ideolojik biz içerisinde yer alan izleyicinin gururunu okşayarak filmde beklentilerini karşılamaktadır.

Filmin sonlarında yine egemen ideolojiye sahip izleyicinin beklentilerine cevap verecek şekilde Türk askeri ve milleti ile ilgili ideolojik söylemler oluşturulmaktadır. Üst seslendiricinin kullandığı biz söylemiyle izleyiciye, onların derinlerinde yatan egemen ideolojik söylemler sonucu oluşmuş bilişsel durumlarına seslenilmekte ve “Bir gün şafakla birlikte topraklarımıza, insanlarımıza, mukaddesatımıza saldırmışlardı” diyerek müttefiklerin saldırganlığı ön plana çıkarılarak ötekileştirilmekte ve dışlanmaktadır. Böylece kötü özellikler ötekine yüklenmekte ve hemen arkasından da “İçlerinde nereye niçin geldiğini bilmeyen zavallılarda vardı...” denerek her şeye rağmen şefkatli bir millet olarak Türk ulusu onları da bağrına bastığı belirtilerek olumlu özellikler biz olan Türk milletine yüklenmektedir. Arkasından da Çanakkale Savaşının ne denli önemli ve büyük bir savaş olduğu anlatılmaktadır. Çanakkale Savaşının rakamlarla (ölen, yaralanan insan sayıları) anlatılamayacağına vurgu yapılarak, Çanakkale'nin istense de zaten geçilemeyeceği anlatılmaktadır. Bu da “Çünkü Çanakkale’de direnenler Troyalılar

değil! Kosova’da, Sırpsındığı’nda, Niğbolu’da savaşıyan muzaffer insanların torunları Türklerdi. Ruhları şad olsun” denilerek film bitirilmektedir. Böylece belgeselin son sahnesinde de egemen söylemin istediği yönde var olan gerçeklik film tarafından yeniden üretilmektedir.

2.6.4.1. Son Kale Çanakkale Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:

Son Kale Çanakkale belgesel filminde yönetmen izleyiciye tablo 6’ın sağ tarafında yer alan özellikleri önermektedir. Yönetmen Ahmet Okur belgeselde ideolojik bakış açısı doğrultusunda oluşturmaya çalıştığı gerçeklikte seyirciye bir özne olarak seslenmekte ve onları biz olmaya davet etmektedir. Yönetmenin seslendiği ve biz olmaya davet etmeye çalıştığı izleyici egemen ideolojinin mensubu olarak filmin gönderdiği mesajları kolaylıkla kabullenmekte ve egemen söylemler izleyicinin bilişsel durumunda pekiştirilmektedir.

Son kale Çanakkale belgesel filminde yer alan karşıtlıklar aşağıdaki gibi şekillenmektedir;

Savaş	X	Barış
Korkaklık	X	Cesaret
Ölüm	X	Yaşam
Gaddarlık	X	Şefkat/acıma
Ezen	X	Ezilen
Vahşet	X	İnsanlık
İnsanlık ayıbı	X	İnsanlık onuru
Emperyalizm	X	Bağımsızlık
Esaret	X	Özgürlük

Tablo 6: Gelibolu Belgesel Filminde Yer Alan Karşıtlıklar

Belgeselde tablo 6’ın sol tarafında yer alan özellikler olumsuz anlamlar taşımakta ve bu özelliklerin tamamı ötekileştirilen karşı tarafa yüklenmektedir. Karşı taraf olarak müttefik kuvvetler algılanmaktadır. Çünkü onlar emperyalist hayallere kapılarak Türk topraklarına saldırmışlar ve Türk milletini esaretleri altına almaya çalışmışlardır. Bu nedenle savaş çıkarmışlar, gaddarlık sergileyerek acımadan bir

sürü insanın katlomasına sebep olmuşlardır. Onlar ayrıca bir insanlık ayıbı da işlemişlerdir. İnsanlık onurunu yere alarak bir vahşet sergilemişlerdir. Oysa bunun karşısında yer alan ve belgeselde iyi özelliklerin yüklendiği Türk milleti, bu saldırgan tavra karşı canlarından bile kutsal saydıkları vatan topraklarını bu emperyalist güçlere karşı canla, başla ve yokluk içinde savunmuşlardır.

Belgesel tablo 6'nın sağ tarafında yer alan olumlu özellikleri Türklere yüklemektedir. Belgeselin oluşturmaya çalıştığı ideolojik gerçekliğe göre de onlar barıştan yana olmalarına rağmen kutsal değerleri için büyük bir cesaret örneği göstererek savaşmak zorunda kalmışlardır. Yaşayabilmek ve insanlık onurunu kurtarabilmek için savaşmış olsalar bile hiçbir zaman gaddar olmamışlar, düşmanına bile şefkat göstermeyi bilmişlerdir. Filmde Türk askerinin bu durumu "içlerinde nereye niçin geldiğini bile bilmeyen zavallılar vardı" denilerek topraklarını işgal ederek kendisini yok etmeye gelmiş düşmanına bile acıyarak şefkat gösterebilen milletin evlatları olarak gösterilmeye çalışılmaktadır.

Belgesel filmde saldırgan emperyalist müttefik güçler zayıf durumda gösterilirken, güçlü konuma olumlu özelliklere sahip olarak Türkler yerleştirilmektedir. Çünkü onlar özgürlüklerine düşkün, cesur, kutsallarına saygı duyan, bunun için canını bile hiç çekinmeden verebilecek insan olarak anlatılmaktadır. Buna göre, belgeselde sesi kısılanı, ötekileştirilerek dışarıda bırakılanı yine saldırgan müttefik güçler oluşturmaktadır. Egemen ideolojinin oluşturduğu gerçekliğin belgesel tarafından yeniden kurgulanmaya çalışıldığı ve egemen söylemlerin zaten ona sahip izleyici üzerinde pekiştirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Buna göre belgesel tüm film boyunca her karesinde egemen ideolojinin söylemlerinin dışına çıkmayarak var olan ideolojik gerçekliği yeniden üretmektedir.

2.6.4.2. Son Kale Çanakkale Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:

Son Kale Çanakkale belgesel filmi incelendiğinde, ideolojinin işleyişindeki yöntem ve sembolik inşa stratejilerinden birçoğuna başvurulduğu görülmektedir. Kullanılan yöntem ve stratejiler genel olarak aşağıdaki gibi sıralanabilmektedir:

- Yok sayma
- Farklılaştırma
- Ötekileştirme
- Dışlama
- Rasyonelleştirme
- Meşrulaştırma
- Çağırma
- Doğallaştırma
- Tarihselleştirme
- Ebedileştirme
- Edilgenleştirme
- Yeniden inşa etme
- Toplumsal gerçekliğin (yeniden) kurgulanması

Egemen ideolojinin öne sürdüğü oluşturmaya çalıştığı gerçeklik, belgesel filmde yönetmen tarafından var olan toplumsal gerçekliğin devamlılığı için yeniden oluşturulmaya çalışılmaktadır. Türk askeri ve milletin tarihsel süreç içerisinde yukarıda anlatılan özelliklere hep sahip olduğuna vurgu yapılarak var olana ideolojik gerçeklik tarihselleştirilmekte ve bundan sonrada böyle olacağı belirtilerek ebedileştirilmektedir. Belgesele göre de bu durum zaten doğal olanı oluşturmaktadır. Çünkü filmde olumlu özellikler öyle anlatılmaktadır ki, bu durum kendiliğinden rasyonelleşmekte ve meşrulaşmaktadır. Yıllardır böyle olduğu içinde gelecekte böyle olması doğallaştırılmaktadır.

Toplumsal seslenme çağırma sürecinde belgeselde egemen ideolojinin özenesi konumundaki seyirciye seslenilmekte biz olmaya davet edilmektedir. Bunun dışında kalanlar ise yok sayılarak farklılaştırılmakta ve ötekileştirilmektedir. Edilgen özellikler atfedilen öteki konumundaki müttefikler filmde sahip oldukları olumsuz özellikler (gaddar, emperyalist, saldırgan, savaş yanlısı, vahşi, ezen, korkak vb.) nedeniyle de dışlanmaktadır.

2.7. SON BULUŞMA (2009) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

2.7.1. Son Buluşma Filminin Tanıtılması

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Son Buluşma
Senaryosu	: Nesli Çölgeçen
Yönetmeni	: Nesli Çölgeçen
Yapım Yılı ve Süresi	: 2007-82 dk.
Gösterim Tarihi	: 28 Ağustos 2009
Müzik	: Nadir Göktürk

2.7.2. Son Buluşma Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:

İkinci bölümden de hatırlanacağı gibi belgesel filmde en önemli özelliklerdinin birini o belgeselin nesnelliği ve doğallığı oluşturmaktadır. Yönetmen Nesli Çölgeçen'de Son Buluşma belgesel filminde, doğal ve nesnelin yanında olunacağını göstergesi olarak, belgeselin açılış sekansına dağların ve buna eşlik eden kuş seslerinin yer aldığı görüntüleri yerleştirmektedir. Yönetmen filme böyle başlayarak aktaracaklarında her hangi bir katkı olmadığını, perdede seyredilecek olanların kurmacanın dışında yer aldığını göstermeye çalışmaktadır. Böylece filmin anlatı yapısını doğallığın ve nesneliğin oluşturduğu izlenimi yaratılmaktadır.

Yönetmen belgeselde herhangi bir üst anlatıcı sese yer vermemektedir. Seyirci bu şekilde kendi doğal akışı içinde yer alan filme yabancılaştırılmamakta, ayrıca perdede filmi izleyen konumundan çıkarılarak filmin içerisine dahil edilmektedir. İzleyici kamera ile birlikte kahramanların yaşantılarına girmekte ve yönetmenle birlikte onların yaşamındaki özelliklerini birinci elden takip ediyor izlenimine kapılmaktadır. Belgeselde röportaj tekniğinin kullanılmaması da seyircinin filme ve olaylara yabancılaşmasını engelleyen ikinci bir faktör olarak göze çarpmaktadır. Kahramanlara yaşadıkları ve hatıraları ile ilgili herhangi bir soru sorulmamakta, onlar kendi yaşam dinamikleri içinde geçmişten ve gündelik yaşamlarından bahsetmektedirler.

Belgeselde üç kahramana ait gündelik yaşamları ve hatıraları ile ilgili görüntüler belirli bir düzende değil, atlamalı bir kurgu tekniği ile verilmektedir. Bu durum izleyicilerin kafalarında karmaşa yaratmaktan çok merak duygusunu tetiklemektedir. Bir kahramana ait görüntüler aktarılırken, ona ait enformasyon bitmemişken, diğerine geçilmekte ve izleyici bir önceki kahraman ile ilgili olarak meraklandırılmaktadır. Anlatı yapısına yerleştirilen bu kurgu tekniği (paralel kurgu) ile seyirci, aynı zamanda filminden kopmadan merak içinde belgeseli izleme imkanına kavuşmaktadır. Anlatı yapısında lineer (düz, tarihsel) kurgu yapısına yer verilememesinin bir başka nedenini; filmin yüz yaşın üstünde olan yaşlı insanları ve onların hatıralarını konu alması oluşturmaktadır. Bu kahramanların hafızalarının zayıflığı zaten konunun lineer bir çizgide anlatılmasını engellemektedir. Ayrıca yönetmenin filmde yaşlı kahramanların konuşmalarının tam anlaşılmasını nedeniyle alt yazı yerleştirmeyi tercih ettiği görülmektedir. Bu da filmin daha anlaşılır kılınmasını sağlamaktadır.

Belgesel filmin anlatı yapısının güçlü olmasını sağlayan diğer etkenlerden bir tanesini de bu yaşlı kahramanlar ile birlikte yaşamalarından dolayı filme dahil olan yakınlarının da mümkün olduğunca rol yapmadan gündelik yaşamlarında rutinlerini devam ettirmeye çalışmaları oluşturmaktadır. Filmde yer alan diğer kişilerin kameraya çok aldırılmadan gündelik işlerine devam etmeye çalışmaları ayrıca filmin doğallığını göstermektedir.

2.7.3. Son Buluşma Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:

Birinci Dünya Savaşı sonrası emperyalist sömürgeci batılı güçlere karşı gerçekleştirilen Kurtuluş Savaşı, esir edilmeye, köleleştirilmeye çalışılan insanların uyanış ve silkiniş destanlarını içermektedir. Bu destanları yazanların sonuncuları olan üç kahraman gazinin yaşamları ve hatıraları ve birbirleriyle vedalaşmaları belgesel filmin temasını oluşturmaktadır.

- Kurtuluş Savaşında verilen mücadeleler
- Kurtuluş Savaşı ile ilgili hatıralar
- Kurtuluş Savaşı'nın son gazilerin o anki durumları
- Bu gazilerin hayatı nasıl değerlendirdiği

- Hatıralardaki dostluk ve kardeşlik
- Birliktelik
- Hatıralarda yer alan acı ve hüznün belgeselde yer alan konular arasında bulunmaktadır.

2.7.4. Son Buluşma Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi

Kurtuluş savaşı çok büyük zorluklar ve yoksulluklar içinde yapılmış bir hayatta kalma (ölüm-kalım) mücadelesi olarak tarihte yerini almaktadır. Ancak günümüzde bu değerlerin unutulmaya yüz tuttuğu düşünülmektedir. Aslında bu belgesel, bir dönem ülkenin farklı yerlerinden gelerek Türk, Kürt, Laz, Çerkez demeden, bu toprakların bölünmemesi için canlarını feda ederek, kurtuluş mücadelesi veren kişilerin torunlarına, özellikle atalarının/dedelerinin tarih sayfalarına yazdığı kahramanlık destanlarından bi-haber olanlarına bir anlamda o elim, zorlu günleri hatırlatma niteliği taşımaktadır.

Belgesel filmin yönetmeni farklı bir ideolojik yaklaşımla var olan gerçekliği değiştirmemekte var olan egemen ideolojiyi destekleyerek onun yarattığı gerçekliğin devamlılığını sağlamaya çalışmaktadır. Çünkü yönetmenin ideolojisi ile egemen ideoloji paralellik göstermektedir. Yönetmen filminde var olan egemen ideolojinin söylemlerini kullanarak devamlılığına katkı sağlamaktadır. Bu nedenle belgesel filmde yeni bir ideoloji ve yeni bir gerçeklik üretilmemekte ya da önerilmemektedir.

Ülkede Kurtuluş Savaşı şehidi ya da gazisi olmayan aile yok gibidir. Hemen hemen her ailede bir veya birkaç kişi bulunabilmektedir. Bu yüzden belgeselin hedef kitlesinin toplumda herkesin olabileceği düşünülmektedir. Ancak son zamanlarda toplumda oluşturulmaya çalışılan ideolojik gerçekliklerle, yeni anlayışlar ortaya atılarak ülke tarihi ve tarih içerisinde yazılan kahramanlık destanları unutturulmaya çalışılmaktadır. Bu yüzden filmin asıl muhatabının egemen ideolojiyi benimsemiş seyirciler olduğu düşünülmektedir. Çünkü onun dışındakiler zaten filmi izlemeyecek ya da ondan etkilenmeyeceklerdir.

2.7.4.1. Son Buluşma Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:

Son Buluşma belgesel filminde yer alan karşıtlıklar aşağıdaki gibi oluşmaktadır;

Geçmiş	X	Günümüz
Ölüm	X	Yaşam
Gençlik	X	İhtiyarlık
Savaş	X	Barış
Esaret	X	Özgürlük

Tablo 7: Son Buluşma Belgesel Filminde Yer Alan Karşıtlıklar

Yönetmen Tablo 7'nin sağ tarafında kalan özellikleri izleyiciye önermektedir. Belgeselde izleyiciye toplumsal seslenme ve çağırma sürecinde özne olanak seslenilmekte ve filmin ideolojik gerçekliğinde birey olmaya davet edilmektedir. Böylece biz duygusuyla hareket eden bireyler filmin önerdiği gerçekliği daha çabuk kabullenmektedirler.

Belgesel film gerçekliğinde özdeşleşmeye davet edilen seyircilere, filmin özelinde tarihlerine sahip çıkmaları gerektiği hatırlatılmaktadır. Çünkü kahramanların ağzından bu günlerin hiç de kolay elde edilmediği söylettirilmektedir. Belgeselde, eğer bu gün rahat bir şekilde, barış içinde ve bağımsız olarak özgür bir halde yaşamınızı sürdürebiliyorsanız, bunun kaynağında şu anda ihtiyarlamış ve ölüme çok yakın olan bu gazilerin olduğu gösterilmeye çalışılmaktadır.

Son Buluşma belgesel filminde güçlü konuma, şu anda hakim durumdaki egemen ideoloji yerleştirilmektedir. Çünkü tarihsel, sosyolojik, kültürüleri ve psikolojik bir olgu olarak egemen ideoloji gücü elinde bulundurmakta ve kendisine göre kutsal olanı tanımlayarak rasyonelleştirmektedir. Egemen ideolojinin savunucusu ve destekçisi olarak belgesel filmde, Kurtuluş Savaşını ve onun nezdinde belgeselin kahramanları olan üç gaziyi kutsallaştırmakta ve bu durumu da; her ne kadar değeri bilinmese de şu anda yaşanan rahatlığın ve hürriyetin onlara borçlu olduğu konusu üzerinden rasyonelleştirmektedir.

Belgesel filmde sesi kısılan dışarıda bırakılmaya çalışılan egemen ideolojinin karşısında yer alarak onun söylemlerine karşı gelenler oluşturmaktadır. Çünkü

egemen ideoloji bizden olmayanı ötekileştirmekte ve dışlamaktadır. Belgeselde özellikle anlatılan konulardan uzak olanlar dışarıda bırakılmaktadır.

2.7.4.2. Son Buluşma Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:

Son buluşma belgesel filminde ideolojinin işleyişindeki yöntem ve sembolik inşa stratejilerinden bazılarına başvurulduğu görülmektedir.

- Rasyonelleştirme
- Meşrulaştırma
- Çağırma
- Doğallaştırma
- Tarihselleştirme
- Ebedileştirme
- Yeniden inşa etme

Belgesel filmde yönetmen egemen ideolojinin yanında yer alarak onu desteklemekte ve anlatılan konuları geçmişte böyle olmuştur diyerek tarihselleştirmekte, gelecekte de böyle olacaktır diyerek ebedileştirmektedir. Rasyonelleştirerek, meşrulaştırdığı ve kurguladığı tarihsel gerçekliği izleyicinin gözünde doğallaştırmaktadır. Tüm bunları da seyirciyi biz duygusuna davet ederek yapmaya çalışmaktadır. Belgeselde adeta “Bakın biz işte böyle kahraman bir milletin çocuklarıyız. Bu yüzden tarihimize sahip çıkarak gelecek kuşaklara da bunları aktarmalıyız” denilmektedir.

2.8. OYUN (2006) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

2.8.1. Oyun Filminin Tanıtılması

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Oyun
Senaryosu	: Pelin Esmer
Yönetmeni	: Pelin Esmer
Görüntü Yönetmeni	: Pelin Esmer
Yapım Yılı ve Süresi	: 2005-70 dk.

Gösterim Tarihi : 10 Mart 2006
Müzik : Mazlum Çimen

2.8.2. Oyun Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:

Oyun adlı belgesel filmin anlatı yapısında, bir anlatıcı üst sese yer verilmediği görülmektedir. Bu yöntemle yönetmen perdenin varlığıyla zaten izlediklerine yabancılaştırılan seyircinin üst sesle ikinci kez yabancılaşmasını ortadan kaldırmakta, böylece seyirci ilk sekanstan itibaren filmin içine sokularak oyuncularla birlikte olayları yaşamakta, onlarla özdeşleşmektedir. Bu şekilde seyirciye olayların akışının kendiliğinden geliştiği ve doğal olanın gösterildiği mesajı iletilmektedir. Çalışmanın ikinci bölümünden hatırlanacağı üzere, yönetmenin müdahalesinin olmaması doğallık ve nesnellik için vazgeçilmez unsurların başında yer almaktadır. Belgeselde, yönetmen olarak Pelin Esmer'in varlığını hissettirdiği birkaç yer dışında, olaya bir gözlemci ve dinleyici olarak katılmayı seçtiği görülmektedir. Müdahaleci olmaması, kameranın varlığına dikkat çekmemesi, yönetmene göze çarpmadan insanları kaydetme olanağı vermektedir. Böylece kamera önünde olanlar, daha çok kendi oluşlarına bırakılarak, kahramanların yaşadığı deneyimlerle ilgili şeyleri duyma ve görme olanağı ile günlük yaşamlarına dair deneyimlerinin aktarılması imkanı seyirciye sağlanmaktadır.

Belgesel filmin anlatı yapısında, sadece başlangıç sekansında filmin sonuna ilişkin görüntüler kullanılmaktadır. Belgeselin bunun dışında kalan bölümlerinde düz anlatı yapısının (Lineer/doğrusal anlatımı) benimsendiği görülmektedir. Filmin yaklaşık 4 (dört) dakika süren başlangıç sekansında film hikayesinin sonunda yer alan görüntüler ve belgeselin konu ettiği tiyatro oyunundaki rolleri ve sahiplerinin tanıtıldığı bir bölüm bulunmaktadır. Oyunun sergileneceği sahnenin hazırlıklarının yapılması, oyuncuların hazırlıkları (giyimleri, makyajları), okul müdürü Hüseyin Bey tarafından sahneye tek tek oyuncuların çağırılarak tanıtılması ve oyun sonunda oyuncuların seyircileri selamlamaları, bu sekans içerisinde yer almaktadır. Başlangıç sekansına yerleştirilen hareketli müzik ile görüntülerde yer alan hareketlilik birleştirilmekte ve hummalı bir çalışmanın göstergesi olarak anlatım yapısı daha güçlü hale getirilmektedir.

Giriş sekansından sonra geriye gidilerek, oyunun ortaya çıkış süreci anlatılmaktadır. Giriş sekansında isimleri aktarılan oyuncular, filmin devamında kişisel özellikleriyle tek tek tanıtılmaktadır. Bu tanıtım kadınların kendileri tarafından yapılmakta, köy ve köydeki yaşantıları izleyiciye aktarılmaktadır. Kadınların günlük yaşamları ve bu yaşamdan deneyimledikleri arasındaki bağlantı, gündelik yaşamdaki görüntülerine kendi sesleri bindirilerek gerçekleştirilmektedir. Başka bir deyişle, belgeselde kadınlar sırasıyla kendi kendilerini, kendi sesleriyle anlatmaktadırlar. Dokuz kadından ilk olarak Ümmiye Koçak bir taraftan günlük yaşam içindeki kadınlardan bahsederken, bir taraftan da kendisinin hayatı algılayış biçimini aktarmaktadır. Sonrasında sırasıyla diğer kadınlar yer almaktadır. Yönetmen anlatı yapısını güçlü kılabilmek içinse kadınları köyde rutin işlerde ve perdede göstermektedir.

Filmin anlatı yapısının geneline doğallığın ve sadeliğin hakim olduğu görülmektedir. Torosların doğal görünümü, tarlada çalışan, özel alanda ev işleriyle, çocuk bakımıyla, besleme ve temizlik işleriyle uğraşan kadınlara yer verilmektedir. Her birinin gerçek hayatta karşılaştığı sorunları, istekleri, arzuları ve hayata karşı duruşları, yani kadınlık durumları sergilenmektedir. Bunu yaparken, onların günlük hayatlarındaki önemli ayrıntılara değinilirken, yönetmen, kadınlardan her birine eşit mesafede kalmaya çalışmaktadır. Kadınlar günlük yaşamlarından soyutlanmadan, her biri kendi meşgalesinde tanıtılmaktadır. Zaman zaman kadınların kendi seslerinden yararlanılarak görüntüler eşliğinde, rutinleri içinde; kimi tarlada, kimi kuaförde, kimi inşaatta gösterilmektedirler. Bir doğallık içerisinde kalan anlatı yapısı, filmi akıcı hale getirerek seyirciyi perdede bir film izlemekten çıkarmakta ve o bölgedeki (Mersin Arslanköy) yaşamın içerisine dahil etmektedir.

2.8.3. Oyun Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:

Erkek egemen dünyada ezilen taraf olarak kadınlar, hayatlarını devam ettirebilmek adına yaşam içinde birçok sıkıntıya katlanmaktadırlar. Oyun belgesel filminde, kadınların el yordamıyla ama zekice, bu erkek egemen dünya ile nasıl başa çıktıkları belgesel filmin ana temasını oluşturmaktadır.

- Erkekliğin inşa edilişindeki temel değerler

- Erkeklik kurgusundan sonra, onun ötekisi olarak kadınlığın inşası
- Bu temel değerler belirlendikten sonra, erkeklerden kaynaklanan sorunlar (şiddet, cinsel istismar, içki içmek)
- Ezilen taraf olarak kadınların sorunların dillendirilme şekilleri
- Kadın olmanın getirdiği sıkıntılar (doğum, kayınvalide... vb.)
- Kadınların kendi temsillerine nasıl sahip çıktıkları
- Sahip çıkma adına gösterdikleri çaba belgesel filmin diğer konularını oluşturmaktadır.

2.8.4. Oyun Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi

Oyun belgesel filminin temel ideolojik çatışmasının; gender kavramı çerçevesinde tanımlanan erkeklik ve kadınlık durumlarının, erkek egemen ideoloji ve feminist ideoloji çatışması temelinde oluşturulduğu düşünülmektedir. Erkek egemen ideoloji tarafından toplumsal ve ideolojik bir gerçeklik olarak sunulan kadının durumu, belgesel filmle tersine çevrilmeye çalışılmaktadır. Kadınların toplumsal yaşam içinde (kamusal ya da özel alanda) yaşadığı sorunların, yaratılan/inşa edilen kadınlık ve erkeklik durumlarının, toplumsal cinsiyet konusundaki kısıtlanmışlıklarının ve iktidarla/güçle ilgili dengesizlikler ile yaşanan gerçekliğin kanıksanmasının temelinde erkek egemen ideoloji tarafından oluşturulan gerçekliğin olduğu filmde gösterilmeye çalışılmaktadır. Anaerkillikten ataerkilliğe geçişle birlikte, toplumsal yaşamın her alanında değişen kadının yeri ve durumu, bir anlamda yönetmen tarafından sorgulanmaktadır.

Yönetmen Oyun belgeseliyle büyük şehirden uzakta; Mersin'in Arslanköy'ünde tiyatro yapmak isteyen dokuz kadın üzerinden, kadın çalışmalarının akademik anlamda temel uğraşları olan; cinsiyet, erkeklik, kadınlık, erkek egemen sistem, annelik, kimlik, eğitim gibi birçok kavramı ve olguyu, belgesel üzerinden tartışılır hale getirmeye çalışılmaktadır. Filmde büyük şehirlerde dahi erkek ideolojinin boyunduruğu altında, kamusal ve özel alanda dahil olmak üzere, toplumsal alanın her yerinde ezilen, sömürülen kadının çığılıkları; söz konusu ideolojinin katlanarak büyüdüğü ve toplumsal alanın her yanına yayıldığı köy toplumundan gelmektedir. Seyirciyi asıl şaşırtan konuyu ise; nasıl oluyor da kentli

modern kadının bile yapmaya pek cesaret edemediği bu durumu, köyde her şeyden uzak cahil olarak nitelendirilebilecek köy yaşamı içinde her anlamda sömürülerek daha çok ezilen köy kadını yapabilmektedir.

Filmde erkek egemen ideolojinin baskılarından bıkmış bir avuç kadının kendi sıkıntılarını dile getirmek, belki de durumlarına çare bulabilmek için, yaşadıklarını anlatacakları bir tiyatro yapma istekleri ve bu isteklerini gerçekleştirmek amacıyla bir araya gelişleri yönetmenin öne sürdüğü ideolojik gerçekliğin temelini oluşturmaktadır. Ancak filmde üretilen gerçeklikte, ataerkil düşüncelere karşıt söylemler oluşturulmaya çalışılırken, var olan sistemin yeniden üretildiği ya da ona katkı sağladığı görülmektedir. Çünkü egemen ideolojinin kadına dayattığı olumsuz durumların hiç birine çare bulunamamaktadır. Örneğin; kadın, yine ev içi alanda yemek yapmakta, çocuk bakmakta, temizlik yapmakta, kamusal alanda da erkeklerle beraber tarlada çalışmakta hatta kocasıyla beraber kocasının işinde bir inşaat amelesi gibi ona yardım etmektedir. Üstüne kocasından şiddet görmeye devam etmektedir. Kadının var olan durumunda bir değişiklik yaşanmamaktadır.

Belgeselin, egemen ideolojinin toplumsal gerçeklik olarak yerleştirdiği/dayattığı kadının toplumdaki yerinin değiştirilebileceği umudu taşıdığı düşünülmektedir. Çünkü belgeselde kadınlar, kendi ezilmişliklerinin farkına varmaktadır ve farkındalıklarını dile getirmektedirler. Ayrıca toplum tarafından kanıksanmış bu gerçekliği değiştirmek için çareler aramaktadırlar. Ancak buldukları çözümlerde egemen ideolojik söylemler içerisinde kalmaktadır. Karşıt bir ideolojik bakış getirmeye çalışılırken, egemen ideolojik bakışın içinde kalarak onu yeniden üretmektedirler. Örneğin, filmde oynayacakları tiyatronun provaları sırasında takım elbise giyerek, erkek kılığına giren Recep rolündeki Ümmü Kurt: “beni diyorum Allah erkek yaratsaydı, ne vardı bunları emanet giyeceğime...” diyerek bulduğu çarenin yine erkek olmaktan geçtiğini vurgulamaktadır. Aslında farkında olmadan toplumda var olan düşünce kalıplarını yıkmak ve toplumsal bir değişiklik yaratma çabaların anlamsız/yetersiz olduğunu, egemen söylemi yeniden üreterek vurgulamaktadır.

2.8.4.1. Oyun Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:

Oyun belgesel filminin yönetmeni Pelin Esmen tarafından seyirciye tablo 8'in sağ tarafında yer alan özellikler önerilmektedir. Ataerkil ideoloji içerisinde gücün sahibi olarak nitelenen erkek, güçten mahrum olan kadını ezmekte ve aşağılamaktadır. Belgesel, özne olarak adlandırdığı bireyleri, toplumsal çağırma ve seslenme sürecinde biz olmaya davet etmektedir. Filmin hedef kitlesi olarak düşünülen bu öznelerin toplumun geneli olduğu kabul edilse de, biz duygusu içinde özdeşleşecek olan izlerkitlenin daha çok kadınlar olduğu düşünülmektedir. Anlatı yapısı içerisinde de bahsedildiği gibi, filmi izlemekten çok, onun içine dahil olan seyirci, oyuncular ile birlikte kızmakta, üzülme, sevinme ya da başarma/başaramama hissine kapılmaktadır.

Oyun adlı belgesel filmde kullanılan karşıtlıklar

Erkek	X	Kadın
Gücün sahibi	X	Güçten mahrum
Ezen	X	Ezilen
Otorite sahibi	X	Otoriteye boyun eğen
Bağımlı	X	Bağımsız
Çaresiz	X	Çözüm getiren
Duygusuz	X	Duygusal
Başarısız	X	Başarılı
Ataerkil ideoloji	X	Feminist ideoloji
Modern	X	Geleneksel
Şehir	X	Köy
Bireycilik	X	Dayanışma

Tablo 8: Oyun Belgesel Filminde Yer Alan Karşıtlıklar

Filmin ideolojik gerçekliği içinde yaratılan aynı zamanda feminist ideolojinin içinde de yer alan *kız kardeşlik* duygusuyla ideolojinin özelliklerinden biri olan tarihsel, kültürel ve psikolojik bir beraberlik yaratılmaktadır. Belgeselde oluşturulmaya çalışılan bu duyguyla izleyicilere neyin iyi, neyin kötü, neyin doğru, neyin yanlış olduğu aktarılmaktadır. Buna göre tarihsel süreç içerisinde yüzyıllardır

ataerkil ideolojinin kadını sömüren ve aşağılayan bakış açısı ötekileştirilerek dışlanmaktadır. Oluşturulmaya çalışılan yeni bir ideolojik gerçeklik çerçevesinde, kişilere grup içinde kuvvet, güç ve güven veren biz duygusuyla hareket edildiğinde, sorun olarak görülen konuların üstesinden gelinebileceği mesajı verilmektedir.

Erkek egemen toplumsal yapı içerisinde, güçlü konumda her ne kadar erkek yer olsa da, belgeselde güçlü konuma kadın yerleştirilmektedir. Çünkü belgeselde kadın tüm ezilmişliğine, aşağılanmışlığına, uygulanan şiddete rağmen, erkeğin karşısında bir dayanışma içinde yer alarak ona kafa tutmakta, kadınlığına ve onun değerlerine sahip çıkmaya çalışmaktadır. Takdir edilecek bir başarıyla oyunlarını sergileyen kadınları, başlangıçta nötr kalarak ne yasaklayan, ne de destekleyen erkekler, belgeselin sonunda alkışlayarak desteklediklerini göstermektedirler.

Belgesel filmde izleme isteğini filmde yaratılmaya çalışılan gerçeklik hissini ve biz duygusu etrafında ortaya çıkarılan kadınlararası dayanışmanın oluşturduğu düşünülmektedir. Çünkü kadınların çoğu köyde de olsa, büyük şehirde de olsa hemen hemen benzer durumlardan mustarip olmaktadır. Egemen ataerkil ideoloji kadını her yerde şehir, köy farkı gözetmeksizin erkeğin karşısında hor görmekte ve aşağılamaktadır. Bu durumu hayatları boyunca hep hisseden kadınlar, doğal olarak perdede gördükleriyle hemen özdeşleşmekte ve onlarla birlikte olaya dahil olmaktadır. Dolayısıyla belgeselde sesi kısılanı, dışarıda bırakılıp dışlananı, egemen ideolojinin mensubu/sahibi olarak erkek oluşturmaktadır.

2.8.4.2. Oyun Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:

Belgesel film incelendiğinde, ideolojinin işleyişindeki yöntem ve sembolik inşa stratejilerinden birçoğuna başvurulduğu ve kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan yöntem ve stratejiler genel olarak aşağıdaki gibi sıralanabilmektedir:

- Yok sayma
- Farklılaştırma
- Ötekileştirme
- Dışlama
- Yerinden etme

- Rasyonelleştirme
- Meşrulaştırma
- Çağırma
- Doğallaştırma
- Tarihselleştirme
- Edilgenleştirme
- Yanlış bilinç oluşturma
- Yeniden inşa etme
- Toplumsal gerçekliğin (yeniden) kurgulanması

Egemen ataerkil ideoloji tarafından yok sayılarak, farklılaştırılan kadının durumu, bir toplumsal gerçeklik olarak öne sürülmektedir. Egemen ideoloji, ötekileştirerek dışladığı kadınlık durumunu tarihsel süreç içerisinde rasyonel hale getirerek meşrulaştırmaktadır. Toplumsal gerçeklik içinde edilgenleştirilen kadın kimliği ile ilgili olarak yanlış bir bilinç oluşturulmaktadır. Ancak belgeselde yaratılmaya çalışılan ideolojik gerçeklikte, kadının var olan toplumsal kimliği tersine çevrilerek, toplumsal gerçekliğin yeniden kurgulanmasına çalışılmaktadır. Bunun içinde öncelikle kadının, egemen ideoloji içindeki yeri ile ilgili oyuncuların kendi yaşam deneyimleri üzerinden durum tespiti yapılmaktadır. Sonrasında kadınlık durumunun nasıl değiştirilebileceği ile ilgili çözüm önerisi getirilmeye çalışılmaktadır.

Belgesel filmde çözüm önerisi olarak; köyde yaşayan ve sahip oldukları durumdan hoşnut olmayan kadınların yaratıcı fikirlerinden yararlanılmaktadır. Köydeki kadınlar kendi yaşam deneyimlerinin yer aldığı bir tiyatro oyununu sergileyerek, yaşadıkları olumsuzlukları yaşatanlara göstermeyi amaçlamaktadırlar. Böylece kendi yaşamlarında olumlu değişikliklerin olacağını umut etmektedirler. Ancak çözüm önerisi olarak getirdikleri tiyatro oyunu aslında var olan ideolojik toplumsal yapıyı eleştirmekten çok, onu destekler nitelikte görünmektedir. Çünkü oyunda yer alan kadınların bazısı çözümün erkek gibi olmak ya da erkek olmaktan olduğunu düşünmektedir. Getirilen çözüm önerisi de böylece erkekliği ön plana

çıkarak sisteme hizmet eder niteliğe bürünmektedir. Bir bakıma kurulu düzenin değişme umutlarının kırıldığı görülmektedir.

2.9. İKİ TUTAM SAÇ: DERSİMİN KAYIP KIZLARI (2010) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

2.9.1. İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları Filminin Tanıtılması

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları
Senaryosu	: Nezahat Gündoğan
Yönetmeni	: Nezahat Gündoğan
Görüntü Yönetmeni	: Nezahat Gündoğan
Yapım Yılı ve Süresi	: 2010-58 dk.
Gösterim Tarihi	: 26 Kasım 2010
Müzik	: Mikail Aslan

2.9.2. İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:

Belgesel filme Dersim bölgesini tanıtan ve bölge hakkında seyirciye bilgiler aktaran bir üst sesle başlanılmaktadır. Filmin hemen başında yönetmen tarafından bölgede yaşayan halkın farklılığına rağmen (Kürt, Zaza, Ermeni, Türkmen) beraberce yaşamalarına vurgu yapılmaktadır. Ancak hemen arkasından bölgede yaşayan bu farklı halkların çoğunun alevi oldukları belirtilerek ortak noktalarına işaret edilirken, ülke geneline hakim olan Türk ve Sünni kimlikten ayırarak karşıtlık oluşturulmakta ve anlatı yapısının bu kurgu üzerinden oluşturulacağı hissettirilmektedir. Böylece filmin başlangıç sekansı ile birlikte anlatı yapısının karşıtlıklar üzerine kurulacağı izleyiciye aktarılmaktadır.

İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları belgesel filmi daha ilk saniyelerinden itibaren anlatı yapısıyla kışkırtıcı bir havaya bürünmektedir. Üst ses yansız bir tavır ile olayları anlatacak gibi görünürken bir anda ekrana Dersim'e devlet tarafından yapılan müdahale ile ilgili gazete haberleri gelmekte, bir taraftan da üst ses "Cumhuriyet hükümeti 1937-38 yıllarında Dersime medeniyet götürme adı altında

bir hareket düzenledi” derken görüntüye arşiv görüntülerinden eski savaş uçakları yansıtılmakta ve getirilen medeniyetin kinayeli kullanıldığı gösterilerek bir tezat oluşturulmaktadır. Arkasından anlatı yapısında oluşturulmaya çalışılan tezatı (karşıtlığı) arttırabilmek için üst ses tarafından bu hareketin fetih duygusuyla (fetih bir yeri zorla ele geçirmek anlamına gelmektedir) yapıldığı belirtilmektedir.

Belgeselin anlatı yapısını güçlendirebilmek amacıyla arşiv görüntülerine çokça yer verildiği görülmektedir. Üst ses ve görüntüler arası oluşturulan kinayeli karşıtlıklar devam ettirilmektedir. Dönemin gazetelerinin hükümet yanlısı “...Kahraman Türk ordusu şefkatle hareket etmiştir. Cumhuriyet idaresi oradaki vatandaşları refaha kavuşturmaya devam etmektedir. ...” yazılarına yer verilirken üst seste “Dersim katliamı” diye söze başlanılmakta ve “açığa çıkan belgelere göre; 13 binden fazla insan öldürülmüş, 12 binden fazla insan göçe zorlanmış, ...” denilerek zıtlıklar üst seviyeye taşınılmaktadır. Ayrıca belge olarak gösterilen ve döneme ait arşiv fotoğrafları olarak kullanılan fotoğraflara görüntüde yer verilmektedir. Bu fotoğraflarda yollarda asker nezaretinde ellerinde taşıyabildikleri eşyalarıyla yürüyen, göçe zorlandığı düşüncesi oluşturulan insan görüntülerine yer verilmektedir.

Belgesel film iki ayrı kayıp kızın hikayesi üzerinden gittiği için, anlatı yapısı da bu duruma göre düzenlenmektedir. Belgeselde bir taraftan yıllar sonra kavuşan amca torunları Fatma ve Huriye’nin hikayeleri anlatılırken, diğer taraftan da akıbetleri konusunda kendilerinden hiç haber alınamayan Şemsi ile Sakine’nin hikayeleri paralel kurgu ile anlatılmaktadır. Böylece iki ayrı hikaye aynı ortak noktada; Dersimde evlatlık verilen kızların hikayesi olarak, anlatı yapısında birleştirilmektedir.

Filmin anlatı yapısı, kullanılan müzikler aracılığıyla seyirciyi duygusal anlamda zaman zaman üst noktalara taşımaktadır. Bu anlatı yapısı seyirciyi bazen coşturup sevindirirken, bazen de hüznü boğmaktadır. Örneğin; yıllar sonra Huriye ile Fatma’nın bir araya gelmesi ve hafızalarında kaldığı kadarıyla hatıralarını anlatmaları insanları sevinç gözyaşlarına sevk ederken, diğer hikayedeki Şemsi ile Sakine’den tüm aramalara, araştırmalara rağmen yıllar sonra bir haber alınamaması

seyirciyi hüznü boğmaktadır. Belgeselin anlatı yapısının geneline o dönemde yaşanan hüznün, acının ve gözyaşının yerleştirilmeye çalışıldığı görülmektedir.

2.9.3. İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:

İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları belgesel filminin ana temasını 1937-38 yılları arasında Dersimde çıkan isyanda devletin bu bölgeye müdahalesi sırasında ailesiz kalan küçük kızların asker kökenli Türk ve Sünni ailelere verilmeleri ve bunların akıbetleri oluşturmaktadır. Belgeselde bu kızların nerelerde oldukları araştırılmaktan çok o dönemde yaşanan olaylar ile ilgili bilgiler verilmekte ve kaybolan, haber alınamayan birçok kızın akıbetlerinin ne olduğu konusunda soru sorulmakta, aynı zamanda bu soru seyirciye de sordurulmaktadır. Belgeselde yer alan diğer konular şunlardan oluşmaktadır;

- Dersim olayları
- Devletin bu olaylardaki tutumu
- O bölgede yaşayan halkın durumu
- Çocukların evlat olarak verilmesi
- Kültürel, dinsel, dilsel çatışmalar
- Yıllar sonra ailelerin birbirine kavuşma çabaları
- İnsanların aile bireylerine duydukları hasret
- Çekilen acılar
- Bekleyiş
- Beklenti

2.9.4. İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi

Belgesel filmin temel ideolojik çatışması, devlet yani egemen ideolojinin Cumhuriyet tarihi boyunca Dersim bölgesi ile ilgili oluşturmaya çalıştığı gerçeklik ve yönetmenin oluşturmaya çalıştığı ideolojik gerçeklik üzerinden kurgulanmaktadır. Yeni kurulmuş bir devlet olan Türkiye Cumhuriyeti kendi kimliğini ulus devlet üzerinden oluşturmaya çalışırken, devlet sınırları içerisinde tek dil ve laik bir din anlayışı benimsemiştir. Devlete bağlılık, askerlik ve vergi konusunda yaşanan

anlaşmazlıklar nedeniyle, Dersim bölgesinde çeşitli isyanlar çıkmıştır. Egemenliğini kabul ettirmeye çalışan Cumhuriyet hükümeti 1937-38 yıllarında bölgeye ıslah amaçlı askeri hareketler düzenlemiştir. Ancak bu hareketler sırasında, askerin kullandığı gücün fazlalığı, birçok sivilin ölmesine, yaralanmasına veya ülkenin farklı yerlerine göçe zorlanmasına neden olmuştur. Ölen ya da kaybolan ailelerin çocukları ise özellikle yeni kurulmuş devletin ideolojisine uygun bir şekilde yetiştirilip vatandaş yapılabilmesi için Cumhuriyetin örnek ailesi olarak kabul edilen subay ailelerine verilmişlerdir.

Yeni bir ulus bilinci, dil ve kültür birliği yaratmada önemli konulardan birini özellikle kız çocuklarının yetiştirilmesi oluşturmaktadır. Çünkü yarının anneleri, medeniyetin ve kültürün taşıyıcıları olarak kız çocukları görülmektedir. Türk kültürünü öğrenmiş kız çocukları bu kültürü gelecek kuşaklara aktaracak aile içindeki ilk öğretmen konumunda olduğundan, öncelikli olarak onların eğitilmesi gerekmektedir. Egemen ideolojinin uygulamalarının en alt basamağını oluşturan bu politikanın gerçekleştirilebilmesi için kız çocukları, subay ailelerine evlatlık olarak verilmişlerdir. Verilemeyenler için de Elazığ'da Sıdıka Avar⁴⁰³ adlı bir öğretmenin öncülüğünde bir kız enstitüsü kurulmuştur. Kız çocukları oraya gönderilip bunlara Türk kültürü öğretilmektedir. Avar kendini misyoner bir Türk öğretmeni olarak tanımlamakta ve tek amacının da Türk dilini ve kültürünü o bölgedeki kızlara aşılama ve öğretmek olduğunu yazdığı anılarında belirtmektedir. Böylece egemen ideoloji, bir taraftan yeni bir tek ulus yaratma hedefini gerçekleştirirken, diğer taraftan da egemen kültür içerisinde öteki tarihleri, öteki kimlikleri, kültürleri yok sayarak uygulanan politikalarla unutturmuş olacaktır.

Yönetmen filmin ilk sekansından itibaren egemen ideolojiye aykırı ideolojik bakış açısını ve bunun üzerinden film boyunca kurgulamaya çalıştığı gerçekliğinin ipuçlarını görüntüler ve üzerine eklenen üst ses ile iletmektedir. Yeni kurulan Cumhuriyetin politikası yukarıda da belirtildiği üzere, tek ulus, tek dil ve tek din iken, yönetmen bu durumu beyaz perdede zorlayarak tersine çevirmeye

⁴⁰³ Sıdıka Avar, Bianet Bağımsız İletişim Ağı, <http://www.bianet.org/bianet/siyaset/117442-avar-ne-olur-kizimi-goturme>, Ulaşım Tarihi: 18.06.2014.

çalışmaktadır. Yönetmen söz konusu bu durumu egemen ideolojik söylemin tam karşısında söylemlerle kurmaya çalışmaktadır.

Filmin daha açılış sekansında bölgeyi tanıtan görüntü ve üst ses ile adeta bu bölgenin dili, kültürü ve inanışları ile bütünlükten ayrı bir yer olduğuna vurgu yapılmaktadır. Örneğin yönetmen, üst ses ile “Dersim, Kürtlerin, Zazaların, Ermenilerin ve Türkmenlerin beraberce yaşadığı dağlarla çevrili bir yurt” diyerek coğrafi mekan olarak bölgeyi bütünlükten ayırmakta, sonrasında da “Çoğunluğu Alevi Kızılbaş olan halkıyla ...” diyerek egemen ideolojinin Sünni çatı altında oluşturmaya çalıştığı birliği ikinci kez parçalamaktadır. Görüntülerde yer alan doğa; çağlayan sular, dağlar, orman ile anlatılırken, film tarafından bütünlükten koparılmaya çalışılan bu ayrı yurdun Kürtlere ait bir yurt/bölge olduğuna vurgu yapılmaktadır. Ayrılığın metaforu olarak kullanılan görüntüler sayesinde bu durum izleyicinin gözünde de doğallaştırılmaya çalışılmaktadır.

Belgesel filmin özelliklerinin anlatıldığı çalışmanın ikinci bölümden de hatırlanacağı üzere, belgeselin en önemli özelliklerinden birisini görüntüde yer alanların/perdeye aktarılanların belgelere dayanması oluşturmaktadır. Bu nedenle yönetimde kendi ideolojik bakışı ile oluşturmaya/kurgulama çalıştığı gerçekliğini belgelerle ispatlamaya çalışmaktadır. Egemen ideoloji tarafından aykırı davranan bölge insanlarına bir katliam yapıldığı, binlerce insanın öldürüldüğü, yaralandığı ya da yerinden, yurdundan sürüldüğü anlatılmaya çalışılmaktadır. Bunu da o dönemde yönetimdeki devlet adamlarının gazetelere verdikleri demeçlerine ya da gazetelerin bölgeyle ilgili o döneme ait haberlerine ve arşiv fotoğraflarına dayandırarak yapmaktadır. Fotoğraflarda sefalet içinde ve perişan halde göçe zorlanan insan görüntüleri yer almaktadır. Bu durum ile izleyici irrite edilmekte ve kışkırtılmaktadır. Üst sesin yarı ağlamaklı anlatım tarzıyla, durum daha da dramatik hale getirilmekte, hatta ajite edilmektedir.

Filmin açılış sekansından hemen sonra askerler tarafından dersim bölgesine yapılan hareket ve orada yaşanan olaylar, kaybolan ve bir daha kendilerinden haber alınamayan amca kızları Şemsi ve Sakine'nin kardeşlerine annelerinden anlattıkları üzerinden, kulaktan duyduklarıyla anlatılmaktadır. Filmsel gerçekliği

güçlendirilebilmek amacıyla, paralel bir kurguyla ikinci öykünün kahramanları olan amca torunları Fatma ve Huriye'nin 70 yıl sonra Adıyaman'ın Kahta ilçesindeki buluşmalarını içeren hayat hikayelerine geçilmektedir. Karşılaşma görüntüleri yeterince hüzünlü iken, yönetmen bu görüntülere seyircinin algılamasını manipüle edecek ve ajitasyon derecesine vardırarak nitelikte bir de müzikte eklemektedir.

Yönetmenin bakış açısına göre askeri hareket bir katliam ve bir kıyım olarak nitelendirilmekte ve adeta Fatma ve Huriye'nin anlattıkları ile de belgelendirilmektedir. Huriye o anki ortamı anlatırken "...ceset öyleydi ki hani bu taşlar ormanlar nasıl! ceset, öyleydi... öyle olunca cesetlere basıp basıp insanlar kaçıyorlardı ..." demektedir. Böylece devlet ve otoritesinin metonomisi olarak asker, izleyicinin gözünde kötülenmekte ve egemen ideolojiye karşı kışkırtılmaktadır. Yönetmenin ideolojisi doğrultusunda asker, orada yaşayan bölgenin gerçek sahibi halkı katlederek, yok etmeye veya onları vatanından sürmeye gelmiş fetihçi, zorba gibi yeni bir gerçeklik olarak seyirciye sunulmaktadır.

Huriye ve Fatma'ya hareket ve sonrası yaşadıkları anlatılmakta ve bir paralellik oluşturulmaktadır. Küçük kızların yerinden, yurdundan koparılması, evlatlık olarak subaylara verilmesi, orada yaşadıkları hep benzerlikler göstermektedir. Saçları tıraşlanarak kesilmekte, banyoya sokulmakta, yeni hayata uyum çerçevesinde kıyafetleri yenilenmekte, kızların ev içinde Türkçe dışında konuşmalarına ve evden dışarı çıkmalarına izin verilmemekte, kızlar adeta ev içi alana hapsedilmektedirler. Ayrıca evin hanımları tarafından hizmetçi olarak kullanılan bu kızlara bağırlıp çağrılarak eziyet edilmektedir. Egemen ideoloji olarak devletin bugüne kadar gerçeklik olarak sunduğu yumuşak doğu politikası, yönetmen tarafından, bu anlatım tarzıyla yalanlanmakta ve yeni ideolojik gerçeklik olarak seyirciye sunulmaktadır.

Belgeselde ayrıca Fatma'nın erkek kardeşi Hasan Ergin ile kavuşma hikayesine de yer verilmektedir. Bu hikayede en çok dikkat çeken unsurun kahramanların yıllar sonra da olsa kendilerini Kürt ve Alevi olarak konumlandırmaları oluşturmaktadır. Aradan çok zaman geçmiş olsa da her türlü zorluğa ve baskıya rağmen kişilerin kendi kimliklerini dillerini, inançlarını,

kültürlerini korudukları anlatılmaktadır. Yönetmene göre, egemen ideolojinin tüm baskıları, onları kültürlerinden koparamamış ve direnişleri sayesinde, asimile edememiştir. Bu durum bir gerçeklik olarak seyirciye aktarılmaktadır.

Filmde yer alan kavuşma hikayeleri ile yönetmen izleyiciye kayıp kızların bulunabileceği konusunda bir umut ışığı yaktmaktadır. Çünkü nasıl ki amca torunları olan Fatma ve Huriye 70 yıl sonra birbirlerine kavuşabilmişlerse (ayrıca Fatma, erkek kardeşine de kavuşmuştur) yönetmen tarafından kurgulanan filmsel gerçeklikle yıllar önce ailelerinden koparılan insanlar belki de tekrar bir araya gelebileceklerdir. Bu nedenle filmin kapanış jeneriğinde yaptıkları araştırma sonucunda 70 öykünün kayıt altına alındığı ve bunların ellisinin ailelerine kavuştuğu bilgisine ulaşıldığı belirtilmektedir. Ayrıca kapanış jeneriğinde daha birçok kız çocuğunun kayıp olduğu belirtilmekte ve bir umut olarak onların isimlerine yer verilmektedir.

2.9.4.1. İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:

İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları belgeselinde kullanılan karşıtlıklar aşağıdaki gibi oluşmaktadır;

Türk	X	Kürt
Modernleşme	X	Geri kalmışlık
Türkçe	X	Kürtçe
Sünnilik	X	Alevilik
Modern	X	Geleneksel
Batı	X	Doğu
Ezen	X	Ezilen
Zalim	X	Mazlum
Teknoloji	X	Doğa

Tablo 9: İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları Belgesel Filminde Yer Alan Karşıtlıklar

Belgesel filmin yönetmeni tablo 9'un sağ tarafında yer alan özelliklerin yanında yer almaktadır. İdeolojinin en temel özelliklerinden birisi olarak toplumsal çağırma ve seslenme sürecinde bir özne olarak seslenen seyirciye, yönetmen tarafından bu özellikler önerilmektedir. Yönetmenin eleştirdiği ve karşı duruş

sergilediği egemen ideolojik görüşe ezen ve zalim olan özellikler atfedilirken, kendi ideolojik görüşü çerçevesinde oluşturmaya çalıştığı gerçekliğe de mazlum ve ezilen özellikler atfedilmektedir. Çünkü devlet yıllarca bu bölgede böyle bir toplumun varlığını yok saymıştır.

Yönetmene göre ideolojinin işlevleri arasında yer alan farklılaştırma ve yok sayma stratejisi ile Dersim bölgesinde yaşayan insanlar otoritenin ve gücün sahibi olarak devlet tarafından farklılaştırılarak ötekileştirilmiş ve sonrasında da dışlanmıştır. Özellikle yeni kurulmuş olan Cumhuriyet hükümetlerinin ideolojik bakışı çerçevesinde oluşturulmaya çalışılan; dil, din, kültür ve ülkü birliği bu bölgede yaşayan insanlara da dayatılmaya kalkılınca sorunların arttığı görülmüş, hatta bu durum egemen güç tarafından devlete karşı bir isyan olarak algılanmıştır. Bunun üzerine ideolojisini kabul etmeyen bu insanlara devletin silahlı gücü, zora dayalı bir kabul ettirme stratejisi uygulamayı seçmiştir. Ancak neticede olaylar birçok insanın ölümü, yaralanması ya da yerinden yurdundan zorunlu göç etmek zorunda kalması ile sonuçlanmıştır.

Belgeselde egemen ideoloji yönetmenin bakış açısı etrafında sorgulanmaktadır. Egemen ideoloji bölgeyi geleneksel yapı içinde yer alan geri kalmışlıktan kurtarmak ve egemen güce itaat ettirmek için bölgeye bir dizi operasyon düzenlemiştir. Türk dilini, kültürünü ve inancını yerleştirme amacıyla olan bu operasyonların şekli hiç de istenmeyen sonuçları ve acıları getirmiştir. Bölge halkı egemen gücün getirmek istediklerini reddetmiştir. Çünkü devlet, bölgede yaşayanlardan binlerce yıldır yaşadıkları bölgeyi, dillerini, kültürlerini değiştirmelerini istemektedir. Kendilerine has kültüre ve inancıya sahip bu insanlar, yönetmen tarafından doğallaştırılıp meşrulaştırılmaya çalışılan görüşe göre bu durumu reddetmektedirler.

Egemen ideoloji kendi doğruları çerçevesinde bölge insanını yeniden yapılandırabilmek için öncelikle onlara Türkçeyi, Türk örf-adet ve geleneklerini öğretmeye çalışmıştır. Ancak kendi gelenek-görenek ve kültürünü terk etmeyen bölge insanı, yönetmenin söylemiyle asimile olmayı reddetmiştir. Ötekileştirilerek, yok sayılan insanlar bu duruma direnmeye çalışmışlardır. Gelecekte kültürün

aktarıcılarını olarak görülen kız çocukları, belgelese göre annelerinin kucaklarından zorla alınmış ve yeni kurulan devletin çekirdeğini oluşturan ve örnek aileler olarak nitelendirilen subay ailelerine verilmiş ya da söz konusu eğitimi vermek için açılmış okullara gönderilmiştir.

Belgesel filmde yönetmen bu uygulama neticesinde bölgeden küçük yaşta birçok kız çocuğunun ailelerinden alınarak gönderildikten sonra uzun yıllar akıbetlerinin ne olduğu ile ilgili bir bilgiye ulaşamadığını anlatmaktadır. Yapılan araştırmalar sonucunda iki ayrı hikayeden yola çıkılarak filmin bir hikayesinin konusunu da oluşturan ayrılık ve 70 yıl sonra birbirine kavuşan Fatma ve Huriye'nin bu süre içinde yaşadıkları anlatılmaktadır. Hikayenin birinin kahramanları olan Fatma ve Huriye ailelerinden alındıktan sonra çektikleri acıları ve sıkıntıları anlatmaktadırlar. Yönetmen tarafından seyirci belgeselde onların anlattıklarına ortak edilmektedir. Filmle özdeşleşmeye davet edilen izleyici kahramanlarla birlikte egemen ideolojinin yaptıklarıyla üzülme, ağlamakta, kızmakta, hatta zaman zaman ondan nefret etmektedir. Böylece artık biz duygusu ile hareket eden seyirci yönetmenin ideolojisi tarafından oluşturulan gerçeklik içinde yerini almaktadır.

Belgesel filmde yönetmen tarafından güçlü konuma, sahip olduğu özelliklerden (Türkçe konuşamayan, Kürt, Alevi) dolayı her ne kadar ezilip acı çekerek üzülse de bölgede yaşayan insanlar yerleştirilmektedir. Çünkü egemen ideoloji yıllarca bu insanları kendi istediği yönde değişiklikler yapmaya zorlamış olsa da, bölge insanları bu duruma direnmiş ve ayakta kalmayı başarmış, yani başat ideolojiye galip gelmiştir. Bu durum yönetmenin gerçekliği olarak filme yerleştirilmektedir.

Belgeselde izleme isteği devamlılığı perdede anlatılanların gerçek yaşamdan alınmış gibi bir hissi uyandırması ile sağlanmaktadır. Çünkü hatırlanacağı üzere belgesel filmin özelliklerinin bahsinin geçtiği bölümde, insanların belgesel film izlerken perdede gördüklerinin gerçek olduğunu düşünerek izledikleri önyargısında olduğu belirtilmiştir. Ayrıca belgeselde yönetmenin ideolojisi doğrultusunda oluşturulan gerçeklikle hikaye kahramanları ile özdeşleşmeye davet edilen seyirci, perdede onların gözünden yaşadıklarını hissetmekte/yaşamakta ve onlarla birlikte

duyguları (acıyı, kederi, sevinci) iliklerine kadar sarsılarak yaşamaktadır. Belgeselde sesi kısılanı/dışarıda bırakılanı batıda yaşayan ve 1937-38 de bu yaşanan olaylara tepkisiz kalan Türk kökenli, Sünni insanlar oluşturmaktadır. Çünkü onlar zaten yıllarca bu konulardan uzak kalmışlardır. Dolayısıyla onlar bu filmde yok sayılmaktadırlar.

2.9.4.2. İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:

Belgesel film incelendiğinde, ideolojinin işleyişindeki yöntem ve sembolik inşa stratejilerinden birçoğuna başvurulduğu ve kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan yöntem ve stratejiler genel olarak aşağıdaki gibi sıralanabilmektedir:

- Yok sayma
- Farklılaştırma
- Ötekileştirme
- Dışlama
- Yerinden etme
- Rasyonelleştirme
- Meşrulaştırma
- Çağırma
- Gizleme
- Doğallaştırma
- Tarihselleştirme
- Edilgenleştirme
- Yanlış bilinç oluşturma
- Yeniden inşa etme
- Toplumsal gerçekliğin (yeniden) kurgulanması

Yönetmen belgesel filmde dersim bölgesinde yaşayan insanların, dilleri, inanışları, kültürleri, gelenek ve görenekleri nedeniyle egemen ideoloji tarafından yıllarca ötekileştirdiği, yok sayıldığı ve dışlandığını, oluşturduğu filmsel gerçeklik içinde göstermeye çalışmaktadır. Yönetmenin ideolojisi doğrultusunda yeniden

kurgulanan gerçeklikle yerinden edilmeye çalışılan egemen ideoloji söylemleri, tersine çevrilmeye çalışılmaktadır.

Yönetmene göre egemen ideoloji tarafından tarihsel süreç içinde yıllarca yanlış bilinç olarak oluşturulan Kürt ve Alevi kültürü, inanışının edilgenleştirildiği, bu kültürle ilgili anlatılan yanlış enformasyonlarla toplumun kafasında hatalı bir gerçekliğin kurgulandığı ve gerçeklerin yerinden edilerek çarpıtıldığı ya da gizlendiği anlatılmaktadır. Ancak yönetmen izleyiciyi özne olarak çağırarak, o dönemde bölgede yaşayan insanların çektikleri sıkıntılara ortak olmaya davet etmektedir. Böylece filmsel bir gerçeklik olarak toplumsal gerçeklik yeniden kurgulanmaya çalışılmaktadır.

2.10. MUSTAFA (2008) BELGESEL FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

2.10.1. Mustafa Filminin Tanıtılması

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Mustafa
Senaryosu	: Can Dündar
Yönetmeni	: Can Dündar
Görüntü Yönetmeni	: Candan Murat Özcan
Yapım Yılı ve Süresi	: 2008-130 dk.
Gösterim Tarihi	: 28 Ekim 2008
Müzik	: Goran Bregovic

2.10.2. Mustafa Belgesel Filminin Anlatı Yapısı:

Mustafa belgesel filminin yönetmeni Can Dündar, filmin tamamında kendi sesini hakim üst anlatıcı ses olarak kullanmaktadır. Belgesel film Mustafa Kemal'in ölümünden birkaç ay öncesinde (Eylül 1938 de) onun sağlık durumu hakkında bilgi verilerek başlatılmaktadır. Anlatı yapısı içinde ilk sekansta sıçramalı kurgu tercih edilerek tarih çizgisi sondan başlatılmaktadır. Ancak, kısa bir süre sonra, normal anlatım şekline dönülerek düz (lineer) bir kurgu ile tarihsel olayların doğrusal bir çizgide aktarımına geçilmektedir.

Yönetmen tarafından filmin henüz başlangıcında kullanılan ve izleyicisine samimiyetle yaklaşıldığının gösterilmeye çalışıldığı dille, belgeselde Mustafa Kemal'in o herkes tarafından bilindiği düşünülen tarafının değil; çok farklı bir bakış açısıyla bilinmeyen yönlerinin anlatılacağına sinyalleri verilmektedir. Bu nedenle filmde kullanılmak üzere Mustafa Kemal'e ait birçok dokümana ulaşabilmek için özel izinler alınmıştır. Film için özel izinle açılan Cumhurbaşkanlığı ve Genelkurmay Başkanlığı arşivleri başta olmak üzere, yerli ve yabancı birçok arşivden derlenen Atatürk'ün daha önce görülmemiş fotoğrafları, hatıralarını yazdığı not defterleri, yakınlarına yolladığı çok özel mektuplarından, günlüğüne, elyazmalarına kadar pek çok belgeye filmde yer verilmektedir. Filme yerleştirilen bu özel dokümanlar, filmin anlatı yapısını güçlendirirken, aynı zamanda seyircide belgelere dayanan gerçek ve nesnel bir film izlediği izlenimi oluşturulmaktadır.

Ciddi bir hazırlık aşamasından sonra, Atatürk'ün ayak bastığı Selanik'ten Manastır'a, Şam'dan Berlin'e, Sofya'dan Karlsbad'a kadar her coğrafyaya gidilerek, doğduğu odadan, öldüğü odaya dek her mekana girilerek onun hayatı yerinde görüntülenmektedir. Atatürk'e dair yazılmış kitaplar, yerli yabancı basın, diplomatik yazışmalar taranıp onlardan sahici, objektif, sıcak bir hayat hikayesi oluşturulmaya çalışılmaktadır. Ondan kalan eşyalar, onu anlatan anılar, çalıştığı karargahlar, yaşadığı evler, geride bıraktığı belgeler, sevdiği müzikler, söylediği sözler derlenip filmde kurgulanarak anlatının temelleri daha da sağlamlaştırılmakta, belgeselin inandırma ve ikna etme gücü arttırılmaktadır.

Atatürk'ün kendi sesinden çok önemli konuşmalarının yer aldığı belgeselde, kişilik özelliklerini ortaya koymayı hedefleyen özel mektuplara da yer verilmektedir. Ayrıca Mustafa Kemal'in okullarda okutulsun diye yazdığı bir takım eserler de gün ışığına çıkarılmaktadır. Çok özel fotoğraflara ve filmlere de belgeselin anlatı yapısını bozmayacak şekilde filmin içinde yer verilmektedir.

Atatürk'ün kendi fotoğrafçılarının arşivlerinden derlenen çok özel fotoğraflar belgesel ile seyirciye ulaştırılmaktadır. Atatürk'ün o güne kadar bilinen en eski fotoğrafı seyirciye ilk defa Mustafa filminde gösterilmektedir. Bu anlamda da belgesel filmin her karesinde seyirci, Atasıyla ilgili yeni bir şeyleri keşfetmenin

heyecanıyla coşturulmaya çalışılmakta ve heyecan verici anlatı yapısı ile seyirci meraklandırılmaktadır. Yine filmin anlatı yapısını bozmayacak şekilde yeni kuşağın okulda öğrendiği klasik bilgilerden ve eski, siyah beyaz görüntülerden sıkılmış olacakları varsayımıyla filmde modern animasyon teknikleri de kullanılmaktadır.

Filmin yönetmeni Can Dündar tarafından, Mustafa belgesel filminin samimi anlatı yapısı ve dili ile ilgili olarak “filmin ismi neden Atatürk değil de Mustafa?” sorusuna; “Bu isimle, Atatürk’ün hiçbir takı almamış, en yalın haline ulaşmaya çalıştık. Ona sadece annesinin hitap ettiği isimle hitap ettik. İzleyiciyle filmin kahramanı arasında dostane bir samimiyet kurmak istedik. Onu; espri yapan, içkisini içen, zeybek oynayan, zaman zaman hüznlenen, zaman zaman öfkelenen, herkes gibi bir insan olarak sergilerken, sıradanlığı aşan liderlik özellikleriyle farkını da ortaya koymaya çalıştık”⁴⁰⁴ yanıtı verilmektedir. Daha önce yapılan tespitlerden ve belgesel filmin yönetmeninin söylediklerinden de anlaşılmaktadır ki; izlerken adeta insanların içini ısıtmaya çalışan bu anlatı yapısı, yönetmen tarafından bilinçli bir tercih olarak kullanılmaktadır.

2.10.3. Mustafa Belgesel Filminin Tematik Çözümlemesi:

Belgesel filmin temasını; heykeller, büstler, rozetlerle insancıl özelliklerin dışında kalarak, katılaştırılmış olan bir liderin, bir ülke kurucusunun ama aynı zamanda bir insan olan Mustafa Kemal’in insani yönlerinin yer aldığı hayatı oluşturmaktadır. Filmde yer alan konular ise;

- Atatürk’ün insani boyutta hayatı
- Çocuk Atatürk
- Delikanlı Atatürk
- Asker Atatürk
- Aşık olan Atatürk
- Evini, ailesini, toprağını kaybetmiş, bunun derin acısını yaşayan Atatürk

⁴⁰⁴ Can Dündar, <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/463687.asp>, Ulaşılma Tarihi: 04.06.2014.

- Kızan, hüzünlünen, efkârlanan, içen, sevinen, heyecanlanan Atatürk vb. konulardan oluşturulmaktadır.

2.10.4. Mustafa Belgesel Filminin İdeolojik Çözümlemesi

İdeolojinin önemli özelliklerden bir tanesini, ideolojinin insanlara, kendine göre kutsal olanı tanımlaması oluşturmaktadır. İdeoloji, bunu yaparken bulduğu ilkeleri egemenliği altına almakta ve böylece kutsal olanı tanımlamakta aynı zamanda rasyonelleştirmektedir. Atatürk uzun yıllardır egemen ideoloji tarafından kutsal, dokunulmaz bir tabu haline getirilmiş ve bu durum onun ölümünden sonraki dönemde toplumun gözünde rasyonelleştirilmiştir. “Sosyalizasyon süreci içerisinde bireyler bebeklikten başlayarak toplum, evren, diğer bireyler, kişilerarası ilişkiler ve yaşam yapıları konusunda zihinsel şemalar geliştirmektedirler”.⁴⁰⁵ Mustafa belgesel filminde yönetmen egemen ideoloji tarafından oluşturulmuş bu söz konusu kalıplaşmış zihinsel şemaları kırma ya da bozma çabası içine girmektedir. Bu yüzden toplumda alışılmışın dışında bir Atatürk portresi çizmeye çalışması büyük tepkilere neden olmaktadır. Çözümlemede söz konusu tepkilerin neler olduğu ya da neden olduğundan çok, görsel bir metin olarak belgesel filmdeki gerçeklik ve bu gerçekliğin ideoloji tarafından nasıl çarpıtıldığı ya da değiştirildiği araştırılmaktadır.

Daha önce çalışmanın ikinci bölümünde belirtildiği üzere, belgesel filmlerin en temel özelliğini; aydınlatıcı bilgiler içeren, ele aldıkları olaylara nesnel bir tutumla yaklaşarak, gerçekleri gözler önüne seren, iyi bir araştırma ve titizlik gösterilerek hazırlanması oluşturmaktadır. belgesel sinemanın amacını ise gerçeğe yaklaşmak, dolayısıyla da filmi oluşturma, bilince ayna tutma sürecinde gerçeği değiştirmeden yansıtma ya da gerçeği yozlaştırmadan yorumlama oluşturmaktadır. Dolayısıyla belgesel filmin, belgesel olabilmesi için öncelikle, gerçeğin nesnel bir şekilde, çarpıtılmadan kişisel görüşlere ve çıkarılara mümkün olduğunca yer verilmeden anlatılması gerekmektedir. Oysa film gösterime girdikten ve belgeselin nesnelliği ve gerçekliği ile ilgili eleştiriler yöneltmeye başladıktan hemen sonra filmin yönetmeni

⁴⁰⁵ Nesrin Kula Demir, **Televizyon Reklamlarında Yer Alan İdeolojiler ve Toplumsal Cinsiyetin İnşası**, Ege Üni. Sos. Bil. Ens., Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2004.

Can Dündar⁴⁰⁶ “Herkesin bir Atatürk’ü var, bu da benim Atatürk’üm” diyerek, bir belgeselde bulunması geren en temel özelliği nesnelliği zedelemekte ve belgeselde anlattığı gerçekliğin, nesnel bir gerçeklik değil kendi gerçekliği olduğunu belirtmektedir.

Can Dündar’ın henüz belgeselin başında çocuk Mustafa’nın yaşadıkları, hissettikleri ve psikolojik durumu ile ilgili verdiği bilgiler, mitolojik masalsi bir mistiklik çerçevesinde aktarılmaktadır. Belgesel gerçekliğini belgelerden almaktadır. Ancak burada yönetmenin ideolojik bakış açısı devreye girerek, gerçekliği kurgulamakta, ekrandaki görüntülerle anlatı masalsi hale getirilerek gerçeklikten koparılmaktadır. Kısa süre içerisinde anlatının devamında Mustafa ve ailesi arabeskleştirilmekte ve hangi belgeye dayandırıldığı belli olmayan üretilmiş gerçeklik haline getirilmektedir.

Çocuk Mustafa’nın psikolojik durumu ile ilgili o kadar net çıkarımlarla onun hissettikleri aktarılmaktadır ki izleyenler, sanki anlatıcı Dündar’ın anlatılan o dönemde ve çocuk Mustafa’nın yanındaymış gibi olduğu hissine kapılmaktadırlar. Örneğin üst seste yer alan anlatımda kullanılan şu cümle adeta söz konusu tespitleri doğrulamaktadır; “...çiftlikteki görevi kargaları kovalamaktı. *Ama hiçbir şey babasını kaybetmiş, okulu bırakmış, evinden uzaklaşmış bu çocuğun sıkıntısını dağıtmaya yetmiyordu...*”. Bu ve buna benzer cümleler filmin tamamında görülebilmektedir. Ayrıca görüntüde yer alan kareler de sözel ifadelerden geri kalmamaktadır. Bu ifadeler üst sesle Can Dündar tarafından seslendirilirken görüntüde de o sözel mistiklik ve masalsi havanın yakalanabilmesi için, ekranda yer alan karelerin netlikleri azaltılarak fluelaştırılmakta, ışık azaltılarak karanlıklaştırılmakta ve görüntüye efektler bindirilmektedir. Adeta gerçeklik yönetmenin bakış açısı tarafından yeniden kurgulanmaktadır.

Özellikle Mustafa’nın üç yaşında ölmüş olan büyük kardeşi Ahmet’in cesedinin çakallar tarafından Selanik sahilinde mezarından çıkarılması ve parçalanması hikayesi ile anlatılan ve gerçek diye öne sürülenlerin ne kadar abartı yüklü ve gerçek dışı olduğu görülmektedir. Çünkü İslami geleneklerde, burada

⁴⁰⁶ Can Dündar, <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/463687.asp>, Ulaşılma Tarihi: 05.06.2014.

gösterildiği gibi, ölünün sahile, kumsala gömülmesinin pek rastlanan bir durum olmadığı bilinmektedir. Aksine defin işleminin toprağa yapılması gerekmektedir. Bu nedenle filmde anlatılan sahnenin gerçekliği tartışılabilir nitelikte görülmektedir. Üstelik bu sekansta görüntü yönetmenin seçtiği kareler korku filmlerinin gerçek üstü yapılarını çağrıştırmakta ve seyirciyi filmde anlatılanların gerçekliği konusunda rahatsız etmektedir.

Filmde Mustafa'nın hayatı bölümler halinde (çocukluk, gençlik,...vb.) anlatılmaya çalışılmaktadır. Ancak söz konusu bölümler arasında bir bütünlük görülemez. Bütünlükteki bu sıkıntılar aynı zamanda izleyicinin zihninde de gerçeklikle ilgili yarılmalara sebep olabilmektedir. Ayrıca bölümlerin kendi içlerinde de birçok olay ve konunun atlandığı, anlatılmadığı hissi uyandırılmaktadır. İdeolojinin en önemli işlevlerinden biri olan yok sayma ve silme işlevi, gerçekliğin yeniden inşa edilmesi ve kurgulanması aşamasında oldukça çok kullanılan işlevlerin başında yer almaktadır. Çünkü ideoloji bazı olayları, olguları bilinçli olarak yok sayarak kendi istediği yönde bir gerçeklik kurgulayabilmektedir. Yıllardır Atatürk ile ilgili resmi bilgiler edinen izlerkitle, Atası ile ilgili bu anlatının eksiltildiğini düşünebilmektedir. Belgeselde Atatürk, İstanbul'a geldikten sonra şehrin şaşası ile buluşturulmakta, gece hayatıyla, içkiyle ve kadınla tanıştırılmaktadır. Bu anlatım tarzı Atatürk'ü sevenleri kızdıracak ve ona yapılmış bir hakaret olarak algılanabilecek nitelikte görülmektedir. Çünkü yıllarca egemen ideoloji tarafından neredeyse doğduklarından beri yüceltilen hatta putlaştırılan Atatürk imajı, bir anda alaşağı edilmekte; serseri, kadın ve eğlence düşkünü yeni bir imaj olarak gösterilmeye çalışılmaktadır. Kemalist ideolojinin yıllarca anlatmaya, yüceltmeye çalıştığı Atatürk imajı, filmde bu anlatım tarzıyla aşağılanmakta ve yok edilmeye çalışılmaktadır. Hem de kendisi Atatürkçü ve Kemalist ideolojinin savunucusu olarak bilinen biri tarafından.

Belgesel filmin geneline bakıldığında, ideolojik seslenişlerin muhatabını daha çok Atatürk'e sevgi duyan, ancak onu sadece resmi egemen ideolojinin tanımlamalarıyla bilen kişiler oluşturmaktadır. Belgesel en başından itibaren Atatürk'ü bilindik kalıpların dışına çıkarma çabası içinde yer almaktadır. Bu nedenle

izleyicilerine farklı bir Atatürk görecekları vaadinde bulunmaktadır. Belgesel her ne kadar seslendiği kişileri kendi ideolojisine davet etmekteyse de, diğer taraftan alışılmışın çok dışında olan yaklaşımıyla da seyirci korkutulmakta ve birazda kışkırtılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında belgeselle içinde bulunduğu topluma tarihsel (herkesin bildiği resmi tarihten çok farklı), politik (içselleştirilmiş ideolojinin dışında) ve kültürel (yukarıdaki paragraflarda belirtilen toplumun bilindik kültürel göstergelerinin dışında göstergeler üreterek) tezat fikirler üretilerek yaklaşıldığı görölmektedir.

Mustafa belgeseli ile topluma oldukça açık politik bir mesajla bir değişim önerilmektedir. Burada önerilen değişimin temelini, şu ana kadar bilinenlerin yanlışlığından çok, eksikliği konusu oluşturmaktadır. Belgesel tarafından kahramanı hakkında insanların öğrendikleri, bildikleri reddedilmemektedir. Ancak o bilişsel sürecin bilinçli olarak egemen ideoloji tarafından eksik bırakıldığı gösterilmekte ve böylece egemen ideolojinin yanındaymış gibi görünerek diğer enformasyonları reddetmeden, kendi ideolojisini kabul ettirme çabasına girilmektedir. Var olan bilgiler film tarafından açıkça reddedilmemektedir. Ancak kullanılan dil ve söylem, eksiklik üzerinde yoğunlaşmakta bu yüzdende artalandaki gizliden gizliye bir reddetme durumu oluşturulmaktadır.

Örneğin film vizyona çıkmadan çok öncesinde dahi “biz Atatürk’ün hiç bilinmeyen taraflarını göstereceğiz, toplum onu hiç böyle tanımamıştır” iddiasıyla yola çıkılmaktadır. “Bizim üzerinde duracağımız Atatürk’ün büyük devlet adamlığı, liderliği, devrimciliği,...vb. değil; onun hiç bilinmeyen insani yönleri olacaktır” denilmektedir. Bu yüzden seyircinin belgeselde insani yönü öne çıkarılmaya çalışılan Mustafa ile özdeşleşmesi ve onu bu yönüyle kendisine yakın hissetmesi amaçlanmaktadır. Bunun içinde kendini yalnız hissedeni herkes gibi, Mustafa da hüznendirilmiş, dostlarıyla yalnızlığı paylaştırılmaya çalışılmış, kendisi gibi Rumelili hemşerileriyle coşturulup içki içirtilmiş, onlarla halaylar çektilirilmış ya da zeybek oynatılmıştır. Böylece perdedeki Mustafa, bir taraftan bizlerden biri yapılırken, bir taraftan da seyirci onun bu hallerine ortak edilerek biz duygusu oluşturulmaya çalışılmıştır. Belgesel filmin iddiasını ise; egemen ideoloji tarafından

Atatürk'ün bu insani yönlerinin bilinçli olarak yıllarca yok sayılarak, insanüstü varlık haline getirilmesi oluşturmaktadır. Oysa belgeselde egemen ideolojiden farklı olarak Atatürk de, herkes gibi, biz gibi, bizden biri gibi, duyguları olan bir insandır önermesiyle toplumda var olan bilişsel gerçeklik yeniden kurgulanmaya çalışılmaktadır.

Mustafa Belgesel filminin sahip olması gereken tarafsızlık ilkesini zedeleyerek tarafsız kalamadığı ve aksine kurgulanan filmsel gerçeklikle belli bir değişim önerdiği görülmektedir. Bu amaçla, kendi ideolojik gerçekliğini ürütemek çabası içinde yer alarak, ideolojinin özelliklerinden ve işlevlerinden yararlanılmaktadır. Kimi zaman bazı olaylar ve olgular bilinçli olarak yok sayılırken, kimi zaman var olan ideolojik anlamlar çarpıtılmaktadır. Yeni getirilen önerilerle filmdeki kişiler de duruma ortak edilerek *bu zaten her yerde ve her zaman böyle olmuştur* denilerek kurgulanan filmsel gerçeklik hem tarihselleştirilmekte ve rasyonel hale getirilmekte, hem de izelerkitle de bu duruma davet edilerek ortak bir biz duygusu yaratılmakta ve filmin (yönetmenin) ideolojisi izleyici gözünde meşrulaştırılarak doğallaştırılmaktadır.

2.10.4.1. Mustafa Belgesel Filminin Dizisel Çözümlemesi:

Mustafa belgesel filminde yönetmen tarafından, izleyiciye tablonun sağ tarafında yer alan özellikler önerilmektedir. Çünkü tablonun sağ tarafındaki özelliklerle Atatürk, tamda yönetmenin istediği yönde; o yüceltilmiş, abartılmış, tabulaştırılmış özelliklerinden kurtarılmakta ve Can Dündar'ın yaklaşımıyla, insancıl özelliklere büründürülmektedir. Yönetmen filmin başından sonuna kadar Atatürk'ü tablo 10'nun sol tarafında yer alan özelliklerden kurtarma çabasına girmektedir. Ancak, o da Atatürk'ü bu özelliklerden sıyrmanın kolay olmayacağını görmektedir. Çünkü Cumhuriyet tarihi boyunca resmi ideolojinin Atatürk'e yüklediği tarihsel ve ideolojik anlamlar sol tarafta yer alan özelliklerle sağlanabilmiştir. Oysa filmde gösterilen Mustafa ise, bunun aksi yönünde konumlandırılmaktadır. Böylelikle var olan egemen ideolojik söylemler yerinden edilerek yıkılma çabası içerisine girilmektedir.

Mustafa belgesel filminde kullanılan karşıtlıklar;

Tabu/dokunulmaz	X	Normal
Yüceltme/abartma	X	Doğru yere oturtma
İnsancıl olmayan	X	İnsancıl
Duygusuz	X	Duygulu
Güçlü	X	Güçsüz
Etken	X	Edilgen
Başarılı	X	Başarısız
Sert	X	Yumuşak
Hırslı	X	Hırslı olmayan
Geleneksellik	X	Modernizm
Korkaklık	X	Cesaret
Hükmeden	X	Uyum Göseteren
Yargılayıcı	X	Kabullenici
Dindarlık	X	Laiklik
Kararlı	X	Kararsız
Bağımsız	X	Bağımlı
Çözüm getiren	X	Çaresiz
Gericilik	X	İleri görüşlülük
Riyakarlık	X	Dürüstlük

Tablo 10: Mustafa Belgesel Filminde Yer Alan Karşıtlıklar

Yönetmen Can Dündar, tarihsel süreç içerisinde Atatürk'ün özelliklerinin egemen ideoloji tarafından yüceltilmesi sonucunda, çok güçlü ancak duygusuz bir o kadar da dokunulmaz bir tabu haline getirildiğini, fakat onunda insan olarak en azından, doğru yere oturtulması gerektiğini filminde ortaya koymaya çalışmaktadır.

Belgesel filmde güçlü konuma, yine tablonun sağ tarafında yer alan özelliklere sahip olan Mustafa oturtulmakta ve gücünü olumlu ve insani vasıflarının varlığından almaktadır. Filmde insan olarak Mustafa'ya yüklenen bazı özelliklerle güçsüzleştirildiği ve edilgenleştirildiği düşünülürken, aslında filme yerleştirilmeye çalışılan ideoloji ve gerçeklik artalan okumasıyla farklılaşmaktadır. Çünkü bu

vasıflar filmde insani yönlerden kaynaklanması yoluyla normalleştirilmekte ve aslında bu nedenle de yüceltilerek gerçeklik yeniden kurgulanarak/inşa edilerek Mustafa güçlü hale getirilmektedir. Bu durum özellikle de Mustafa'nın bizden olduğu; onunda en az bizim kadar duyguları, zaafı, zayıflıkları olduğu izleyicilere gösterilerek, biz duygusunun inşasında kullanılmaktadır. Ayrıca seyirciye böyle gösterilen; yıllarca tabu olduğu için hakkında konuşmaktan korkulan, ancak bizden olan bizim gibi olan Mustafa, onlarda bir sempati uyandırmakta ve böylece yeniden kurgulanmış olarak aktarılan ideolojik gerçeklik izleyiciler tarafından daha kolay kabullenilmektedir.

Belgeseli izleme isteğini, egemen resmi ideoloji tarafından tabulaştırılmış Mustafa'nın değil, onun yerine biz gibi olan, bizden biri olan en temelde insan olan Mustafa imajının sağladığı düşünülmektedir. Çünkü yönetmen, egemen ideolojik yapılanma içinde yıllarca yok sayılmış insani özellikleri ile doğallaştırılmaya ve meşrulaştırılmaya çalışılmış bir tabu Mustafa'nın, insanlarda yanlış bir bilinç oluşturduğunu, ancak gösterilen yeni gerçeklikle yeni Mustafa imajının, asıl Mustafa olduğu anlatmaya çalışmaktadır. Ancak yönetmen olarak Can Dündar da aynı egemen resmi ideolojinin yaptığı gibi, o da daha önce var olan gerçeklikleri yok saymakta, gizlemekte, reddetmekte ve onun yerine yanlış bilinç oluşturarak yeni bir ideolojik gerçeklik oluşturmaktadır. Bu durumu da "Herkesin bir Mustafa'sı var bu da benim Mustafa'm" söylemiyle var olan gerçekliği kendi ideolojik gerçekliği ile değiştirerek oluşturduğunu reddetmemektedir.

Belgeselde görüntü dışı bırakılanı, sesi kısılanı egemen ideolojik söylem ve onun yıllarca oluşturmaya çalıştığı Atatürk imajı oluşturmaktadır. Yönetmen halkın yıllardır Atasından uzak kalmasının ve ona gerekli sempatiyle yaklaşamamasının temelinde onun egemen ideoloji tarafından çok katı, acımasız, insani vasıflardan uzak bırakılmış despot ve aşırı yüceltilme sonucu oluşturulmuş dokunulmaz tabu olarak gösterilmesinden kaynaklandığını filmde anlatmaya çalışmaktadır. Ancak yönetmenin kendisi de insan Mustafa kimliği ile göstermeye çalıştığı Atatürk'ü tıpkı egemen ideolojinin yaptığı gibi aynı ideolojik inşa stratejileri kullanarak var olan imajın tam tersi olarak; karanlıkta uyuyamayan bir çocuk misali aşırı korkak, sürekli

içki içen alkolikler gibi sarhoş, zevke, sefaya, kadına düşkün ve güçsüz bir imaj çizerek göstermektedir. Yönetmenin ideolojisi doğrultusunda kurgulanan bu yeni gerçeklik de doğallaştırılarak, meşrulaştırılmaya çalışılırken izleyicilerde yanlış bilinç oluşturmaktan kendini kurtaramamaktadır.

2.10.4.2. Mustafa Belgesel Filminde İdeolojinin İşleyişi:

Belgesel filmde, ideolojinin işleyişindeki yöntem ve sembolik inşa stratejilerinin sadece bir tanesi üzerinde değil, birden çok strateji üzerinde aynı anda yoğunlaşarak egemen ideolojik söyleme karşıt söylemler oluşturulduğu görülmektedir. Kullanılan yöntem ve stratejiler genel olarak aşağıdaki gibi sıralanabilmektedir.

- Yok sayma
- Silme
- Farklılaştırma ve ötekini dışlama stratejisi
- Rasyonelleştirme
- Meşrulaştırma
- Çağırma
- Gizleme
- Gizemleştirme
- Mistikleştirme ve büyülü bir hale getirme
- Doğallaştırma
- Tarihselleştirme
- Edilgenleştirme
- Yanlış bilinç oluşturma
- (Yeniden) inşa etme; toplumsal gerçekliğin (yeniden) kurgulanması

Filmin tamamında yönetmen tarafından var olan egemen ideolojik gerçeklik, alaşağı edilerek yok sayılmakta ve yönetmenin kendi gerçekliği yeniden kurgulanmaya çalışılmaktadır. Bunu gerçekleştirebilmek için de öncelikle egemen ideoloji tarafından toplumda şu ana kadar Atatürk'le ilgili sosyolojik, tarihsel, kültürel, psikolojik bir olgu olarak yanlış bilinç oluşturulduğu üzerinde

durulmaktadır. Toplumsal gerçekliğin yeniden kurgulanabilmesi için ise; yönetmenin ideolojik bakış açısında yer alan kendi gerçekliği rasyonel hale getirilmeye çalışılmakta ve var olan gerçeklik yeni gerçeklikle yer değiştirilerek meşrulaştırılmaktadır. Örneğin, filmin başında yer alan görüntüler ve mistik anlatım şekliyle izleyiciler, zihinlerinde yaratılan yarılmalarla, var olan gerçeklikten koparılmaktadır. Gizemli hale getirilen olaylar, izleyicinin kafasında boşaltılmış yere, yeni bir rasyonaliteyle oluşturulmuş, bizden biri haline getirilen, yeni Mustafa imajı olarak yerleştirilmektedir.

Diğer taraftan yeni Mustafa imajıyla yönetmenin ideolojisi doğrultusunda bir toplumsal seslenme ve çağırma süreci olarak, bireyler/izleyiciler özne olarak adlandırmakta ve filmde biz duygusuna hitap edilerek egemen ideolojinin “bizi” yerinden edilerek yeni bir “biz” ile izleyenler gruplaşmaya davet edilmektedir. Artık bu biz içinde yer alan Mustafa imajı putlaşmaktan, korkulan olmaktan vb. daha önce oluşturulmuş olumsuz özelliklerinden kurtarılarak, herkes gibi insani duygulara sahip, bizim gibi olan hüznlenen, kızan, sevinen, aşık olan insan Mustafa haline getirilmektedir.

Belgesel filmde egemen ideolojinin insanlara kendine göre tanımladığı kutsal olan yerinden edilerek yeniden tanımlanmaktadır. Yeni ideolojik gerçeklik yeni ilkeler üretmekte, bu ilkeleri egemenliği altına alarak, yeni kutsallar oluşturmakta ve bunu rasyonelleştirerek meşrulaştırmaktadır. Üretilen bu yeni gerçeklikte kutsallık doğma halinden/dokunulmazlıktan çıkarılmaktadır. Yeni kutsallık ise, hümanist değerler ortaya konularak yaratılan yeni insan Mustafa imajı ile insanların/izleyicilerin kafasında bir gösterilen olarak tanımlanmaktadır. Böylece belgesel yönetmenin ideolojisi tarafından oluşturulan bu yeni gerçeklikle filmde neyin iyi, neyin kötü, neyin doğru, neyin yanlış olduğu belirlenerek/söylenilerek gerçeklik yönetmenin gözünden yeniden kurgulanmaktadır. Belgesel filmde var olan egemen ideolojik gerçekliğin üretilen bu yeni ideolojik gerçeklik tarafından ortadan kaldırıldığı ya da değiştirilerek yeniden üretildiği görülmektedir.

3. VERİ VE BULGULARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Veri ve bulguların değerlendirilmesi bölümünde çözümlemeye yer alan başlıklar sırası ile tartışılarak değerlendirilmiştir. Bu aşamada anlatı yapısının ve temaların ideolojileri oluşturmada ne şekilde kullanıldığı ve gerçekliğin çarpıtılmasını nasıl sağladığı açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca dizisel karşıtlıklar ve ideolojik seslenişler yoluyla, ideolojilerin işleyiş ve inşa stratejilerinin nasıl oluşturulduğu çözümlenen on film üzerinden tartışılmaktadır.

3.1. BELGESEL FİMLERİN ANLATI YAPISI

Çalışmanın örneklemini oluşturan 10 belgesel filmin anlatı yapıları incelendiğinde bu filmlerde; atlamalı-sıçramalı kurgunun kullanılıp kullanılmadığı, didaktiklik (öğretici anlatım) yanının olup olmadığı, üst anlatıcı sese yer verilip verilmediği, sade bir dilin kullanılıp kullanılmadığı, doğallığın var olup olmadığı ve arşiv görüntülerine yer verilip verilmediği konularının varlığına bakılmıştır.

	Anadolunun Kayıp Şarkıları	Mustafa	İki Dil Bir Bavul	İki Tutam Saç	Oyun	Benim Çocuğum	Son Buluşma	Gelibolu	Son Kale Çanak Kale	Ünye de Fatsa Arası
Atlamalı sıçramalı kurgu	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+
Didaktiklik	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+
Üst ses	-	+	-	+	-	-	-	+	+	+
Dil sadeliği	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Doğallık	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Arşiv görüntüleri	-	+	-	+	-	-	-	+	+	-
Canlandırma	-	+	-	-	-	-	-	+	-	-

Tablo 11: Belgesel Filmlerin Anlatı Yapısı

Belgesellerde tercih edilen anlatı yapılarının yer aldığı Tablo 11 incelendiğinde, örneklemini oluşturan on (10) belgesel filmde dokuz tanesinde atlamalı ve sıçramalı kurgunun tercih edildiği tespit edilirken, sadece bir tanesinde

“İki Dil Bir Bavul” filminde düz tarihsel çizgi içinde bir anlatı yapısının tercih edildiği görülmektedir. Yönetmenler belgesellerinde filmin anlatı yapısına yerleştirdikleri zamanda atlamalarla geriye dönüşler (flash back) yaparak izleyiciyi tek düze bir filmin monotonluğundan çıkarmakta ve belgeseli daha ilgi çekici hale getirmektedir. Diğer taraftan bu sayede egemen ideolojik gerçekliğin oluşturduğu göstergelerle ilgili olarak seyircinin algısında kırılmalar yaratarak oluşturmaya/kurgulamaya çalıştığı gerçekliğin daha kolay kabullenilmesini sağlamaya çalışmaktadır.

Tabloya göre belgesel filmlerden Anadolu’nun Kayıp Şarkıları ve İki Dil Bir Bavul haricinde diğer sekiz belgesel filmde didaktik anlatı yapısının varlığı göze çarpmaktadır. Bilgilendirme ve öğretim amaçlı olan didaktik anlatım, seyirciyi aktarılan konu ile ilgili olarak bilgilendirmeyi ve kafasındaki var olan gerçeklik imajlarını değiştirmeyi amaçlamaktadır. Yönetmenin sahip olduğu ideolojik bakış açısı ile ilgili olarak seyirciyi bilgilendirmekte aynı zamanda da yeni ideolojik gerçeklik olarak önerilerde bulunmaktadır. Didaktik anlatı yapısının daha çok *Mustafa, İki Tutam Saç Dersimin Kayıp Kızları, Son Buluşma, Gelibolu ve Son Kale Çanakkale* gibi tarihsel konuları içeren belgesellerde yer aldığı görülmektedir. Çünkü tarihsel konular bilgi içermektedir ve bu bilgilerin öğretilmesi gerekmektedir. Belgesellerin anlatı yapılarında didaktik tarzı benimseyerek bu misyonu da yerine getirdiği görülmektedir.

Tablo 11 de yönetmen tarafından belgesellerin yarısında üst sese yer verildiği, diğer yarısında böyle bir anlatım yapısının tercih edilmediği görülmektedir. Yönetmen üst ses ile seyirciye bir film izlediğini hatırlatarak perdenin ve yönetmenin varlığını hissettirmektedir. Diğer taraftan yönetmen belgesel filmin anlatı yapısında, bir anlatıcı üst sese yer vermeyerek de perdenin varlığıyla zaten izlediklerine yabancılaşan seyircinin üst sesle ikinci kez yabancılaşmasını ortadan kaldırmaktadır. Böylece seyirci ilk sekanstan itibaren filmin içine sokularak oyuncularla birlikte olayları yaşamakta, onlarla özdeşleşmektedir. Bu şekilde seyirciye olayların akışının kendiliğinden geliştiği ve doğal olanın gösterildiği mesajı iletilmektedir. Çalışmanın ikinci bölümünden hatırlanacağı üzere, yönetmenin müdahalesinin olmaması

doğallık ve nesnellik için vazgeçilmez unsurların başında yer almaktadır. Böylece seyirciye izlediklerinin doğal ve nesnel olduğu mesajı verilerek, oluşturulmaya çalışılan gerçekliğin kolay kabul edilmesine çalışılmaktadır.

Belgesellerin en önemli özelliklerinden birisini de dilin sadeliği ve doğallık oluşturmaktadır. İncelenen tüm belgeselerde bu duruma dikkat edildiği gözden kaçmamaktadır. Her belgesel izleyicide doğal olanı seyrediyorum hissini uyandıracak şekilde sade bir dil ile ve doğal ortamlarında görüntülerle mesajlar aktarılmaktadır.

Belgeselerde özellikle tarihsel konular anlatılırken nesnel ve doğal olanı aktarabilmenin yöntemlerinden bir tanesini, belge olma niteliği taşıması sebebiyle arşiv görüntülerine yer verilmesi oluşturmaktadır. Belgeselerde belgeler temel malzeme olmaktadır. Belgelere dayandırılan bir belgeselin inandırıcılığı artacağı gibi izleyici gözünde perdede seyredilenlerin doğruluğu da kanıtlanmış olacaktır. Belgesellerden daha çok tarihi konuları içeren belgeselerde arşiv görüntülerine yer verildiği görülmektedir. Anlatılan konu ile ilgili olarak arşiv görüntülerinin yetmediği durumlarda konunun bütünlüğünün sağlanabilmesi ve inandırıcılığının arttırılabilmesi için canlandırmalara da başvurulmaktadır.

3.2. BELGESEL FİMLERİN TEMATİK ÇÖZÜMLENMESİ

Çalışmanın örnekleminde yer alan belgesel filmlerden *Gelibolu* ve *Son Kale Çanakkale* belgesel filmlerinde işlenen temanın ortak olduğu görülmektedir. Her iki belgeselde yer alan bu ortak temayı; I. Dünya Savaşı'nda hem Türk hem de dünya tarihi açısından önemli bir yere sahip olana Çanakkale Savaşları oluşturmaktadır. Emperyalist güçlerin emelleri, emperyalizmin vahşiliği, savaş ve acımasızlığı, savaş ve getirdiği sıkıntılar, insani değerlerin yitirilişi, insani değerlerin tekrar algılanışı ve ortaya çıkışı, Türk milletinin gücü, cesareti, kahramanlığı, ölüm kalım mücadelesi vb. her iki belgeselde işlenen ortak konuları oluşturmaktadır. Savaşta yaşanan kişisel deneyimler, kişilerin savaşı algılayışları vb. konularının da *Gelibolu* belgesel filminde farklı olarak işlenen konular arasında yer aldığı görülmektedir.

Çalışmanın örnekleminde yer alan *İki Dil Bir Bavul* ve *İki Tutam Saç Dersimin Kayıp Kızları* belgesellerinde de işlenen konuların farklı olmasına rağmen, temalarının aynı şekilde ortak olduğu görülmektedir. Her iki belgeselde de etnik köken ve anadil temaları ortak tema olarak yer almaktadır. *İki Dil Bir Bavul* filminde etnik köken (Kürt) ve dilin Kürtçe olması nedeniyle bölgeye öğretmen olarak atanan ve Kürtçeyi bilmeyen bir genç ile öğrencilerinin yaşadığı sıkıntılar konu edinilirken, *İki Tutam Saç Dersimin Kayıp Kızları* belgeselinde 1937-38 yılları arasında Dersimde çıkan isyanda devletin bu bölgeye müdahalesi sırasında ailesiz kalan küçük kızların asker kökenli Türk ve Sünni ailelere verilmeleri sonrası dil yüzünden yaşadıkları sorunlar ve bunların akıbetleri tema olarak işlenmektedir.

Çalışmanın örneklemini oluşturan diğer belgesellerde ortak temaya rastlanmamaktadır. Anadolu'nun kayıp şarkıları belgeselin temasını unutulmuş ya da unutulmaya yüz tutmuş Anadolu'nun farklı yörelerine ait ve farklı kültürleri yansıtan şarkılar oluştururken, *Mustafa* belgesel filminin temasını Mustafa Kemal Atatürk'ün insani yönlerinin yer aldığı hayatı oluşturmaktadır. *Oyun* belgesel filminde erkek egemen ideolojinin baskılarından bıkmış bir avuç kadının kendi sıkıntılarını dile getirmek, belki de durumlarına çare bulabilmek için, yaşadıklarını anlatacakları bir tiyatro yapma istekleri ve bu isteklerini gerçekleştirmek amacıyla bir araya gelişleri ana temayı oluşturmaktadır. *Benim çocuğum* belgesel filminin ana temasını ise; toplumsal normalitelerin dışında kalan cinsiyetler; LGBT (Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Trans) bireyler ve onların yaşadıkları toplum içinde çektikleri zorluklar oluşturmaktadır.

Kurtuluş Savaşı; esir edilmeye, köleleştirilmeye çalışılan Türk insanının uyanış ve silkiniş destanlarını içermektedir. Bu destanları yazarların sonuncuları olan üç kahraman gazinin yaşamları ve hatıraları ve birbirleriyle vedalaşmaları *Son Buluşma* belgesel filmin temasını oluşturmaktadır. *Ünye ve Fatsa Arası* belgeselinin ana temasını ise; Ordu ilinin iki güzel ilçesi olarak bilinen Ünye ve Fatsa'nın aralarında yüzyıllardır yaşanan içeriğinde bolca espri barındıran tarihi çekişmeleri oluşturmaktadır.

3.3. BELGESEL FİLMLERİN İDEOLOJİK ÇÖZÜMLEMESİ

Örnekleme yer alan on belgesel filmin her biri için karşıtlıkların yer aldığı tablolar oluşturularak ideolojinin çözümlenmesinde bu karşıtlıklardan yararlanılmıştır. Belgesel filmlerin dizisel çözümlenmesini oluşturabilmek için her belgesel için oluşturulan dizilerde olumsuz özellikler sol taraftaki sütuna, olumlu özelliklerde sağ taraftaki sütuna yerleştirildiğinde yönetmenlerin dizisel sütunların sağ tarafındaki özellikleri tercih ettikleri görülmektedir. Yönetmenler kendi ideolojik gerçekliklerini kurgulayabilmek amacıyla iyi ve olumlu özellikleri kendi bakış açlarına yükledikleri tespit edilmektedir. Çünkü ideoloji kavramı ve özelliklerinin işlendiği birinci bölümden de hatırlanacağı gibi, ideolojiler kişilere neyin iyi, neyin kötü, neyin, doğru neyin yanlış olduğunu söylemektedir. Buna göre, doğal olarak yönetmenler de belgesel filmlerde önerdikleri ideolojik gerçekliklerinin iyi taraflarını sergilemekte ve doğruluğunu savunmaktadırlar. Dolayısıyla yönetmenler, özne olarak seslendikleri belgesel izleyicilerine, tabloların sağ tarafında yer alan iyi ve doğru olarak gördükleri olumlu özelliklerin yanında olduklarını göstermekte ve bu özellikleri önermektedirler.

Belgesel filmlerin tamamında yine güçlü konuma tabloların sağ tarafında yer alan özellikler yerleştirilmektedir. Çünkü, gücü elinde bulunduran ideolojiyi, belgesellerde yönetmenin önerdiği ideolojiler oluşturmaktadır. Belgesel filmlerde yönetmenlerin kendi ideolojik gerçeklikleri doğrultusunda görüntü dışı bırakılan, sesi kısılan ve tecrübeleri yok sayılan grubu da tabloların sol tarafında yer alan ve olumsuz olarak görülen özellikler oluşturmaktadır.

Yok sayma	Dışlama	Meşrulaştırma	Tarihselleştirme	Yanlış bilinç oluşturma
Farklılaştırma	Yerinden etme	Çağırma	Ebedileştirme	Yeniden inşa etme
Ötekileştirme	Rasyonelleştirme	Doğallaştırma	Edilgenleştirme	Toplumsal gerçekliğin yeniden kurgulanması

Tablo 12: İdeolojinin İşleyişinde Yer Alan Yöntem ve Sembolik İnşa Stratejileri

Belgesel filmlerin geneline bakıldığında ideolojinin işleyişindeki yöntem ve sembolik inşa stratejilerinden birçoğuna başvurulduğu ve kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan yöntem ve stratejiler genel olarak yukarıda Tablo 12 deki gibi sıralanabilmektedir.

Egemen ideolojinin toplumsal gerçekliği kurgulama aşamasında rasyonelleştirerek meşrulaştırdığı konular, toplumun normaliteleri içinde yer alarak doğallaşmaktadır. Ancak egemen ideoloji kendine tehdit olarak gördüğü herhangi bir olay ile karşılaştığında durumu öncelikle edilgenleştirmekte, yerinde etmekte ve sonrasında da yok sayarak, ötekileştirmekte ve dışlamaktadır. Bunu gerçekleştirirken de zaten bu tarihsel süreç içerisinde de böyleydi diyerek durumu tarihselleştirmekte ve gelecekte de böyle olacak diyerek var söz konusu konuyu ebedileştirmektedir. Aynı zamanda egemen ideoloji, durumu toplumun gözünde doğallaştırarak, rasyonelleştirmektedir.

	Anadolu nun Kayıp Şarkıları	Mustafa	İki Dil Bir Bavul	İki Tutam Saç	Oyun	Benim Çocuğum	Son Buluşma	Gelibolu	Son Kale Çanakale	Ünye de Fatsa Arası
Egemen İdeolojiye Karşıt Belgeseller		+	+	+		+		+		+
Egemen İdeolojinin Yanında Yer Alan Belgeseller	+				+		+		+	

Tablo 13: Egemen İdeolojinin Karşısında ya da Yanında Yer Alan Belgeseller

Tablo 13 incelendiğinde çözümlene için ele alınan on belgesel film den altısının egemen ideolojiye karşıt bir duruş sergileyerek var olan durumu tersine çevirmeye çalıştığı ve yeni bir gerçeklik yaratma çabası içinde olduğu görülmektedir. Söz konusu belgesel filmlerin; *Mustafa*, *İki Dil Bir Bavul*, *İki Tutam Saç Dersimin Kayıp Kızları*, *Benim Çocuğum*, *Gelibolu* ve *Ünye de Fatsa Arası* filmleri olduğu görülmektedir. Bu belgesellerde tıpkı egemen ideoloji gibi ideolojinin benzer özelliklerinden ve stratejilerinden yararlanmaktadır. Belgesellerde egemen ideolojinin toplumsal gerçekliği inşa aşamasında yanlış bilinç oluşturduğu

gösterilmekte ve toplumsal gerçeklik kendi bakış açıları doğrultusunda yeniden kurgulanmaya çalışılmaktadır.

Yine Tablo 13'e bakıldığında çalışmada incelenen on belgeselin dördünün egemen ideolojinin yanında yer alarak egemen ideolojik söylemleri tekrarladıkları ve var olan toplumsal düzenin sürdürülmesine katkı sağladıkları görülmektedir. Söz konusu belgesel filmlerin; *Anadolu'nun Kayıp Şarkıları*, *Oyun*, *Son Buluşma* ve *Son Kale Çanakkale* belgeselleri olduğu görülmektedir. Belgesellerde ister egemen ideolojiye karşıt bir duruş sergilensin, isterse egemen ideolojinin yanında yer alınarak toplumsal gerçekliliğin devamına katkı sağlasın yönetmenin etkisinde kaldığı ideoloji doğrultusunda bir toplumsal seslenme ve çağırma süreci olarak, filmlerde izleyiciler özne olarak çağrılmakta ve yönetmenin ideolojisi doğrultusunda biz olmaya yani önerilen ideolojik gerçeklik etrafında gruplaşmaya davet edilmektedir.

İncelenen belgesel filmlerde görülmektedir ki; ideoloji insanlara kendine göre kutsal olanı tanımlamakta, bulduğu ilkeleri egemenliği altına alarak kutsallaştırmakta ve kutsal olanı ise rasyonelleştirmektedir. Böylece egemen ideoloji karşıtı belgesellerde gerçekliğin yönetmenin ideolojisi tarafından ortadan kaldırıldığı ya da değiştirilerek yeniden üretildiği görülürken, egemen ideoloji yanlısı filmlerde var olan toplumsal gerçeklik yeniden üretilmektedir.

Veri ve bulguların değerlendirilmesi aşamasında; belgesel filmlerin tamamı incelendiğinde, var olan egemen ideolojinin oluşturmuş olduğu toplumsal gerçekliğin, egemen ideoloji karşısında yer alan belgesel filmlerde yönetmenin ideolojisi doğrultusunda değiştirilmeye çalışılmakta olduğu gözlenirken, egemen ideolojiye paralellik gösteren belgesel filmlerde yönetmenin ideolojisinin, var olana toplumsal gerçekliğin devamlılığına katkı sağladığı görülmektedir.

SONUÇ

Çalışmada; gerçeğin ne olduğu sorusunun, tarih boyunca insanın kafasını en çok meşgul eden konulardan biri olduğu ve bu sorunun cevabını insanın felsefe ve doğa bilimleriyle aramış, bulduklarını ise sanat aracılığıyla ifade etmiş olduğu görülmüştür. Sanat dalları içinde ise özellikle resim, fotoğraf ve sinema gibi görsel sanatların; yaşam boyu edinilmiş deneyimleri, diğer insanlar ve dünya hakkındaki görüşleri, bilgileri aktarmada önemli bir rol oynadığı tespit edilmiştir. Mağara resimlerinden başlayarak tüm görsel yeniden sunum araçlarının, olgu ve nesnelere insanın gerçekte algıladığına en yakın biçimde taklit etmeye çalıştığı, zaman içinde kullanılan araçların, tekniklerin ve teknolojin gelişmiş olduğu; böylece elde edilen görüntülerin, insanın gerçek hayatta gördüğü şekle daha da yaklaştığı görülmüştür.

Gerçeklik kavramı, en genel anlamda gerçek olma durumunu ifade etmektedir. Günlük dilde gerçeklik ve hakikat kavramları da karıştırılmakta ve aynı anlamda kullanılmaktadır. Oysa bu iki kavram birbirinden farklı özelliklere sahip bulunmaktadır. Felsefede hakikat kavramı çoğu kez doğruluğun eş değeri olarak görülmektedir. Gerçeklik ve doğruluk arasındaki fark ise; gerçeklik, bilenden, bilinçten bağımsız olarak var olan şeylere ilişkin bir özellik iken; doğruluk, varlığını var olana ilişkin bildirimde bulunan bir özneye borçludur. Var olana ya da var olanlara ilişkin saptamada bulunan bir özne olmaksızın doğruluktan ya da yanlışlıktan söz edilememektedir. Çünkü doğru ya da yanlış olması söz konusu olan şeyleri nesnelere değil, bilgiler oluşturmaktadır. Hakiki olan ise varlığın kendi özüne uygun düşendir; hakiki olmak varlığın kendi belirlenimidir şeklinde açıklanmaktadır.

Gerçekçilik kavramı da gerçeklik kavramının anlamı gibi tarih boyunca değişikliğe uğramış ve farklı görüşlere göre yeniden yorumlanmıştır. Bir sanat kavramı olarak ortaya çıkan gerçekçilik terimi, günümüzde medya araçları içinde yer alan her türlü yeniden sunum biçimi için ya da günlük hayatta karşımıza çıkan herhangi bir durum için bile kullanılabilir. Gerçekçilik kavramı en genel anlamda; ne denli aykırı görünürse görünsünler nesnelere göründükleri biçimleriyle, olayları da aynı oldukları gibi içtenlikle kabul etme tutumunu ifade etmektedir. Çalışmada elle tutulup göz ile görülecek biçimde var olanı, varlığı hiçbir koşulda

yadsınamayan durumu ifade eden gerçek kavramı yerine gerçek olma durumunu ifade eden gerçeklik kavramı kullanılmıştır.

Gerçeklik kavramı günlük yaşamın her alanında kullanılabilse de en temel kullanımını sanat yapıtları oluşturmaktadır. Gerçeğin sanattaki yeri, sanatın ortaya çıkışına kadar dayanmaktadır. Gerçeğin yansıtılmasındaki temel araç önceleri resim iken, hiçbir resmin veremeyeceği bir gerçeklik yansıması yaratan fotoğrafın bulunuşuyla birlikte resmin gerçeği temsil etme görevi sona ermektedir. Fotoğraf görüntüsü, günümüzde de gerçeğin bir yansıması olarak kabul edilmektedir. Ancak fotoğraf, gerçek hayattaki hareketi yetkin bir şekilde verememektedir. Bu durum, hareketin varlığını göstermiş olsa da donmuş bir anı temsil etmektedir. Hareketin, gerçek yaşamda bir zaman içindeki akışı ancak sinema filmleri sayesinde gösterilebilmektedir.

Sinemada belgesel olarak adlandırılan türün, sinema tarihinin belli bir döneminde belirgin bir yöntem olarak birden bire ortaya çıkmadığı ve belirli bir yapıda yeni bir film kavramı olarak birden bire doğmadığı görülmüştür. Tersine belli bir süreç içinde ve somut nedenlerden dolayı gelişerek doğduğu ve bu nedenlerin kısmen kişisel çabalardan, kısmen propaganda amacına hizmet etme beklentisinden, kısmen de estetik kaygılardan oluştuğu tespit edilmiştir.

Belgesel sinema adına kendilerine düşen görevi yıllar içinde başarıyla yerine getirmiş birçok sinema ustasının, belgeseli yaşadıkları tecrübelerden yola çıkarak ve kendi bakış açılarına göre tanımlamayı tercih ettikleri görülmüştür. Tüm bunlar göz önüne alındığında ise, belgeseli tek bir tanıma sığdırmanın, belgesel filmin gerçek anlamını ve amacını ortaya koymak için yeterli olmadığı tespit edilmiştir. Ancak, sinemacılar ve özellikle belgeselciler arasında bazı fikir ayrılıkları olsa bile, belgesel film için kullanılan ortak terimin mutlak bir gerçeğin yansıması olarak öne çıktığı görülmüştür. Buna göre; belgesel filmin, öyküsünü gerçek yaşamdan alması, olayların kamera karşısında tüm çıplaklığıyla görüntülenmesi, bu gerçekliğin olduğu gibi izleyiciye sunularak, toplum üzerinde elde edilmek istenen bilgilendirme, bilinçlendirme ve harekete geçirme eylemleri hemen hemen tüm belgesel film tanımlarında farklı bir biçimde de olsa yer aldığı görüldüğünden belgesel ile ilgili

olarak; konusunu yaşamış veya yaşanmakta olan gerçekliklerden alan, işlediği konuyu gerçek mekanlarda, gerçek kişilerle ya da dramatize ederek aslına uygun bir şekilde, yaratıcı bir yorumla, nesnel bir tavır sergileyerek ve estetik kaygılar gözeterek anlatan, insanların yaşamı sorgulamalarını, onların hayata dair düşüncelerini sağlamaya çalışan, insanlık tarihi boyunca oluşturulmuş olan kültür değerlerini korumayı temel amaçlarından birisi olarak belirleyen ve kendine özgü yöntemleri kullanarak üretilen bir film türü olarak genel bir tanımlamaya ulaşılmıştır.

Genel olarak belgesel filmin amaçlarının da; toplumun bilgilendirilmesi, bilinçlendirilmesi ve harekete geçirilmesi, toplumsal sorunların ortaya çıkarılması, tanıtılması, çözüm yollarının aranması, insan bilince ayna tutma sürecinde gerçeğin değiştirilmeden yansıtılması ya da gerçeğin yozlaştırılmadan yorumlanması, çağın ekonomik, teknik, siyasal, kültürel sorunlarının ve gerçeklerin yansıtılması, çağdaş toplumun tüm karşıt yanlarını kapsayan derin ve anlayışlı bir çözüm getirilmesi, toplumun egemen sınıfı ile diğer sınıfları arasında etkin bir iletişim sağlanması ve böylece toplumsal düzenin devamlılığına katkı sağlaması olduğu tespit edilmiştir.

Belgesel sinema yapıtı sonuçta sistemin maddi bir ürünü olarak ortaya çıkması nedeniyle belgesel sinemanın aynı zamanda sistemin ideolojik bir ürünü olarak da görüldüğü tespit edilmiş ve hem ekonomik hem de ideolojik sistemin dalını oluşturduğu dolayısıyla sistemin doğasının belgesel sinemayı ideolojinin bir aygıtı durumuna getirdiği görülmüştür. Bu bağlamda sinemanın anlatı türü ne olursa olsun hiçbir zaman değer yargılarından, ideolojik hatta politik eğilimlerden uzak bulunmadığı tespit edilmiştir.

Kavramsal olarak fikir sistemini işaret etmekte olan ideolojinin, toplum içerisinde yaşayan bireye, mutlaka içerisinde yaşadığı toplumun düşünce sistemini düşünsel bir bakış açısı olarak yüklediği görülmüştür. Bireyin bu düşünsel bakış açısını benimseyebileceği gibi, alternatif bir düşünce sistemi arayışına girebileceği veya kendisine özgü yeni bir düşünsel sistem kurgulayabileceği tespit edilmiştir. Toplumda denetimi sağlamak amaçlı mücadele ile ilgili fikir olarak da tanımlanan ideolojinin, değerleri, kavramları meşrulaştırmak amacıyla, toplumda söz sahibi yapıların nasıl işlediğini anımsatmakta olduğu ve şeylerin nasıl olduğu, dünyanın

gerçekte nasıl çalıştığı ve çalışması gerektiği hakkında bireylere fikir verdiği görülmüştür.

Çalışma sırasında, çeşitli ideoloji tanımlarından ideolojinin, bir fikir sistemini tanımlamakta ve bulunduğu çevreyi sistematik bir şekilde örgütlemekte olduğu anlaşılmıştır. İdeolojinin, kişinin toplumda, toplumun ise daha evrensel düzeyde kendisini temsil etme biçimini ifade ettiği görülmüştür. Ayrıca yaşamın her alanına pratik dizgesi olarak yayılmış olan ideolojinin gerçekliği de tanımlayabilmekte ve değiştirebilmekte olduğu görülmüştür. Buna göre tez çalışmasında ideolojinin her yana yayılmış yaşam pratikleri tanımından yola çıkılarak, insanın yaşama biçiminden, üretimine ve tüketimine kadar her alanda ideolojinin kendisini hissettirmekte olduğu düşüncesi benimsenmiş ve dolayısıyla çalışmada ideolojinin yaşamın her anında, etkin ve yönlendirici rol üstlenerek insanları etkilediği kabul edilmiştir.

Tez çalışmasında ideoloji, her yana yayılmış yaşam pratikleri ve insanın etrafını görmek için gözüne taktığı gözlük gibi düşünülmektedir. Buna göre, insan hangi gözlüğü takarsa etrafını o gözlüğün elverdiği ölçüde ve yetenekleri çerçevesinde görmekte ve bu gördüklerini kendi gerçekliği olarak algılamaktadır. İdeolojinin de gözlük metaforunda olduğu gibi, insanlara hayatı sunduğu/gösterdiği gerçeklikler üzerinden algılattığı ve ayrıca bunları yaşam pratikleri olarak onlara önerdiği düşünülmektedir. Örneğin, eğer gözlük herhangi bir renge boyanmış ya da buğulu durumda ise onu takan kişi de gerçeği nesnel gerçek olarak değil, o gözlüğün arkasından gördüğü şekilde algılayacak, ancak bunu kendi gerçekliği olarak düşünecektir. Çünkü insanlar bunları sosyalleşme süreci boyunca doğru ve gerçek olarak yaşam pratikleri içine dahil etmektedir. Dolayısıyla kişinin algıladığı bu gerçekliğin; onun taktığı gözlük, bir başka ifade ile de benimsediği ideoloji üzerinden gerçekleştiği düşünülmektedir. Ancak tüm bunlar gerçekleşirken ideolojinin zor kullanmadan rızaya dayanan bir mekanizma içinde çalıştığı görülmektedir. Bunun nedeni olarak da ideolojinin farklı özelliklere ve işleyiş yöntemlerine sahip olduğu düşünülmektedir.

İdeolojik olanın gerçekliği oluşturduğu veya değiştirdiği/şekillendirdiği varsayımından yola çıkılarak, çalışmada “Belgesel filmlerde yer alan gerçeklik dönemin egemen ideolojisinin veya karşıt ideolojilerin rasyoneliteli ve yönetmenin etkisinde kaldığı ideoloji(ler) doğrultusunda yeniden kurgulanmaktadır.” önermesi sınanmıştır. Hipotezi sınamak amacıyla, Türk belgesel sinemasında ideoloji ve gerçeklik konulu bu tez çalışmasında, Türk belgesel sinema tarihi boyunca çekilen belgesel filmler araştırmanın genel evrenini oluşturmaktadır. Çalışma evreni, 2000 sonrası belgesel yapımları kapsamaktadır. Araştırmanın örneklemi ise, bu yapımlar içinden vizyona girerek izlerkitleyle/seyirciyle buluşmuş 10 belgesel film den oluşmaktadır. Örnekleme oluşturulurken 10 film, 2000 yılı sonrası çekilen ve ulaşılabilir olanlar arasından seçilmiştir. Seçim yapılırken yönetmenlerin tanınmış veya az tanınmış olması (yeni film çekmeye başlamış, az sayıda (bir-iki) filmi olan) kriter olarak belirlenmiştir. Tanınmış beş yönetmene ait beş belgesel film ve tanınmayan beş yönetmene ait beş belgesel film rastlantısal olarak seçilmiştir. Söz konusu örnekleme de yer alan belgesel filmler kronolojik olarak aşağıda sıralanmaktadır:

Son Kale Çanakkale (2004)

Gelibolu (2005)

Oyun (2006)

Mustafa (2008)

İki Dil Bir Bavul (2009)

Son Buluşma (2009)

Anadolu'nun Kayıp Şarkıları (2010)

İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları (2010)

Ünye de Fatsa Arası (2011)

Benim Çocuğum (2013)

Belgesel filmlerin çözümlemesi yapılırken, eleştirel bir bakış açısıyla, karşıt okumalar yapılarak; satır aralarında gizlenenler ve yönetmenin konuya bakış açısı ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu nedenle var olan sistemin devamlılığını sağlamak veya değiştirmeye çalışmak için gösterilen çabaları ortaya çıkarabilmenin

yönteminin kültürün ve bir kültür ürünü olarak filmlerin yerine getirdiği sosyal işlevleri ideolojik bakış açısıyla ve yöntemlerle ortaya çıkarmanın gerektiği düşünülmektedir. Belgeselerde yer alan söz konusu ideolojik bakış açıları ortaya koyabilmek için ise; ürün ya da çıktı olarak kabul edilen belgesel filmler incelendiğinden tez çalışmasında *içerik araştırması* yapılmış ve yöntem olarak da içerik araştırma yöntemlerinden *niteliksel* araştırma yöntemi kullanılmıştır.

Araştırma, belgesel filmlerde yer alan ideolojik yapılanmaları açığa çıkarmayı ve bu yapılanmalar yolu ile belgeselerde gerçekliğin ne şekilde inşa edildiğini ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu nedenle, toplumsal gerçekliğe ilişkin üretilen (egemen ideolojinin yanında ya da karşısında yer alan) gerçekliklerin, belgesel filmlerde temsil edilmesi ve bu temsillerin kurulu düzene gönderme yaparak, onların yeniden üretilmesini sağlayan ideolojik yapılanmalar çalışmanın ana konusunu oluşturduğundan çalışmada ideolojik film eleştirisi yaklaşımı benimsenmiştir. Bu amaçla araştırma için ilk aşamada belgesel filmin ve yönetmeninin tanıtımı yapılmış; sonraki aşamada ise belgeselin ideolojik çözümlenmesi için dizisel çözümlenme ve ideolojinin işleyişine bakılmıştır:

1) Belgesel filmin tanıtılması

- a. Belgesel filmin künyesi.
- b. Yönetmenin biyografisi ve filmografisi, bu kısım ekler bölümünde yer almaktadır.
- c. Belgesel filmin özeti, Bu kısım ekler bölümünde yer almaktadır.

2) Belgesel filmin anlatı yapısı: Belgesel filmin metninde neyin, ne şekilde ve hangi sıra ile anlatıldığına değinilerek belgeselin akışı hakkında bilgi verilmektedir. Anlatısal yapıda neye öncelik verildiği konusu ideolojileri açığa çıkarmada önem taşımaktadır.

3) Belgesel filmin tematik çözümlenmesi. Belgesel filmde yer alan temalar nelerdir? sorusuna cevap aranmaktadır. Çünkü tema belgeselde ideolojiyi belirleyen temel unsurlardan birini oluşturmaktadır.

4) Belgesel Filmin İdeolojik Çözümlemesi: İdeolojik seslenişler nelerdir? İdeolojik öğeler nasıl eklenmektedir?

a. Belgesel Filmin Dizisel Çözümlemesi: Karşıtlıklar ve dışlamalar, direngen anlamlar ve çelişkili öğeler nelerdir?

b. Belgesel filmde ideolojinin işleyişi: Belgesel Filmde kullanılan ideolojinin işleyişindeki yöntem ve sembolik inşa stratejileri nelerdir?

Belgesellerin anlatı yapıları, yukarıda da bahsedildiği gibi, görselin dolayısıyla ideolojinin nasıl kurgulandığının, filmin içine nasıl yedirildiğinin anlaşılmasında önemli görülmektedir. Çalışmanın örneklemini oluşturan 10 belgesel filmin anlatı yapıları incelendiğinde bu filmlerde; atlamalı-sıçramalı kurgunun kullanılıp kullanılmadığı, didaktiklik (öğretici anlatım) yanının olup olmadığı, üst anlatıcı sese yer verilip verilmediği, sade bir dilin kullanılıp kullanılmadığı, doğallığın var olup olmadığı ve arşiv görüntülerine yer verilip verilmediği konularının varlığına bakılmıştır.

Belgesellerde tercih edilen anlatı yapıları incelendiğinde, örneklemini oluşturan 10 (on) belgesel filmde dokuz tanesinde atlamalı ve sıçramalı kurgunun tercih edildiği tespit edilirken, sadece bir tanesinde “İki Dil Bir Bavul” filminde düz (lineer) kurgunun yapıldığı, yani tarihsel çizgi içinde bir anlatı yapısının tercih edildiği görülmektedir. Yönetmenlerin belgesellerinde filmin anlatı yapısına yerleştirdikleri zamanda atlamalarla, geriye dönüşler (flash-back) yaparak, izleyiciyi tek düze bir filmin monotonluğundan çıkarmakta ve belgeseli daha ilgi çekici hale getirmekte olduğu görülmüştür. Diğer taraftan da bu sayede egemen ideolojik gerçekliğin oluşturduğu göstergelerle ilgili olarak seyircinin algısında kırılmalar yaratarak oluşturmaya/kurgulamaya çalıştığı gerçekliğin daha kolay kabullenilmesini sağlamaya çalıştığı görülmüştür.

Belgesel filmlerden Anadolu'nun Kayıp Şarkıları ve İki Dil Bir Bavul haricinde diğer sekiz belgesel filmde didaktik anlatı yapısının varlığı tespit edilmiştir. Bilgilendirme ve öğretim amaçlı olan didaktik anlatım, seyirciyi aktarılan konu ile ilgili olarak bilgilendirmeyi ve kafasındaki var olan gerçeklik imajlarını değiştirmeyi amaçladığı görülmüştür. Böylece yönetmenin etkisinde kaldığı ideolojik bakış açısı

ile ilgili olarak seyirciyi bilgilendirmekte aynı zamanda da yeni ideolojik gerçeklik olarak önerilerde bulunduğu tespit edilmiştir. Didaktik anlatı yapısının daha çok Mustafa, İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları, Son Buluşma, Gelibolu ve Son Kale Çanakkale gibi tarihsel konuları içeren belgesellerde yer aldığı görülmüştür. Çünkü tarihsel konular bilgi içermektedir ve bu bilgilerin öğretilmesi gerekmektedir. Belgesellerin anlatı yapılarında didaktik tarzı benimseyerek bu misyonu yerine getirmekte olduğu tespit edilmiştir.

Örnekleme yer alan belgesellerin yarısında yönetmen tarafından üst sese yer verildiği, diğer yarısında böyle bir anlatım yapısının, yani anlatıcı kullanmanın, tercih edilmediği görülmüştür. Yönetmenin üst ses ile seyirciye bir film izlediğini hatırlatarak perdenin ve yönetmenin varlığını hissettirmekte olduğu; diğer taraftan da yönetmenin belgesel filmin anlatı yapısında, bir anlatıcı üst sese yer vermeyerek de perdenin varlığıyla zaten izlediklerine yabancılaşan seyircinin üst sesle ikinci kez yabancılaşmasını ortadan kaldırmaya çalıştığı tespit edilmiştir. Böylece seyircinin ilk sekanstan itibaren filmin içine sokularak, oyuncularla birlikte olayları yaşamayı ve onlarla özdeşleşmesi sağlanmaya çalışıldığı görülmüştür. Bu şekilde seyirciye olayların akışının kendiliğinden geliştiği ve doğal olanın gösterildiği mesajı iletilmektedir. Çalışmanın ikinci bölümünden hatırlanacağı üzere, yönetmenin müdahalesinin olmaması, doğallık ve nesnellik için vazgeçilmez unsurların başında yer almaktadır. Böylece seyirciye izlediklerinin doğal ve nesnel olduğu mesajı verilerek, oluşturulmaya çalışılan gerçekliğin kolay kabul edilmesine çalışılmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde yer alan, bir belgeselin taşıması gereken özellikler bölümünden de hatırlanacağı üzere, belgesellerin en önemli özelliklerinden birisini dilinin sadeliği ve doğallığı oluşturmaktadır. Çalışmanın örnekleminde yer alan ve incelenen tüm belgesellerde bu duruma dikkat edildiği gözden kaçmamaktadır. Her belgeselin izleyicide “doğal olanı seyrediyorum” hissini uyandıracak şekilde, sade bir dille ve doğal ortamlarında görüntülerle mesajların aktarıldığı tespit edilmiştir.

Belgesellerde özellikle tarihsel konular anlatılırken, nesnel ve doğal olanı aktarabilmenin yöntemlerinden bir tanesini, belge olma niteliği taşıması sebebiyle

arşiv görüntülerine yer verilmesi oluşturmaktadır. Belgeselerde belgeler temel malzeme olmaktadır. Belgelere dayandırılan bir belgeselin inandırıcılığı artacağı gibi, izleyici gözünde perdede seyredilenlerin doğruluğu da kanıtlanmış olacaktır. Örnekleme yer alan belgesellerden daha çok tarihi konuları içeren belgeselerde arşiv görüntülerine yer verildiği ve anlatılan konu ile ilgili olarak arşiv görüntülerinin yetmediği durumlarda konunun bütünlüğünün sağlanabilmesi ve gösterilen gerçeklikle ilgili inandırıcılığının arttırılabilmesi için canlandırmalara da başvurulduğu görülmüştür.

Çalışmanın birinci bölümünden de hatırlanacağı gibi, belgeselin gerçeği gösterdiğine dair iddiası, görsel karakterinden kaynaklanmaktadır. Belgeselin önermeleri ve açıklamaları, gerçeğe yani, izleyicinin gözüyle görmesinin kanıt oluşturmaya dayandırılmaktadır. Bu nedenle belgeselin ideolojisi özellikle doğalcı bir olgusal söylem, ifade ve betimleme olarak görülmektedir. Ancak daha öncede belirtildiği üzere belgeselin gösterdiği ve gerçek olarak iddia ettiği doğaldan, gerçekten çok ideoloji tarafından oluşturulmuş ve doğallaştırılmış gerçeklerden oluşmaktadır. Görsel malzeme herhangi bir kültürde öylesine yaygındır ki kurgu, seçme ve düzenlemenin müdahalelerinden muafmış gibi görünmektedir. Oysaki değiştirilmeye ve zedelenmeye çok yatkın bir malzeme olarak belgeselde yer alan görüntüler, ideolojik kodlarla gerçekliğin fiili izlerini yeniden üretmektedir.

Belgeselerde yer alan temalar, özellikle ideolojilerin gizlenebildikleri yerler olması sebebiyle incelenmiş ve çalışmanın örnekleminde yer alan belgesel filmlerden Gelibolu ve Son Kale Çanakkale belgesel filmlerinde işlenen temanın ortak olduğu görülmüştür. Her iki belgeselde yer alan bu ortak temayı; I. Dünya Savaşı'nda hem Türk, hem de dünya tarihi açısından önemli bir yere sahip olan Çanakkale Savaşları oluşturmaktadır. Emperyalist güçlerin emelleri, emperyalizmin vahşiliği, savaş ve acımasızlığı, savaş ve getirdiği sıkıntılar, insani değerlerin yitirilişi, insani değerlerin tekrar algılanışı ve ortaya çıkışı, Türk milletinin gücü, cesareti, kahramanlığı, ölüm kalım mücadelesi vb. her iki belgeselde işlenen ortak konuları oluşturduğu görülmüştür. Savaşta yaşanan kişisel deneyimler, kişilerin savaşı algılayışları vb.

konularının da Gelibolu belgesel filminde farklı olarak işlenen konular arasında yer aldığı tespit edilmiştir.

Çalışmanın örnekleminde yer alan İki Dil Bir Bavul ve İki Tutam Saç Dersimin Kayıp Kızları belgesellerinde de işlenen konuların farklı olmasına rağmen, temalarının aynı şekilde ortak olduğu görülmüştür. Her iki belgeselde de etnik köken ve anadil temalarının ortak tema olarak yer aldığı, İki Dil Bir Bavul filminde etnik köken (Kürt) ve dilin Kürtçe olması nedeniyle bölgeye öğretmen olarak atanan ve Kürtçeyi bilmeyen bir genç ile öğrencilerinin yaşadığı sıkıntılar konu edilirken, İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları belgeselinde 1937-38 yılları arasında Dersimde çıkan isyanda devletin bu bölgeye müdahalesi sırasında ailesiz kalan küçük kızların asker kökenli Türk ve Sünni ailelere verilmeleri sonrası dil yüzünden yaşadıkları sorunlar ve bunların akıbetlerinin tema olarak işlendiği tespit edilmiştir.

Çalışmanın örneklemini oluşturan diğer belgesellerde ortak temaya rastlanmamıştır. Anadolu'nun kayıp şarkıları belgeselin temasını unutulmuş ya da unutulmaya yüz tutmuş Anadolu'nun farklı yörelerine ait ve farklı kültürleri yansıtan şarkılar oluştururken, Mustafa belgesel filminin temasını Mustafa Kemal Atatürk'ün insani yönlerinin yer aldığı hayatının oluşturduğu görülmüştür. Oyun belgesel filminde erkek egemen ideolojinin baskılarından bıkmış bir avuç kadının kendi sıkıntılarını dile getirmek, belki de durumlarına çare bulabilmek için, yaşadıklarını anlatacakları bir tiyatro yapma istekleri ve bu isteklerini gerçekleştirmek amacıyla bir araya gelişleri ana temayı oluşturduğu tespit edilmiştir. Benim çocuğum belgesel filminin ana temasının ise; toplumsal normalitelerin dışında kalan cinsiyetler; LGBT (Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Trans) bireyler ve onların yaşadıkları toplum içinde çektikleri zorluklar olduğu görülmüştür.

Kurtuluş Savaşı; esir edilmeye, köleleştirilmeye çalışılan Türk insanının uyanış ve silkiniş destanlarını içermektedir. Bu destanları yazarların sonuncuları olan üç kahraman gazinin yaşamları ve hatıraları ve birbirleriyle vedalaşmalarının Son Buluşma belgesel filminin temasını oluşturduğu görülmüştür. Ünye ve Fatsa Arası belgeselinin ana temasını ise; Ordu ilinin iki güzel ilçesi olarak bilinen Ünye ve

Fatsa'nın aralarında yüzyıllardır yaşanan içeriğinde bolca espri barındıran tarihi çekişmelerin oluşturduğu tespit edilmiştir.

Perdede veya ekranda izlenen her görüntü ve konu belli bir anlam taşımaktadır. Anadamar araştırmaların kameranın gözünü kırpmadığı ve aynadaki imaj kadar gerçeğin olduğu gibi yansıtıldığı, iddiaları aslında ideolojik boyutları kenara itmekten ve örtmekten başka bir işe yaramamaktadır. Sadece konuların seçiminde değil, göz kırpmayan kamerada çerçeveleme yapılırken bile, karenin farklı açılardan verilmesi, görüntülerin sözlerle desteklenmesi ve çekimlerin kurgulanma sırası belli bir dünya görüşünü, yani; ideolojiyi yansıtmaktadır. Dolayısıyla anadamar çalışmaların en çok sarıldığı kavramlardan nesnellik ve onun tamamlayıcısı tarafsızlık bir ilke olmaktan çok teknik bir mit işlevi görmektedir. Söz konusu nesnellik ve tarafsızlık iddialarıyla bir meşruluk oluşturulmaya çalışılmaktadır. Diğer taraftan bu meşruluk sürekli desteklenip yeniden üretilerek, egemen ideolojinin varsayımları evrensel doğrular olarak sunulmaktadır.

Örnekleme yer alan on belgesel filmin her birinin içinde yer alan karşıtlıklar bulunarak ideolojinin çözümlenmesinde bu karşıtlıklardan yararlanılmıştır. Belgesel filmlerin dizisel çözümlemesi yapılırken, her belgesel için bulunan diziler ile ilgili olarak tablolar oluşturulmuştur. Tablolarda gösterilen karşıtlıklardan yola çıkılarak yönetmenin hangi tarafı tuttuğu ve seyirciye de bu tabloda yer alan ikililerden hangisini üstün olarak görmesi gerektiğine ilişkin önerisi ortaya konmaya çalışılmıştır. Dikotomi (ikililerden birine üstünlük veren bakış açısı) beyazın siyaha, gündüzün geceye, aydınlığın karanlığa... vb üstünlüğünü savunmaktadır. Bu ikililerden biri olmadan öteki açıklanamamakta, ancak hep bir taraf üstün kabul edilmektedir. İdeolojiler de bu üstünlüğü bireylerin zihinsel şemalarına doğal ve meşru olarak yerleştirdiklerinde başarılı kabul edilmektedir.

Yönetmenlerin kendi ideolojik gerçekliklerini kurgulayabilmek amacıyla iyi ve olumlu özellikleri kendi bakış açılarına yükledikleri tespit edilmektedir. Çünkü ideoloji kavramı ve özelliklerinin işlendiği birinci bölümden de hatırlanacağı gibi, ideolojiler kişilere neyin iyi, neyin kötü, neyin, doğru neyin yanlış olduğunu söylemektedir. Buna göre, doğal olarak yönetmenler de belgesel filmlerde

önerdikleri ideolojik gerçekliklerinin iyi taraflarını sergilemekte ve doğruluğunu savunmaktadırlar. Dolayısıyla yönetmenler, özne olarak seslendikleri belgesel izleyicilerine, karşıtlıklarda yer alan iyi ve doğru olarak gördükleri olumlu özelliklerin yanında olduklarını göstermekte ve bu özellikleri önermektedirler.

Belgesel filmlerinde, karşıtlıklardan olumlu olarak algılanan tarafta yer alan özelliklerin yönetmen tarafından güçlü konuma yerleştirilerek, izleyicilere önerildiği görülmektedir. Çünkü gücü elinde bulunduran ideolojiyi, belgesellerde yönetmenin önerdiği ideolojiler oluşturmaktadır. Belgesel filmlerde yönetmenlerin kendi ideolojik gerçeklikleri doğrultusunda görüntü dışı bırakılan, sesi kısılan ve tecrübeleri yok sayılan gruba da olumsuz olarak görülen özelliklere sahip gruplar oluşturmaktadır.

Belgesel filmlerin geneline bakıldığında ideolojinin işleyişindeki yöntem ve sembolik inşa stratejilerinden birçoğuna başvurulduğu ve kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan yöntem ve stratejilerin genel olarak aşağıda gibi sıralandığı tespit edilmiştir;

- Yok sayma
- Dışlama
- Meşrulaştırma
- Tarihselleştirme
- Yanlış bilinç oluşturma
- Farklılaştırma
- Yerinden etme
- Çağırma
- Ebedileştirme
- Yeniden inşa etme
- Ötekileştirme
- Rasyonelleştirme
- Doğallaştırma
- Edilgenleştirme
- Toplumsal gerçekliğin yeniden kurgulanması

Çalışmada egemen ideolojinin toplumsal gerçekliği kurgulama aşamasında rasyonelleştirerek meşrulaştırdığı konuları, toplumun normaliteleri içinde yer alarak doğallaştırdığı tespit edilmiştir. Ancak egemen ideoloji kendine tehdit olarak

gördüğü herhangi bir olay ile karşılaştığında durumu öncelikle edilgenleştirdiği, yerinde ettiği ve sonrasında da yok sayarak, ötekileştirdiği ve dışladığı görülmüştür. Bunu gerçekleştirirken de “zaten bu tarihsel süreç içerisinde de böyleydi” diyerek durumu tarihselleştirmekte ve “gelecekte de böyle olacak” diyerek söz konusu konuyu ebedileştirdiği, aynı zamanda egemen ideolojinin, durumu toplumun gözünde doğallaştırarak, rasyonelleştirdiği tespit edilmiştir.

Çalışmada belgesel filmlerden altısının egemen ideolojiye karşıt bir duruş sergileyerek var olan durumu tersine çevirmeye çalıştığı ve yeni bir gerçeklik yaratmaya çabası içinde olduğu görülmüştür. Söz konusu belgesel filmlerin; *Mustafa, İki Dil Bir Bavul, İki Tutam Saç Dersimin Kayıp Kızları, Benim Çocuğum, Gelibolu ve Ünye de Fatsa Arası* filmleri olduğu ve bu belgesellerinde tıpkı egemen ideoloji gibi ideolojinin benzer özelliklerinden ve stratejilerinden yararlandığı tespit edilmiştir. Belgesellerde egemen ideolojinin toplumsal gerçekliği inşa aşamasında, yanlış bilinç oluşturmaya ve toplumsal gerçekliği kendi bakış açıları doğrultusunda yeniden kurgulanmaya çalışıldığı görülmüştür.

İncelenen belgesel filmlerde görülmektedir ki; ideoloji insanlara kendine göre kutsal olanı tanımlamakta, bulduğu ilkeleri egemenliği altına alarak kutsallaştırmakta ve kutsal olanı ise rasyonelleştirmektedir. Böylece egemen ideoloji karşıtı belgesellerde gerçekliğin yönetmenin ideolojisi tarafından ortadan kaldırıldığı ya da değiştirilerek yeniden üretildiği görülürken, egemen ideoloji yanlısı filmlerde ise var olan toplumsal gerçeklik yeniden üretilmektedir.

Çalışmada incelenen on belgeselin dördünün egemen ideolojinin yanında yer alarak egemen ideolojik söylemleri tekrarladıkları ve var olan toplumsal düzenin sürdürülmesine katkı sağladıkları görülmüştür. Söz konusu belgesel filmlerin; *Anadolu'nun Kayıp Şarkıları, Oyun, Son Buluşma ve Son Kale Çanakkale* belgeselleri olduğu tespit edilmiştir. Belgesellerde ister egemen ideolojiye karşıt bir duruş sergilensin, isterse egemen ideolojinin yanında yer alınarak toplumsal gerçekliliğin devamına katkı sağlasın, yönetmenin etkisinde kaldığı ideoloji doğrultusunda bir toplumsal seslenme ve çağırma süreci olarak, filmlerde izleyicilerin özne olarak çağrılmakta ve yönetmenin ideolojisi doğrultusunda biz

olmaya, yani önerilen ideolojik gerçeklik etrafında gruplaşmaya davet edilmekte olduğu görülmüştür.

Çalışmada belgesel sinemanın önemli bir aygıt olarak egemen ideolojinin safında yer alırken, yarattığı sinemasal gerçeklikler ile zihinleri biçimlendirmeye çalıştığı ve ideoloji ilişkisinde siyasal çıkarların son derece önemli bir yer işgal ettiği tespit edilmiştir. Çünkü filmler toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında önemli rol oynamaktadırlar. Toplumsal gerçekliğin inşa edilmesine yer açan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine yönelik düşünceleri yönlendirerek toplumsal kurumların devamlılığını sağlayan çok geniş kültürel temsiller sisteminin bir parçası olarak değerlendirilmektedir.

Çalışmada; başat paradigmanın (ana akım çalışmaların) iddia ettiği gibi, belgeselin gerçekliği kaydetmediği, aksine onu kodladığı, bu kodlama da ideolojik olan bir gerçeklik duygusu üretildiği ve bu nedenle, aslında yeniden sunulanı gerçekliğin değil, tamamıyla ideolojinin oluşturduğu, böylece ideolojinin işleyişiyle belgeselin görselliğinin sağlandığı tespit edilmiştir. Ayrıca doğruluk iddiasının gerçeğin nesnelliği içinde konumlandırılmaya çalışıldığı dolayısıyla üretilen her doğrunun, gerçeklik değil; ideoloji olduğu gerçeğinin gizlenmekte olduğu, böylece belgeselin, endüstriyel sistemin ekonomik alanda yaptığını görsel malzemeler ile yapmakta olduğu, bir başka ifadeyle, belgeselin aslında ideolojinin kendisini yeniden ürettiği görülmüştür.

İçeriği gerçekçi olsun olmasın, sinematografik anlatımın her tür içeriği gerçek kıldığı ve belgesel sinemanın bu anlamda en büyük gerçeklik yaratan ideoloji aktarım aracı olduğu görülmüştür. Çünkü ideoloji gerçeği kodlamakta ve yeniden anlam yaratmakta ya da anlamları yeniden üretmektedir. Çalışmada görüntülerin birbiri ardına belirli bir bakış açısıyla yerleştirilmesi, filmi yöneten kişinin bakış açısından izleyiciye aktarılması anlamına geldiğinden sistemin üyesi olarak görülen yönetmenin, aynı zamanda sistemin ideolojisini de perdeye yansıttığı tespit edilmiştir. Sinemanın ideolojik etkinliğinin iki noktada toplandığı; öncelikli olarak belgesel sinemanın var olan ideolojileri temsil ederek bunların yaygınlaşmasını sağlamakta olduğu ve kendine özgü bir ideoloji olarak gerçeğin izlenimini perdeye

yansıttığı görülmüştür. Böylece gerçeğin perdede görüldüğü gibi var olduğu izlenimi oluşturulduğu fark edilmiştir.

Çalışmada belgesel sinemanın, film türleri içinde, gerçeği aslına en yakın olarak aktaran araç olduğu düşünülmüş; ancak yanılısamadan dolayı gerçeğin en çok çarpıtıldığı araç olduğu düşüncesinin günümüzde daha çok yaygınlık kazandığı görülmüştür. Belgesel kendine özgü tekniğiyle olayları/görüntüleri aktarırken, aslında yeni bir gerçeklik yarattığı, belgeselin aktardığı gerçekliğin; tamamen ya da kısmen oluşturulan, isteğe göre yönlendirilebilen, dolayısıyla içinde yaşanan dünyayla ya kısmen ya da pek ilgisi olmayan bir gerçeklik meydana getirmekte/üretmekte olduğu tespit edilmiştir. Bu açıdan değerlendirildiğinde aslında en başından, aktarılacak olguların seçiminde bile nesnel gerçekliğe müdahale edilmekte olduğu; seçme işlemiyle öncelikle aktarılacak olaylar/görüntüler arasından yapılarak daha sonra aktarılacak olanlardan hangi öğelerin/görüntülerin içerikte korunması gerektiğine karar verildiği görülmüştür. Sonuçta alıcı tarafında yer alanların (izleyicilerin) zihinlerinde oluşan dünya, birçok görüntü arasından seçilmiş olanların kurgusundan başka bir şey olmadığı gibi, bir başka deyişle, gerçekliğin daha en başından beri bir işlemde geçirilerek ideolojik olanın sunulduğu anlamına geldiği tespit edilmiştir.

Sonuç olarak, belgesel filmlerin tamamı incelendiğinde, var olan egemen ideolojinin oluşturmuş olduğu toplumsal gerçekliğin, bazı belgesel filmlerde yönetmenin etkisinde kaldığı ideoloji doğrultusunda değiştirilmeye çalışılmakta olduğu gözlenirken, bazı belgesel filmlerde de yönetmenin egemen ideoloji ile paralellik gösteren bakış açısının, var olan toplumsal gerçekliğin devamlılığına katkı sağladığı görülmüştür. Ancak filmlerin geneli değerlendirildiğinde; yönetmenin bakış açısı doğrultusunda oluşturulmaya çalışılan toplumsal gerçekliğin var olan gerçekliği bozduğu veya dönüştürdüğü/değiştirdiği tespit edilmiştir.

Çalışmaya başlamadan önce gerçekleştirilen araştırma neticesinde, belgesel sinema ile ilgili ve özellikle de son dönem belgeseller ile ilgili çalışmaların hem yüksek lisans, hem de doktora düzeyindeki azlığı tespit edilmiş, çalışma içeriklerinin de sadece belgeselin doğruluğu ve gerçekliği konuları üzerinde yoğunlaştığı

görülmüştür. Gerçekleştirilen çalışma ise; diğer çalışmalardan farklı olarak söz konusu içeriklere ideoloji konusunu da dahil etmiş ve gerçekliğin ideoloji tarafından ne şekilde etkilendiği araştırılmıştır.

Çalışmanın sonunda elde edilen veri ve bulgulardan yola çıkılarak sınıanan “Belgesel filmlerde yer alan gerçeklik dönemin egemen ideolojisinin veya karşıt ideolojilerin rasyonaliteleri ve yönetmenin etkisinde kaldığı ideoloji(ler) doğrultusunda yeniden kurgulanmaktadır.” önermesinin doğruluğu kanıtlanmıştır.

Tez çalışması belgesel ile ilgili alanda sadece küçük bir boşluğu kapatmaya çalışmaktadır. Oysa belgesel, özelde de Türk belgesel sineması düşünüldüğünde, bu güne kadar yapılmış çalışmaların azlığı göze çarpmaktadır. Bu çalışma, bundan sonra yapılacak çalışmaların alandaki boşlukları kapatacağı ve bu çalışmanın az da olsa onlara ışık tutacağı umudunu taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- ABİSEL Nilgün, **Sessiz Sinema**, Ankara Üni. Basın Yay. Yük. Okulu Yayını, Ankara, 1989.
- ADALI Bilgin, **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986.
- AKARSU Bedia, **Çağdaş Felsefe Akımları**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1979.
- AKBULUT Hasan, “*Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Belgesel Sinemasına Bir Bakış*”, **Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi** 1(2), Dipnot Yayıncılık, Ankara, 2010, ss.119-124.
- ALEMDER Korkmaz ve ERDOĞON İrfan, **İletişim ve Toplum**, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1990.
- ALEMDER Korkmaz ve ERDOĞON İrfan, **Öteki Kuram**, Erk Yayınları, Ankara, 2002.
- ALTHUSSER Louis, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Yusuf Alp/Mahmut Özışık İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.
- ALTHUSSER Louis, **Marx İçin**, Çev. Işık Ergüden, İthaki Yayınları, İstanbul, 2002.
- ANDERSON Perry, **Gramsci Hegemonya Doğu/Batı Sorunu ve Strateji**, Çev. Tarık Günersel, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1988.
- ANDREW J. Dudley, **Sinema Kuramları**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2007.
- ARMES Roy, “*Flaherty ve Sinema Düşüncesi*”, Çev. Zeynep Özen, **Belgesel Sinema** 2, BSB Sinema Eserleri Sahipleri Birliği Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 6.
- ARNHEIM Rudolf, “*Sanat Olarak Sinema*”, Çev. Erol Mutlu, **Sinema Kuramları**, Der. Seçil Büker ve Oğuz Onaran, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985, ss. 71-72.
- ASİLTÜRK Metin, **Fotoğraf ve Resim İlişkisi Bağlamında Francis Bacon ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı Uygulama**

- Çalışmaları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üni. SBE, Resim-İş Eğitimi ABD, Adana, 2006.
- ATALAYER Faruk, “*Fotoğraf, Gerçek, Doru ve Buluş*”, **İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi**, İstanbul, 2012/2, Sayı 146, ss. 44-47.
- ATILGAN Gökhan, “*Marx'ta İdeoloji: Kapitalizmin Devrimci Eleştirisinin Bir Olanacağı*”, **Praksis Dergisi** 2001, Sayı 4, ss. 11-34.
- AVAR Sıdıka, **Bianet Bağımsız İletişim Ağı**, <http://www.bianet.org/bianet/siyaset/117442-avar-ne-olur-kizimi-goturme>, Ulaşım Tarihi: 18.06.2014.
- AYDIN Ayşe Şirin, **Sinemada Görüntü Gerçek İlişkisi**, Gazi Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo Televizyon ve Sinema ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008.
- BALİBAR Etienne, **Marx'ın Felsefesi**, Çev. Ömer Laçiner, Birikim Yayınları, İstanbul, 2003.
- BALKAYA Füsün, **Türkiye’de Belgesel Film Çalışmaları**, Basım & Grafik Matbaacılık Ltd. Şirketi, Ankara, 1993.
- BARNOUW Erik, **Documentary: A History of the Non-fiction Film**, Oxford University Press, New York, 1993.
- BARRET Michele, **Marx'tan Foucault'a İdeoloji**, Çev. Ahmet Fethi, Mavi Ada Yayınevi, İstanbul, 2000.
- BAUDRİLLARD Jean, **Gerçeğin Yerini Alan Simülakrlar**, Çev. Oğuz Adanır, GSF Yayınları, İzmir, 1992.
- BAUDRİLLARD Jean, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Doğubatı Yayınları, Ankara, 2003, ss. 15-48.
- BAYDUR Mehmet, **Sinema Yazıları**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- BAYHAN Mehmet, “*Fotoğraf Çekilmez Yapılır*”, **İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi**, İstanbul, Sayı 146, 2012/2, ss. 40-43.

- BAYRAKÇEKEN Gökçe, **Belgesel Sinema ve Türk Belgesel Filmciliğinin Gelişimi ve Yapısı Üzerine Sosyolojik Bir inceleme**, Hacettepe Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1997.
- BAYRAKTAR Kerem Ozan, “*İz ve Gerçek Bağlamında Fotoğrafın Sayısallaştırılması*”, **İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi**, İstanbul, Sayı 146, 2012/2, ss. 34-38.
- BAZIN Andre, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995.
- BAZIN Andre, **Orson Welles**, Çev. Senem Deniz, Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2005.
- BERGER John, **O Ana Adanmış**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.
- BERGER John, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
- BİLGİN Nuri, **Sosyal Psikoloji Sözlüğü Kavramlar, Yaklaşımlar**, Bağlam Yay. Ankara, 2003.
- BİRYILDIZ Esra, **Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)**, Bete Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 2002.
- BORDWELL David, Kristin Thompson, **Film Art: An Introduction**, Mc Graw-Hill, New York, 2004.
- BOZKURT Nejat, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Asa Kitabevi, 2000.
- BRECHT Bertold, “*Sinema Üstüne Yazılar*”, **Çağdaş Sinema**, Çev. Bertan Onaran, Sayı 3 İstanbul, 1974, ss. 3-52.
- BURCH Noel, **Theory of Film Practice**, Secker and Warburg, London 1983.
- BÜKER Seçil, **Sinemada Anlam Yaratma**, Milliyet Yayınları, Eskişehir, 1985.
- BÜKER Seçil, **Film ve Gerçek**, Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Yayınları, Eskişehir, 1989.

- BÜYÜKBALCI Haşim, “Gerçek Kavramı”, http://www.historicalsense.com/Archive/Fener10_1.htm, Ulaşım Tarihi: 05.12.2011.
- CERECİ Sedat, **Belgesel Film**, Şule Yayınları, İstanbul, 1997.
- COMOLLI Jean-Luc ve NARBONI Jean, “Sinema İdeoloji Eleştiri”, Çev. Mustafa Temiztaş, **Sinema: Tarih Kuram Eleştiri**, Der. Seçil Büker-Y. Gürhan Topçu, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2010, ss. 97-108.
- COPLESTON Frederick; **Felsefe Tarihi Platon**, Cilt I, Bölüm 1b, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 1998.
- COWARD, Rosalind ve ELLIS John, **Dil ve Maddecilik-Semiyolojideki Gelişmeler ve Özne Teorisi**, Çev. Eser Tarım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985.
- ÇANKAYA Özden, “TRT’nin Belgesel Yayıncılık Politikaları ve Belgesel Yapımcılarının Konuya İlişkin Değerlendirmeleri”, **Belgesel Sinema Üzerine, Belgesel Sinemacılar Birliği I. Ulusal Konferansı Bildirileri**, Tayf Basım, İstanbul, 1997.
- ÇAPAN Sungu, “Hisar Yarışmasının Ardından”, **Yeni Sinema Dergisi** Sayı 8, Temmuz 1967, ss. 5-8.
- ÇELİK Nur Betül, **İdeolojinin Soykütüğü Marx ve İdeoloji**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005.
- CERECİ Sedat, **Belgesel Film**, Şule Yayınları, İstanbul, 1997.
- ÇETİNKAYA Canan Bengü, **Gerçekliğin İletişiminde Diyalektik Maddeci Felsefe, Bilim, Sanat Bağıntısı ve Belgesel, Sinema**, Marmara, Üni. Sos. Bil. Ens. İletişim Bilimleri ABD Radyo/Tv Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003.
- ÇİĞDEM Hakan, “Sinemada Görüntü ve Gerçek İlişkisi”, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/view/3073/2965>, Ulaşım Tarihi: 12.12.2011.

- ÇİZGEN Gültekin, **Fotoğrafın Görsel Dili**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1998.
- DERMAN İhsan, Fotoğraf ve Gerçeklik, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1991.
- DOĞAN Mehmet, **100 Soruda Estetik**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1975.
- DOĞAN Tuğba, *Arşiv Belgelerine Göre 1937-1938 Dersim İsyanı*, **History Studies**, Volume 4/1 2012. http://www.historystudies.net/Makaleler/1495650815_8-Tu%c4%9fba%20Do%c4%9fan.pdf, Ulaşım Tarihi: 17.06.2014.
- DURSUN Çiler, “*Haber ve Habercilik/Gazetecilik Üzerine Düşünmek*”, **Gazetecilik ve Habercilik**, Der. Sevdâ Alankuş, IPS İletişim Vakfı Yayınları, İstanbul, 2005, ss. 69-90.
- DURSUN Çiler, **TV Haberlerinde İdeoloji**, İmge Kitabevi, Ankara, 2001.
- DÜNDAR Can, <http://www.candundar.com.tr>, Ulaşım Tarihi: 02.06.2014.
- DÜNDAR Can, <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/463687.asp>, Ulaşım Tarihi: 04.06.2014.
- DÜNDAR Can, <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/463687.asp>, Ulaşım Tarihi: 05.06.2014.
- EAGLETON Terry, **İdeoloji**, Çev. M. Özcan, Ayrıntı Yayınları/İnceleme Dizisi, İstanbul, 1996.
- ENRIGHT Robert. “*Cinema Verite: Defining the moment (motion picture review)*”, **Border Crossings**, Vol. 19, No:3, 2000, 14-32.
- ERGİL Doğu, “*İdeoloji ve Milliyetçilik*”, **Ekonomik ve Sosyal Araştırmalar: 4**, Turhan Kitabevi, Ankara, 1983, ss. 17-22.
- ERKAL Mustafa vd., **Ansiklopedik Sosyoloji Sözlüğü**, İstanbul, 1997.
- ESEN Mine, **Belgesel Sinema ve Türkiye’de Belgesel Sinemanın Geçirdiği Evreler**, MSÜ Sos. Bil. Ens. Radyo-Televizyon ve Sinema ABD İletişim Bilimleri Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998.

- EVREN Burçak, **Türkiye’ye Sinemayı Getiren Adam Sigmund Weinberg**, Milliyet Yay., İstanbul, 1995.
- FARGIER Jean Paul, “*Sinema Politika İlişkisinin Kuramsal Açıdan Tanımlanması Üzerine Bir Deneme*”, **Yeni Dergi**, No:64, 1970.
- FISCHER Ernest, **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevdet Kopan, E Yayınları İstanbul, 1993.
- FISKE John, “*Postmodernizm ve Televizyon*”, **Medya Kültür Siyaset**, Der. Süleyman İrvan, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, Ankara 1996.
- FISKE John, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev. Süleyman İrvan, Bilim ve Sanat Yayıncılık, Ankara, 2003.
- FLUSSER Vilem, **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Çev. İhsan Derman Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1991.
- FUNK Rainer, **Ben ve Biz, Postmodern İnsanın Psikanalizi**, Çev. Çağlar Tanyeri, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.
- GIANETTI Louis, **Understanding Movies**, Longman, 2004.
- GÖKBERK Macit; **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, , İstanbul 1999.
- GRIERSON John, **Belge Film Üstüne**, Çev. Akşit Göktürk, Türk Dili Dergisi, Sayı 196, Ankara, 1967.
- GUYNN William Howard, **Toward a Reexamination of the Documentary Film: Theory and Text**, University Micro films International, Michigan, 1986.
- GÜÇHAN Gülseren, **Tür Sineması Görüntü ve İdeoloji**, Anadolu Üniversitesi Yayınları; No. 1171, İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları; No. 34, Eskişehir, 1999.
- GÜÇLÜ Baki vd, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları Ankara, 2002.
- GÜNDEŞ Simten, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye’ye Yansıması**, Der Yayınları, İstanbul, 1991.

- HALL Stuart, “*İdeoloji ve İletişim kuramı*”, **Medya Kültür Siyaset**, Der. Süleyman İrvan, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, 1996, s.82, ss. 79-99.
- HALL Stuart, “*İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü, Gerçeklik Etkisi*”, **Medya İktidar, İdeoloji**, Der. Mehmet Küçük, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, 1999, s. 105 (77-126).
- HALL Stuart, “*Kültür, Medya ve İdeolojik Etki*”, **Medya, İktidar, İdeoloji**, Çev. ve Der. Mehmet Küçük, Bilim ve Sanat Yayınevi, Ankara, 2005, ss. 191-234.
- HANÇERLİOĞLU Orhan, **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**, Cilt 2, Remzi Kitapevi İstanbul, 1993a.
- HANÇERLİOĞLU Orhan, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993b.
- HARDY Forsyth, **Grierson on Documentary**, Published Faber & Faber, London, 1979.
- HARNECKER Marta, “*Nature, Society, and Thought*”, **Althusser and the Theoretical Anti-Humanism of Marx**, Standford Encyclopedia of phihsophy (3): 1994, ss. 325-329.
- <http://nezihunen.com/biyografi>, Ulaşım Tarihi: 20.02.2014
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Orhan_Eskikoy, Ulaşım Tarihi: 10.06.2014
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Ozgur_Dogan, Ulaşım Tarihi: 10.06.2014
- http://www.benimcocugumbelgeseli.com/ekip.aspx#.U6a_mziKDAU, Ulaşım Tarihi: 22.06.2014
- <http://www.benimcocugumbelgeseli.com/film.aspx#.U6gmpk2KDGg>, Ulaşım Tarihi: 23.06.2014.
- <http://www.beyazperde.com/film/3036/tur/Oyun>, Erişim:10.07.2010.
- <http://www.beyazperde.com/sanatcilar/sanatci-137530/>, Ulaşım Tarihi: 24.06.2014
- <http://www.beyazperde.com/sinekritikdetay.asp?id=1837>, Ulaşım Tarihi: 10.07.2010.
- <http://www.beyazperde.com/sinekritikdetay.asp?id=1837>, Ulaşım Tarihi: 14.07.2010.

<http://www.biyografi.net/kisiyrinti.asp?kisiid=171>, Ulaşım Tarihi: 24.06.2014

<http://www.biyografi.net/kisiyrinti.asp?kisiid=3155>, Ulaşım Tarihi: 02.07.2010.

<http://www.biyografi.net/kisiyazdir.asp?kisiid=3155>, Ulaşım Tarihi: 02.07.2014.

<http://www.gallipolidigger.com/2004.site/002b.gel.sav.gel.harekat/harekat.htm>,
Ulaşım Tarihi: 02.07.2014.

<http://www.gallipolidigger.com/2004.site/002s.18.mart.1915/18.mart.htm>, Ulaşım
Tarihi: 02.07.2014.

http://www.geltag.com/databank.asp?text_id=432, Ulaşım Tarihi: 04.07.2010.

<http://www.gozetlemekulesifilm.com/#yonetmen>, Ulaşım Tarihi: 19.06.2014.

http://www.iletisim.com.tr/kisi/nezahat-gundogan/9270#.U5_5GE2KDGg, Ulaşım
Tarihi: 17.06.2014.

<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/2002/hititler.html>,
Erişim:29.06.2010.

<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/2011/unyedefatsaarasi.html>,
Ulaşım Tarihi: 02.07.2014

<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/oo/omeralikazma.html>, Ulaşım Tarihi:
01.07.2010.

http://www.oyuntheplay.com/tr_yonetmen_bio.htm, Ulaşım Tarihi: 19.06.2014.

<http://www.sinemalar.com/haber/543/Can-Dundardan-Mustafa-Belgeseli/>, Ulaşım
Tarihi:10.07.2010.

Hürriyet Gazetesi, <http://www.hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/21424849.asp>,
Ulaşılma Tarihi: 04.06.2014.

ISSARI M.Ali, **Cinema Verite**, Michigan State University Press, East Lansing, 1971.

IZOD John ve KILBORN Richard, “*The Documentary*”, **Film Studies**, Ed. John Hill& Pamela Church, Oxford Universty Press, New York, 1998, ss. 418-430.

- JACOBS Lewis, **The Documentary Tradition**, Second edition. New York: W.W. Norton, 1979.
- KABADAYI Lale, Film Eleştirisi-Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlenmeler, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013.
- KAYA Ayhan, “*İdeolojiden İdeolojiye Yolculuk: Düşüncebilimden Kimlikbilime*”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Sayı 28, Ankara, 2004, 67-81.
- KAZANCI Metin, “*Althusser İle İdeoloji Üzerine Yapılmamış Bir Söyleşi*”, **İletişim Araştırmaları Dergisi**, Sayı 2, 2003, ss. 37-54.
- KAZANCI Metin, “*Althusser, İdeoloji ve İdeoloji ile İlgili Son Söz*”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Ekim 2006, ss. 67-93.
- KILBORN Richard, **Staging The Real: Factual TV Programming, In The Age Of Big Brother**, Manchester University Press, 2003.
- KILIÇ Levend, **Görüntü Estetiği**, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2003.
- KIRIÇ Rıza, **Film İcabı Türk Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, De Ki Yayınları, Ankara, 2008.
- KOLKER Robert, **Yalnızlık Sineması**, Çev. Ertan Yılmaz, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999.
- KONGAR Emre, 21. Yüzyılda Türkiye, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007.
- KONISBERG Ira, **The Complete Film Dictionary**, New York, 1987.
- KULA DEMİR Nesrin, **Televizyon Reklamlarında Yer Alan İdeolojiler ve Toplumsal Cinsiyetin İnşası**, Ege Üni. Sos. Bil. Ens., Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2004.
- KURUOĞLU Huriye, **Türkiye’de Belgesel Sinema: 1970’lerden Günümüze**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 1992.
- KUTLAR Onat, Yeni Sinema Dergisi, Sayı 30, Mayıs 1970.

- KUYUCAK ESEN Şükran, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010.
- LAPIERRE Jean Willian, “*İdeoloji Nedir?*”, **İlimler ve İdeolojiler**, Çev. Fahrettin Aslan, Umran Yayınları, Ankara, 1981, ss. 10-20.
- LEBEL Jean Patrick, “*Sinema ve İdeoloji*”, **Çağdaş Sinema**, No 1, 1974, ss. 35-37.
- LENIN Vladimir İliç, **Ne Yapmalı**, Çev. Muzaffer Kabagil, Sol Yayınları, Ankara, 1968.
- LEVIN G. Roy, **Documentary Explorations**, New York Garden City, 1971.
- LEYDA Jay, **Kino: A History of the Russian and Soviet Film**, London, 1983.
- LIPSCOMB James C, “*Correspondence and Controversy: Cinema Verite*”, **Film Quarterly**, Vol. 18, No:2. Winter, 1964-65, ss. 58-67.
- LUKÁCS Georg, **Tarih ve Sınıf Bilinci**, Çev. Yılmaz Öner, Belge Yayınları, İstanbul, 2006.
- LULL James, **Medya, İletişim, Kültür**, Çev. Nazife Güngör, Vadi Yayınları, Ankara, 2001.
- LYE John, **İdeoloji: A Brief Guide**, Brock Uni. 1997, <http://www.brocku.ca/english/jlye/ideoloji.html>, Ulaşım Tarihi: 18.02.2014.
- LYNTON Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş, , Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1991.
- MAMBER Stephen, **Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary**, Massachusetts: The Mit Press, 1974.
- MARDİN Şerif, **İdeoloji**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- MARX Karl, **Hegel’in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi**, Çev. Kenan Somer, Ankara, Sol Yayınları, 1997.
- MARX Karl ve ENGELS Fredrich, **Manifesto**, Öncü Kitabevi, İstanbul, 1970.
- MARX Karl ve ENGELS Fredrich, **Kapital Üçüncü Kitap: Bir Bütün Olarak Kapitalist Üretim Süreci**, Çev. A. Bilgi, Sol Yayınları, Ankara, 1992.

- MARX Karl ve ENGELS Fredrich, **Alman İdeolojisi**, Çev. Sevim Belli, Sol Yayınları, İstanbul, 2004.
- MCCONNELL Robert. “*French Realism and Cindma Verite*” <http://www.parlez-vous.com/misc/realism.htm>, Ulaşım Tarihi: 21.03.2010.
- MCLELLAN David, **İdeoloji**, Çev. Barış Yıldırım, Doruk Yayınları, İstanbul, 1999.
- MOROVA Ahsen Deniz, **Belgesel Sinemada Nesnellik Olgusu**, MSÜ Sos. Bil. Ens. Sinema-TV Anasanat Dalı Sinema-TV Programı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003.
- MUSSER Charles, **Dünya Sinema Tarihi**, Çev. Ahmet Fethi, Kabala Yay., İstanbul, 2003
- MUTLU Erol, **Televizyonu Anlamak**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1991.
- MUTLU Erol, **İletişim Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yay./Ark, Ankara, 1998.
- MÜKERREM Zahur, “*Belgesel Gözlem Yönteminin Anotomisi*”, **Kurgu**, , Anadolu Üni. İletişim Bilimleri Fak. Dergisi, Sayı 16, Eskişehir, 1999, ss. 22-28.
- OKTAN Ahmet, **Türkiye’de Belgesel Sinema ve Süha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)**, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo, TV ve Sin. ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2005.
- ONARAN Alim Şerif, **Türk Sineması**, Kitle Yay., Ankara, 1999.
- OSKAY Ünsal, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2000.
- ÖZ Özkan, **Cinema Verite ve Direct Cinema Belgesel Akımlarının Dayanıldığı Teknik ve Teorik Temeller ve Bu Bağlamda Chronique d’un e’te Filminin İncelenmesi**, Anadolu Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2002.
- ÖZBEK Sinan, **İdeoloji Kuramları**, Bulut Yay. İstanbul, 2003.
- ÖZDEMİR Hikmet, **Siyasi Tarih 1950-1960 Türkiye Tarihi**, Cem Yayınları, İstanbul, 1995.

- ÖZDEN Zafer, **Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, Afa Yayınları, İstanbul, 2000.
- ÖZÖN Nijat, **Sinema Kitabı**, Elif Yayınevi, İstanbul, 1964.
- ÖZÖN Nijat, **Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968.
- ÖZÖN Nijat, **100 Soruda Sinema Sanatı**, Gerçek Yayınları, İstanbul, 1984.
- ÖZÖN Nijat, **Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi**, Hil Yayınları, İstanbul, 1985.
- ÖZÖN Nijat, **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000.
- ÖZUYAR Ali, **Sinemanın Osmanlıca Serüveni**, Öteki Yayınları, İstanbul, 1999.
- PARSA Seyide, **Belgesel Sinema ve Gerçeklik**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üni. Sos. Bil. Ens. İzmir, 1986.
- PASOLİNİ Pier Paolo, “*Plan- Sekans ya da Gerçeğin Semiyolojisi: Sinema*”, Çev. Engin Ayça, **Yeni Sinema Dergisi**, Sayı: 27, İstanbul, 1969, ss. 22-28.
- PLATON (Eflatun), **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyuboğlu ve M.Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000.
- POYRAZ, Bedriye, **Haber ve Haber Programlarında İdeoloji ve Gerçeklik**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2002.
- RABBIGER Michael, **Directing The Documentary**, Focal Press, Boston, 1998.
- RICHARD Kearney, **Modern Movements in European Philosophy**, Manchester University Press, 1986.
- RILLA Wolf, **The Writer and The Screen**, Morrow Quill Paperbacks, New York, 1974.
- ROLOFF Bernhard ve SEERLEN Georg, **Ütopik Sinema**, Çev. Veysel Atayman, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- ROTHA Paul, “*Belge Filmciliğinin Bazı İlkeleri*”, Çev. Arsal Soley, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, Cilt XVII, Sayı 196, Ocak 1968, 341-348.

- ROTHA Paul, **Belgesel Sinema**, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2000.
- ROTHMAN William, **Documentary Film Classics**, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- RYAN Michael ve KELLNER Douglas, **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeoloji ve Politikası**, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.
- SAN İnci, **Sanat Eğitiminin Geleceği**, Türk-Alman Kültür İşleri Kurulu Yayını Dizisi.
- SANCAR ÜŞÜR Serpil, **İdeolojinin Serüveni Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme**, İmge Kitabevi, Ankara, 1997.
- SAYBAŞILI Kemali, **Siyaset Biliminde Temel Yaklaşımlar**, Birey-Toplum Yayınları, Ankara, 1985.
- SAYIN Önal, **Sosyolojiye Giriş**, Erdem Kitabevi, Bilim dizisi No:11, İzmir, 1985.
- SCOGNAMILLO Giovanni, **Cadde-i Kebir'de Sinema**, Metis Yayınları, İstanbul, 1991.
- SELIGER Martin, , **The Marxist Conception of Ideology**, Cambridge University Press, London 1977.
- SERİM Ömer, **Türk Televizyon Tarihi 1952-2006**, Epsilon Yay. İstanbul, 2007.
- SEYHAN İpek, **Tarihsel Olayların Televizyona Yansıtılması ve Bir Örnek: Kurtuluş**, Marmara Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo-TV-Sinema ABD, Radyo-Televizyon Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998.
- SHAPIRO Ann-Louise, *“How Real is the Reality in Documenting Film”*, **History and Theory** 4, Vol. 36, Wesleyan Universty Press, 1997, 30-36.
- SONESSON Göran, *“Post-Photography and Beyond From Mechanical Reproduction to Digital Production”*, **Visio**, Vol 4/1, 1999, ss. 11-36.
- SONTAG Susan, **Fotoğraf Üzerine**, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1999.
- SUCHKOV Boris, **Gerçekçiliğin Tarihi**, Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, 1976.

- SUMUR Şehriban, **Türkiye’deki Televizyon Yayınlarında Belgesel Filmler ve Sorunları**, Marmara Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo-Televizyon-Sinema ABD, İletişim bilimi Dalı Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, İstanbul, 1999.
- SUSAR Filiz, **Türkiye’de Belgesel Sinemaclar**, Es Yayınları, İstanbul, 2004.
- ŞENER Erman, **Festivaller**, Anlam Yayınları, İstanbul, 1972.
- ŞENER Erman, “*İlk Filmlerimiz*”, **Kurgu**, Sayı 1, Eskişehir, Mart 1979. ss. 80-97.
- TAĞ Şermin, **Belgesel Sinema ve Türleri**, Anadolu Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Eskişehir, 2003.
- TAMBAŞ Ufuk, **2000 Sonrası Türkiye Sineması’nda Kültürel, Siyasal, toplumsal ve Ekonomik Hayatın Gerçekçi Temsili**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üni. GSE Film Tasarımı ASD, İzmir, 2011.
- TANİLLİ Server; **Yaratıcı Aklın Sentezi: Felsefeye Giriş**, Adam Yayınları, İstanbul, 1998.
- TANSUĞ Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986.
- TEPE Harun, **Platon’dan Habermas’a Felsefede Doğruluk ya da Hakikat**, İmge Kitabevi, Ankara, 2003.
- THOMPSON John B., **Ideology and Modern Culture**, Polity Press, Cambridge, 1990.
- TİMUÇİN Afşar, **Düşünce Tarihi 1**, Bulut Yayınları, İstanbul, 2000.
- TOKATLI Attila, **Ansiklopedik Felsefe Sözlüğü**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1973.
- ULUÇ AKSUN Güliz, “*İdeoloji*”, **Düşünceler**, Yıl:12, Sayı:12, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, Şubat 1999.
- ULUTAK Nazmi, **Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik**, Anadolu Üni. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir, 1988.

- ULUTAK Nazmi, “*Cinema-Verite Belgesel Akımı Nedir? Sorusuna Direct-Cinema Belgesel Akımı İle Karşılaştırarak Verilebilecek Olası Yanıtlardan Biri*”, **Belgesel Sinema Dergisi**, Sayı 1, 2002, ss. 35-38.
- ÜNAL Murat, “*Sovyet Toplumcu Sineması*” 1917-1927, <http://sayisaltasirim.blogspot.com/2008/10/sovyet-toplumcu-sineması-1917-1927.html>, Ulaşım Tarihi: 21.03.2010.
- VAN DIJK Teun A., **Discourse and Communication**, Walter de Gruyter, Berlin & New York, 1985.
- VARDAR Bülent, “*Belgesel Sinemacı Bir Misyoner midir?*”, **Belgesel Sinema 2007**, BSB Sinema Eserleri Sahipleri Birliği Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 205-209.
- VAUGHAN Dai, **The Man With the Movie Camera**, The Documentary Tradition, Ed. Levis Jacops, New York, 1979.
- VINCENTI Giorgio, **Sinemamızın Yüz Yılı**, Çev. Engin Ayça, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul, 1993.
- WILLIAMS Raymond, **Marxizm ve Edebiyat**, Çev. Esen Tarım, Adam Yayınları, İstanbul, 1990.
- WILLIAMS Raymond, **Anahtar Sözcükler**, Çev. Savaş Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- WOLLEN Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
- WOLVERTON Mike, **How to Make Documentaries for Video, Radio, Film**. Gulf Publishing Company, Houston, Texas, 1983.
- WOOD Robin, **Hitchcock Sineması**, Çev. Ertan Yılmaz, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2004.
- WOOD W. Allen, **Karl Marx**, University College, London, 1984.
- YAYKIN Murat, **Fotoğraf İdeolojisi Algıda Gerçeğin Bozulumu**, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul, 1998.
- YAYLAGÜL Levent, **Kitle İletişim Kuramları**, Dipnot Yayınları, Ankara 2008.

YILMAZ Ertan, “*Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine*”, Ed. Mehmet Fatih Çelikkaya, **Sinema, İdeoloji, Politika: Sinemasal Yazılar**, Orient Yayıncılık, Ankara, 2008, ss. 63-85.

YUMLU Konca, **Kitle İletişim Kuram ve Araştırmaları**, İzmir, 1994.

YÜCE Tuncay, **Belgesel Sinemada Gerçekçilik Anlayışı ve Türkiye’deki Örnekleri**, Dokuz Eylül Üniversitesi, SBE, Sinema-Televizyon ASD, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2001.

ZELAN Zeynep Alphan, **Metin Erksan Sinemasında Düş ve Gerçeklik Olgusu**, Gazi Üni. Sos. Bil. Ens. Radyo Televizyon ve Sinema ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2006.

ÖZGEÇMİŞ

1970 yılında İzmir’ de doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini İzmir’in Menemen ilçesinde tamamladı. 1993’te başladığı Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü’nü 1997’de bitirdi. 1998 yılının Nisan ayında başladığı vatani görevini 1999 Temmuz’unda tamamladı. 2004 yılının Şubat ayında Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Ana Bilim Dalının açmış olduğu yüksek lisans programına başladı ve 2006 yılında “Türkiye’nin Avrupa Birliği’ne Giriş Sürecinde Gazetelerin Kamuoyu Oluşturma İşlevinin Haber Söylemlerine Yansıması” adlı tez çalışması ile yüksek lisans programını bitirdi.

ÖZET

İdeoloji kavramı en geniş anlamda, bir fikir sistemini tanımlamakta ve bulunduğu çevreyi sistematik bir şekilde örgütlemektedir. İdeoloji, insanın yaşama biçiminden, üretimine ve tüketimine kadar her alanda kendisini hissettirmektedir. Gerçeklik kavramı en genel anlamda gerçek olma durumunu ifade etmektedir. Gerçeklik; gerçeğin ta kendisi olan; bilinçten bilenden bağımsız bir biçimde var olan; belli bir zamanda, belli bir anda yaşanmış olan, yaşantı ile deneyimlerde somut olarak bulunan; nesnel olarak varlık bildiren; gerçek olan bütün her şeyin özyapısını anlatan bir kavramı olarak tanımlanmaktadır. Günlük kullanımında ise gerçeklik var olan şeyleri ifade etmektedir.

Belgesel filmlerde yer alan her görüntü ve konu belli bir anlam taşımaktadır. Anadamar araştırmaların kameranın gerçeği olduğu gibi yansıttığı ve doğruluk iddiası, aslında gerçeğin nesnelliği içinde konumlandırılmasıyla, görüntüde yer alanın ideolojik boyutunu örtmektedir. Dolayısıyla, belgeselde başat paradigmanın iddia ettiği gibi, gerçeklik kaydedilmemekte, aksine kodlamakta ve bu kodlama da ideolojik olan bir gerçeklik duygusu üretmektedir. Böylece üretilen her doğrunun, gerçeklik değil; ideoloji olduğu gerçeği gizlenmektedir. Sadece konuların seçiminde değil, kamerada çerçeveleme yapılırken bile, karenin farklı açılardan verilmesi, görüntülerin sözlerle desteklenmesi ve çekimlerin kurgulanma sırası belli bir dünya görüşünü, yani; egemen ideolojiyi yansıtmaktadır.

Örnekleme yer alan on belgesel film incelendiğinde, var olan egemen ideolojinin oluşturmuş olduğu toplumsal gerçekliğin, bazı belgesel filmlerde yönetmenin ideolojisi doğrultusunda değiştirilmeye çalışılmakta olduğu gözlenirken, bazı belgesel filmlerde de yönetmenin egemen ideoloji ile paralellik gösteren ideolojisinin, var olana toplumsal gerçekliğin devamlılığına katkı sağladığı görülmüştür. Ancak filmlerin geneli değerlendirildiğinde; yönetmenin ideolojisi doğrultusunda oluşturulmaya çalışılan toplumsal gerçekliğin var olan gerçekliği bozduğu veya dönüştürdüğü/değiştirdiği tespit edilmiştir.

ABSTRACT

The concept of ideology in the broadest sense describes the idea of the system and organizes the environment in a systematic way. Ideology makes itself felt in every domain from the way of life to the production and consumption of it. The concept of reality, in the most general sense, refers to the fact that to be a real condition. Reality; as very itself of reality; can be described as being free of every act of knowing and subject of knowledge; which is occurred at a certain moment and certain time, located in the concrete experience of life; indicating the presence objectively and describing the all aspects of the real nature of the things. In the daily use of the concept, reality refers to the anything that already exists.

Each image and topic that is included in documentary films carries a certain meaning. The mainstream researchs' claim of truth that the camera reflects the reality accurately, in fact cases ideological dimension of the image through positioning reality within the objectivity. Therefore, as claimed by the dominant paradigm in the documentary, it is not the reality which is recorded, on the contrary, it is coded, and this coding also produces an ideological sense of reality. Thus it is hiding that the reality of each presented reality is nothing more than an ideological reality. Not only in the choice of the subjects, but also while framing the camera, giving different angles of the frame, supporting with words and images, editing order of the shootings, reflects a particular world view; that is the dominant ideology.

When the ten documentary films from the sample are examined, in some of them it is seen that the social reality which is constructed by the dominant ideology, is attempted to be changed in accordance with the ideology of the director. On the other hand, in other documentary films it is seen that the ideology of the director which is in accordance with the dominant ideology, contributes to the continuity of the social reality that exists. However, as a result of overall evaluation of the films; it is concluded that the existing reality is disrupted or transformed/changed by the social reality which is trying to be established in accordance with ideology of the director.

EKLER

EK 1 ANADOLU'NUN KAYIP ŞARKILARI (2010) BELGESEL FİLMİ

1.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:

Nezih Ünen: Bursa'da doğan sanatçı üniversite eğitimi için İstanbul'a taşınana kadar burada yaşamıştır. Okul yıllarında müzik ve fotoğrafla yakından ilgilenerek Boğaziçi Üniversitesi'nde mühendislik okurken çeşitli fotoğraf sergilerinde yer almış, aynı zamanda müzik ve tiyatro çalışmalarında da bulunmuştur.

Mezuniyet sonrası, yaşamını müzikle kazanmaya karar veren sanatçı, belli bir türde uzmanlaşmak yerine daima yeni fikirler yaratmaya ilgi duymuştur. Çalışmalarının ortak noktasını, farklı müzik türlerini ve kültürlerini kendine özgü biçimde birleştirmesi oluşturmaktadır. Profesyonel müzisyenliğini reklam jingle'ı, film müziği ve Star, ATV, TGRT, Super FM, Metro FM vb. radyo-TV kurumsal kimlik müzikleri alanlarında sürdürürken, 1989 yılında Planet adlı ilk albümünü, daha sonra 1993'te besteci ve yapımcılığını üstlendiği Yasak Elma/Kara Büyü ile 1997'de kendi solo yapımı olan Karnaval albümlerini yayınlamıştır. Bu albümde yer alan Karnaval ile Kral TV En İyi Video Klip ödülü alırken Çingene Yüreğim ile de OGAE uluslararası şarkı yarışmasında 2. Olmuştur.

Besteci, yapımcı, aranjör ve yorumcu olarak geçen 20 yıllık müzik kariyerinde çeşitli video kliplerin yapımcılığını ve Sinan Çetin'in yönettiği Berlin in Berlin gibi çeşitli film ve dizi müziklerinin besteciliğini yapma fırsatı bulmuştur. Bu deneyimlerden aldığı cesaretle ilk filmi Anadolu'nun Kayıp Şarkıları'nı 8 yıllık bir çalışma sonucunda tamamlayarak, pek çok uluslararası festivalin yanı sıra, 2010 yılında sinemalarda gösterime sunmuştur. Aynı proje, müzik boyutu ile de albüm ve konserler olarak yankı bulurken projenin dünya çapında yaygınlaştırılması için çalışmalarını sürdürmektedir⁴⁰⁷. Sanatçının bu belgesel filminin dışında Aralık

⁴⁰⁷ <http://nezihunen.com/biyografi>, 20.02.2014

2011’de vizyona girmiş Mavi Pansiyon adlı romantik dram bir uzun metrajlı filmi bulunmaktadır.

1.2. Anadolu’nun Kayıp Şarkıları Belgesel Filminin Özeti:

Anadolu’nun Kayıp Şarkıları filmi tür olarak müzikal belgesel içeriğe sahip belgesel film olarak değerlendirilmektedir. Bu yönüyle Türkiye’de yapılan ilk çalışma olması filmi farklı kılmaktadır. Film için toplam 20 adet şarkı değerlendirilirken bazılarının stüdyo ortamında zenginleştirildiği, bazılarının ise orijinal haliyle sunulduğu görülmektedir. Filmin Anadolu’nun müzik, dans, ritüel ve kültür zenginliğini ortaya koymayı amaçlamadığı görülmektedir.

Filmde yönetmenin Anadolu’nun çok katmanlı kültürüne ait geçmişinin günümüzde unutulmuş ya da unutulmaya yüz tutmuş durumunu hatırlatma ya da yaşatma çabası içinde olduğu düşünülmektedir. İçinde bulunulan modern yaşamın ve büyükşehir hızının Anadolu kültürünü yuttuğu son günlerde bu müzikal belgesel film, geçmişe yönelerek nereden geldiğini hatırlatma çabası içinde yer almaktadır. Anadolu’nun kayıp şarkıları Nezih Ünen’in ilk filmidir. Film 2002 yılında yapıma başlanmış ve toplam 6 yıl sürmüştür. Toplamda 350 saate yakın kamera çekimi yapılmış ve Film çekimi için 40.000 km yol katedilmiştir. Film montajı 4 yıl gibi uzun bir süre almıştır. Filmde Anadolu’nun hemen her kültürüne ait (Bektaşî müziğinden, Çoban şarkısına, Kartal dansından, Dengbej’e*, Süryani ilahilerinden, Urfa gazellerine kadar) müzik eşliğinde görüntüler yer almaktadır.

EK 2 İKİ DİL BİR BAVUL (2009) BELGESEL FİLMİ

2.1. Yönetmelerin Biyografisi ve Filmografisi:

Orhan Eskiköy: 1980 yılında İstanbul’da doğan yönetmen ilk ve ortaöğrenimini burada tamamladıktan sonra Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi’nden 2004 yılında mezun olmuştur. Üniversitenin 2. sınıfındayken, Özgür Doğan ile birlikte bir projede yer alan Eskiköy, üniversite yaşamı boyunca amatör

* Dengbej: Kelime manası olarak sese biçim, hayat, renk veren anlamındadır. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Dengbej>, 22.02.2014.
Kürt halk ozanlarına verilen isimdir, <http://dengbej.nedir.com/>, 22.02.2014.

olarak gerçekleştirdiği belgesel filmlerle ulusal ve uluslararası başarılar elde etmiştir. İlk belgesel çalışması olan *Hayaller Birer Kırık Ayna*'yı Özgür Doğan ile birlikte çekmiştir. *Dışarıda Olmak*, yönetmenin ikinci belgesel film çalışması olmuştur. Bu arada farklı projelerde yönetmen yardımcılığı, kameramanlık görevlerini de üstlenen Orhan Eskiköy, 2005-2007 yılları arasında Ankara Üniversitesi Uzaktan Eğitim Merkezi Müdürlüğü'nde Video Prodüksiyon Sorumlusu pozisyonunda çalışmıştır. 2003 yılında Özgür Doğan ile birlikte iletişimsizlik üzerine bir film yapmaya karar vermelerine rağmen parasal sorunlar ortaya çıkınca, filmi ertelemek zorunda kalmışlardır. Eylül 2007'de kendi çabaları ile başladıkları İki Dil Bir Bavul belgesel filmini daha sonra Greenhouse Belgesel Geliştirme Atölyesi, Sundance Belgesel Fonu ve Hollanda Jan Vrijman Fonu'ndan destek alarak, dokuz aylık bir çalışma sonrasında tamamlayabilmişlerdir⁴⁰⁸.

Özgür Doğan: Muş'un Varto ilçesine bağlı bir Kürt köyünde doğan yönetmen, 6 yaşına kadar sadece Kürtçe konuşmuş ve ancak bu yaştan sonra Türkçe öğrenmeye başlamıştır. 10 yaşına kadar burada kalmış ve köyde sadece ilkokulun olması sebebiyle dört kardeşiyle dönüşümlü olarak amcalarının yanında okumuşlardır. Ortaokulu Trabzon'da okuyan Doğan, buradaki amcasının maddi durumunun iyi olmayışı sebebiyle bir yıl sonra Konya'daki amcasının yanına okumaya gitmiştir. İki yıl burada okuduktan sonra liseye gitmek için Ankara'ya gitmiş, 2001 yılında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden mezun olmuştur. Fakülteyken *Hayaller Birer Kırık Ayna* adlı bir projeye Orhan Eskiköy ile başlamıştır. 2001 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde araştırma görevlisi olan Doğan 2004 yılında aynı üniversitede Medya ve Kültürel Çalışmalar bölümünden yüksek lisans derecesi almıştır⁴⁰⁹.

Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın birlikte çekmiş oldukları İki Dil Bir Bavul belgesel filmi, Altın Portakal Film ve yurtiçi-yurtdışı çeşitli festivallerden ödüller almıştır.

⁴⁰⁸ http://tr.wikipedia.org/wiki/Orhan_Eskikoy, Ulaşım Tarihi: 10.06.2014

⁴⁰⁹ http://tr.wikipedia.org/wiki/Ozgun_Dogan, Ulaşım Tarihi: 10.06.2014

2.2. Filmin Özeti:

İki Dil Bir Bavul belgeselinde, üniversiteden yeni mezun olmuş ve ülkenin doğusunda Kürt köyüne atanmış bir Türk öğretmenin bir yılı ile okula yeni başlayan ve Türkçe bilmeyen öğrencilerle yaşadıkları anlatılmaktadır. Belgeselde bir yıl boyunca öğretmenin farklı bir topluluk ve kültür içindeki yalnızlığına, çocuklar ve köylülerle yaşadığı iletişim problemlerine, çocuklardaki değişime tanık olunmaktadır. Bu süreç boyunca öğretmen ve çocuklar birbirlerini yavaş yavaş tanımaya ve anlamaya çalışmaktadırlar.

Öğretmenliğe ilk defa o yıl adım atan Denizlili Emre Aydın'ın Milli Eğitim Bakanlığı'nda gerçekleştirilen atama kurasında Urfa'nın Siverek ilçesinin Demirci köyüne ilköğretmeni olarak tayini çıkmıştır. Şehirde doğup büyüyen bu genç, köyü ve köy hayatını hiç bilmemektedir. Emre Aydın, köyün, köy hayatının şehirdekinden farklı olacağını az çok tahmin etse de, Demirci köyünde beklediğinden çok daha vahim bir tabloyla karşılaşmaktadır. Yoksulluk, susuzluk, sürekli kesilen elektrikler, okul binasının, öğretmen lojmanının yıkık dökük hali, yalnızlık, ... vb. Ancak Emre öğretmen önceden hiç hesap edemediği, bunlardan çok daha önemli bir sorunla karşılaşmaktadır; öğrenciler, özellikle de okula o yıl başlayan çocuklar, tek kelime Türkçe konuşamamaktadırlar. Kendisi de Kürtçe bilmeyen Emre öğretmen, öğrencileri ile büyük bir iletişim sorunu yaşamaktadır. Film boyunca, ana karakterler olan Emre öğretmen ve öğrencilerinin bu sorun karşısında yaşadıkları, bocalamaları ve biraz da hayal kırıklıkları anlatılmaktadır.

EK 3 GELİBOLU (2005) BELGESEL FİLMİ

3.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:

Tolga Örnek: 25 Ağustos 1972 doğumlu olan yönetmen, Robert Koleji'ni bitirdikten sonra eğitimine İstanbul Teknik Üniversitesi Metalurji ve Malzeme Mühendisliği bölümünde devam etmiştir. Amerika'da University of Florida'da malzeme bilimi üzerine yüksek lisans yaptıktan sonra American University Sinema Bölümü'nde yüksek lisans yapmış ve sonrasında da yönetmenliğe adım atmıştır. Şimdiye kadar belgesel ve kurmaca türünde çeşitli filmler çekmiştir.

1998’de *Atatürk*, 1999’da *Kuruluşta Kurtuluşa Fenerbahçe*, yine 1999’da *Topkapı Sarayı*, 2000’de *Tanruların Tahtı Nemrut Dağı*, 2001’de *Çeliğin Kalbi Ereğli*, 2003’de *Hititler* ve 2005’te de *Gelibolu* belgesellerini çekmiştir. Yönetmen bu tarihten sonra kurmaca filmlere çekmeye başlamıştır. 2008 yılında daram olan *Devrim Arabaları* filmini, 2010 da komedi dram türünde *Kaybedenler Kulübü*’nü, 2011 de aksiyon, casusluk ve gerilim içeren *Labirent* filmini ve en son 2013 de dramatik komedi olan *Senin Hikayen* filmlerini çekmiştir⁴¹⁰.

3.2. Filmin Özeti:

Gelibolu Harekatı ile Müttefik Devletlerin amacı, İstanbul’u ele geçirmek, Osmanlı İmparatorluğu’nu savaş dışı bırakmak, Sovyetler Birliği’ne giden ve ikmal yolu vazifesini gören ılık deniz yolunu ele geçirmek ve Avusturya-Macaristan’a karşı bir cephe açmak olmuştur. Bu hareket dört safhaya ayrılmaktadır. Birinci safha deniz harekatı olarak 1915 yılının başlarında başlamakta ve 18 Mart’ta en yüksek noktasına ulaşmaktadır. Çanakkale Boğazı’nı savaş gemileri ile geçmek için yapılan bu teşebbüs başarısızlıkla sonuçlanmıştır. İkinci safha, 25 Nisan’da başlayan İngiliz ve Fransız ordularının Seddülbahir ucuna ve Avustralya ve Yeni Zelanda ordularının (Anzaklar) Arıburnu (Anzak) kumsalına yaptıkları çıkarmalardan oluşmaktadır. Seddülbahir’deki harekatta, 05 Haziran’a kadar olan sürede büyük kayıplara mal olan bazı ilerlemeler sağlanmıştır. Fakat Arıburnu çıkarmalarında çok kuvvetli savunulan arazi, birliklerin ancak bir kilometre kadar içeri ilerlemesine olanak sağlamıştır. Üçüncü safha ise, 06 Ağustos’ta Arıburnu’nun kuzeyindeki Anafartalar Limanı’na (Küçük Kemikli Körfezi’ne) yapılan çıkarmaları içermektedir ki, Seddülbahir ve Arıburnu bölgesinde de aynı zamanda yapılan taarruzlar ile birlikte yürütülmüştür. Bu hareket hemen başarıya ulaşmış zannedilmiş, ancak bunda da başarı sağlanamadığı anlaşılınca, her iki tarafın orduları, kurtuluş olarak sabit siper muharebelerine geçmişler ve kilitlenip kalmışlardır. Dördüncü safha ise, çekilme yani yarımadayı terk etme safhasını içermektedir. Gelibolu Yarım adası 2 aşamada boşaltılmıştır. Anafarta ve Arıburnu’ndan 19-20 Aralık gecesi ve Seddülbahir’den

⁴¹⁰ <http://www.beyazperde.com/sanatcilar/sanatici-137530/>, Ulaşım Tarihi: 24.06.2014

08-09 Ocak gecesi yapılan bu çekilme hareketi hiçbir kayıp vermeksizin gerçekleştirilmiştir.

İngiltere Kraliyet Deniz Kuvvetleri, Fransız Deniz Kuvvetleri gemilerinin de yardımı ile bütün hareket boyunca çok önemli bir rol oynamıştır. Kraliyet Deniz Kuvvetleri, bütün bu çıkarmalardan ve sonunda birliklerin ve malzemenin geri çekilmesinden sorumlu olmuştur. Ayrıca tamamen deniz yolundan yapılan ikmalin sağlanması, denizden yapılan bombardımanlar ile birliklere sağlanması ve Marmara Denizi'nde genellikle denizaltılar ile bir seri cüretli kahramanlık gösterileri yapma ve özellikle Türk Donanması'nın bu işe karışmaması için gerekli önlemleri alma görevleri de bulunmuştur. Karada ise, Kraliyet Deniz Kuvvetlerine ait asker ve deniz piyadeleri diğer askerlerle, aynı şartlar altında çarpışmıştır. Osmanlı ile yapılan mütareke hükümleri gereğince İngiliz Ordusu, 1918 yılı sonlarında Gelibolu Yarımadası'na tekrar girmiş ve bu arada savaş alanlarında hala gömülmemiş harp ölülerini gömerek sahayı temizlemiştir⁴¹¹.

Çanakkale Savaşı, hem Türkiye hem dünya tarihi için özel önem taşımaktadır. Avustralya ve Yeni Zelanda'nın ulus olmalarını sağlamış, Sovyet devrimine zemin hazırlamıştır. Mustafa Kemal gibi bir lideri tarih sahnesine taşıırken Winston Churchill'i de II. Dünya Savaşı'na kadar tarih sahnesinden silmiştir. Tarihin en büyük ikinci kara çıkarma hareketi yapılmış, ilk kez kara, deniz, hava koordinasyonu yoğun olarak kullanılmıştır. Savaşan tarafların her yıl bir araya gelerek andığı bu savaş, insanoğlunun en kanlı çatışmalarının yanı sıra insanlığın en fazla yüceldiği anlara sahne olmuştur.

Bütün bu sebeplerle Çanakkale Savaşı'nı dünya hiçbir zaman unutamamış, bu konu birçok şekilde defalarca işlenmiştir. Ama tarafsızlık ve çok yönlülük genellikle atlanmıştır. Belgesel Türkler'in çektiği acıları, gösterdikleri kahramanlıkları ve bireysel dramlarını objektifliği elden bırakmadan dünyaya anlatma iddiasıyla yola çıkarken, bunu savaşın tüm taraflarının askerleriyle birlikte ele alarak yapmaya çalışmaktadır. Ancak filmin izleyicide özellikle Türk seyircisinde bıraktığı anlam,

⁴¹¹ <http://www.gallipolidigger.com/2004.site/002b.gel.sav.gel.harekat/harekat.htm>, Ulaşım Tarihi:02.07.2014.

filmin tarafsızlıktan uzak olduğu şeklindedir. Özellikle film de Anzaklar'ın tarafından bir bakış açısı sergilediği düşünölmektedir.

Farklı uluslardan bir kaç askerin hikayeleri etrafında anlatılan öyküyle bir taraftan savaşın genel hatları, tarihi önemi verilirken, bir tarafta ülkesinden çok uzağa, hiç bilmediği bir düşmana karşı savaşmaya gelmiş askerleri, bir tarafta vatanını kaybetme tehlikesine karşı savaşan, ölüme yazgılı askerleri anlatmaktadır. Filmin orijinalinde ünlü aktörlerin seslendirdiği mektuplar, anılar ve notlar sayesinde siperdeki askerin duyguları, derindeki endişesi, geride bıraktıklarına özlemleri verilmeye çalışılmaktadır. Arşiv fotoğraf ve filmlerle, yeniden yaratılan siper ve çadırlardaki canlandırma sahneleriyle bombardıman altında yaşadıkları seyirciye hissettirilmeye çalışılmaktadır. Zaman içinde taraflar birkaç metre ötedeki düşmanı tanımaya başladıkça ve aynı acıları paylaştıkça insan öyküleri daha da ilginç hale gelmektedir.

EK 4 ÜNYE DE FATSA ARASI (2011) BELGSESEL FİLMİ

4.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:

Esra Alkan: Çocukluğundan beri başka dünyaları merak eden Esra Alkan, başka ülkeleri, başka insanları tanıyarak bu merakını gidermeye çalışmıştır. İstanbul Üniversitesi'nde Arkeoloji okurken aldığı sosyal ve fiziki antropoloji dersleriyle de insana olan merakını gidermeye çalışan yönetmen, dünyada 50 ye yakın ülke gezmiş ancak kendisinin Anadolu'yu gezerken ki heyecanı hep daha farklı olmuştur. BİLSAK Bilim Sanat Kültür kurumunda koordinatör olarak ilk çalışma hayatına başlayan Esra Alkan, turizm sektöründe işletmecilik yapmıştır. İstanbul Haber Ajansına bağlı KAVİS dergisinde ve Aktüel BAZ dergisinde her ay kültür-sanat yazıları yazarak röportajlar yapmıştır.

Yeşilçam Ve Delta Filmcilikte Atif Yılmaz'la birlikte çalışan yönetmen; Eğreti Gelin filminin 4 yıl boyunca yapım danışmanlığını yapmıştır. Kanal Türk de Yurtdışı Şimdi Gitmek Zamanı adlı programı hazırlamış ve TRT 1 de yazıp sunduğu Kalk Gidelim adlı seyahat kültürü programını çok sevdiği çocuklarla birlikte 52 bölüm yaparak tamamlamıştır. Gezerken hep aklında televizyon programını kitabını

da yazmak olan yönetmen bunu program çocuklarıyla paylaşınca çocuklar da O'na duygu ve düşüncelerini yazıp postalamışlardır. Her il için yazacağı kitaplara el yazısıyla yazılan mektupları da koymaktadır. Varlık Yayınlarından uzun soluklu olacak bir dizi Kalk Gidelim kitaplarından ilk 3 kitap olan Kalk Gidelim Düzce, Mardin ve Sinop piyasaya çıkmıştır.

Halen TRT'nin Turizm ve Belgesel kanalı için seyahat kültürü programı Kalk Gidelim'i yapmakta olan yönetmen bu kez, yetişkinlere bol bol seyahat armağanları vermektedir. 2013 de çektiği Munzur El Veriyor belgeseliyle birlikte, Kültür Turizm Bakanlığı'nın desteğiyle Ünye de Fatsa Arası adlı Türkiye'nin ilk mizah belgeselini tamamlamıştır⁴¹².

4.2. Filmin Özeti:

Belgeselde Ordu'nun iki gözde ilçesi olan Ünye ile Fatsa arasında uzun yıllara dayanan rekabet ve çekişme mizahi bir dille anlatılmaya çalışılmaktadır. Türkiye'nin ilk mizahi nitelikteki belgeseli Ünye de Fatsa Arası filminde, Fatsa ve Ünye'nin kültürel, sanatsal, tarihsel, yöresel zenginliklerini ve aralarındaki ezeli rekabet mizahi bir dille aktarılmaktadır.

Belgelele mitolojik bir öyküyle başlanılmaktadır. Öyküde, Ordunun iki şirin ilçesi olan Ünye ve Fatsa'nın mitolojideki oluşum sürecinden bahsedilmektedir. Bu süreçte meydana gelen bir çekişmeden ve bu çekişmenin de günümüze tatlı bir mizah ile taşındığından bahsedilmektedir. Belgeselde seyirci günümüze kadar taşınan bu tatlı çekişmenin günlük yaşantıya mizah olarak nasıl yansıdığını ve insanlar arasında nasıl yaşandığını bilinenin/alışılmışın dışında izlemeye davet edilmektedir. Çekişmenin nedeninde Ünye'yi kuranların kendini medeni olarak gören Miletoslular tarafından kurulmuş olabileceği ile bağlantı kurulmaya çalışılmakta ve bu iki kentin hiç birlikte yaşayıp yaşamadıkları sorgulanmaktadır.

Belgeselin ilerleyen bölümünde Ünye ile Fatsa'yı birbirinden ayıran Ayrılanlar Boğazı ile ilgili mitolojik bir hikayeye de yer verilmektedir. Bu mitolojik

⁴¹² <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/2011/unyedefatsaaras.html>, Ulaşım Tarihi: 02.07.2014

öyküye göre; Karadeniz'in dalgaları yüzünden birbirine kavuşamayan iki sevgilinin hikayesi arasında bir bağlantı kurularak, Ünye ve Fatsa arasındaki ayrılığın nedeninin buradan kaynaklanabileceği ile ilgili ilişki kurulmaya çalışılmaktadır. Belgesel filmin devamında Ünyeli ve Fatsalılar ve de burada doğmuş tanınmış kişiler tarafından mizahi sınırlar çerçevesinde birbirlerini taşıyan farklı hikayeler değişik ortamlarda anlatılmaktadırlar. Bu hikayelerin içinde yerleşim yerlerinin kuruluş tarihi ile ilgili ilk defa hangisinin belediye olduğu, düğünlerindeki gelinlik modelleri, yerleşim bölgeleri arasındaki giyim-kuşamların hangisinin daha güzel olduğu, avcılarının hangisinin daha nişancı olduğu, tanınmış sanatçıların orijini, yemeklerinin yapılış şekli ve lezzetleri vb. yaşamın bir çok alanına ait tarihi veya günlük yaşam ile ilgi bir çok karşılaştırmalar yapılmakta ve her iki tarafta kendi üstünlüğünü anlattıkları hikayelerle kanıtlamaya çalışılmaktadır.

Belgeselde bir taraftan yerleşim yerlerinde yaşayanlar birbirlerine göre farklılıklarını ya da birbirlerine göre üstünlüklerini anlatırlarken diğer taraftan da birbirlerinden farklı olmadıkları işlenmeye çalışılmaktadır. Örneğin eğlencede birbirlerinden farklı olmadıkları festivallerde oynadıkları oyunlarda gösterilmektedir. Ancak bu festivallerde eğlence amaçlı oynanan oyunlarda dahi aralarındaki rekabet sürdürülmektedir. Yapılan çeşitli yarışmalarda (tokaç çevirme, ip çekme vb.) mücadelelerini devam ettirmektedirler. Belgeselde hayatın her alanında çekişen Ünyeli ve Fatsalıların tek rekabet etmedikleri/çekişmedikleri alanın düğünler olduğu gösterilmektedir. Aslında Ünyeliler ve Fatsalılar aralarında her ne kadar çekişiyor olsalar da belgeselde onların farklı olmadıklarına ve birbirine çok benzediklerine vurgu yapılmaktadır.

EK 5 BENİM ÇOCUĞUM (2013) BELGESE FİLMİ

5.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:

Can Candan: Belgesel sinemacı ve akademisyen olan Can Candan lisans derecesini Hampshire College'dan (ABD) sinema-televizyon dalında aldıktan sonra sanatta yeterlik (doktora seviyesi) diplomasını da yine Temple Üniversitesi'nden (ABD) film ve medya sanatları dalında almıştır. Yönetmenliğini yaptığı Boycott

Coke (1989), Exodus (1991), Duvarlar MauernWalls (2000) ve 3 Saat (2008) filmleri; festivallerde, galerilerde, televizyonlarda, konferanslarda ve üniversitelerde gösterilmiş ve çeşitli ödüller kazanmıştır.

Film ve video çalışmalarının yanı sıra, 2000'e kadar ABD'de sonrasında da Türkiye'de film ve medya sanatları konularında çeşitli üniversitelerde ve eğitim kurumlarında dersler vermiş, atölyeler düzenlemiştir. 2000-2005 yıllar arasında İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde öğretim elemanı, bölüm başkanı ve yüksek lisans program direktörü olarak çalışmış, 2005-2009 arasında Sabancı Üniversitesi'nde ders vermiştir. Daha sonra 2007'de Boğaziçi Üniversitesi'nin öğretim kadrosuna katılmıştır. Belgesel Araştırmaları Merkezi docİstanbul'un kurucuları arasında yer alan yönetmenin, Benim Çocuğum belgeseli üçüncü uzun metraj belgesel filmleri arasında yerini almaktadır⁴¹³.

5.2. Filmin Özeti:

Benim Çocuğum uzun metraj bir belgesel olarak; çocukları LGBT (Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Transseksüel) bireyler olan Türkiyeli bir grup anne ve babaya odaklanmakta ve bu ebeveynlerin hikayelerini seyirciye taşımaktadır. Belgeselde anne-babaların gözünden, lezbiyen, gey, biseksüel ve trans çocuklarının hikâyeleri anlatılmaktadır. Belgeselde, muhafazakar, homofobik ve transfobik bir toplumda bir yandan ebeveyn ve aile, bir yandan da aktivist olmanın ne anlama geldiğini yeniden tanımlayan ebeveynlerin kendi deneyimlerini içten şekilde seyirciye aktarmalarına tanıklık edilmektedir. Çocuklarını olduğu gibi kabul etmenin zorlu yolunu kat etmekle kalmayan bu ebeveynler, daha da ileri giderek, deneyimlerini diğer LGBT aileleri ve toplumla paylaşmaktadırlar.

İzleyici İstanbul'da beş ayrı eve götürülmekte ve LGBT bireylerin aileleri kendi ebeveynlik deneyimlerini, çocuklarının büyüme ve kendilerine açılma dönemlerini, bu süreçle baş ederken yaşadıklarını, kendi aileleriyle bu durumu nasıl paylaştıklarını ve ebeveyn olmanın neler gerektirdiğini yeniden öğrendikleri süreçleri anlatılmaktadır. Bir anne çocuğuna zarar gelecek mi diye endişelenirken, bir diğeri

⁴¹³ http://www.benimcocugumbelgeseli.com/ekip.aspx#.U6a_mziKDAU, Ulaşım Tarihi: 22.06.2014

trans kızına aldığı ilk sutyeni hatırlamaktadır. Ebeveynler kendi evleri dışına çıkararak, benzer deneyimlere sahip ebeveynlerle birlikte örgütlenererek kurdukları destek ve dayanışma grubu LİSTAG'ın haftalık toplantısında, başlangıcından bu yana bu gruba gönül ve destek vermiş olan iki LGBT-hakları aktivistiyle birlikte, görünürlük, kabul görme ve eşit haklar çerçevesinde yürüttükleri çalışmalara tanıklık edilmektedir⁴¹⁴. Belgeselde ebeveynler çocuklarının toplum tarafından kabullenimin gerçekleşebilmesi için yapılacak önemli adımlardan birisinin de LGBT bireyleri yok sayan mevcut Anayasa'nın ve diğer yasaların değiştirilmesi gerektiği üzerine vurgu yapmaktadırlar.

Belgeselde öncelikli olarak bugünkü Anayasa'da dil, din, ırk, renk, cinsiyet, siyasi düşünce, felsefi inanç, mezhep gibi ayrımcılık kategorilerine yer veriliyorken; cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği tanımlarına yer verilmemesi eleştirilmektedir. Bu durumun ortadan kaldırılması için Anayasa'nın eşitliği düzenleyen maddesine cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği ifadeleri eklenmesi gerektiği ve öte yandan da LGBT bireyleri de kapsayan nefret suçları yasasının eşitlikçi bir çerçevede hazırlanıp, bir an önce yasalaşması gerektiğine dikkat çekilmektedir.

EK 6 SON KALE ÇANAKKALE (2004) BELGESEL FİLMİ

6.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:

Ahmet Okur: 1971 yılında Kahramanmaraş'ta doğan Ahmet Okur, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema bölümünü bitirmiştir. Meslek hayatına kısa belgeseller çekerek başlayan Ahmet Okur'un profesyonel ilk çalışması Türkiye'nin illerini tanıtan seri belgesel *Buram Buram Anadolu* olmuştur. Uzun dönem haber yönetmenliği de yapan Okur, Kültür Bakanlığı için yaptığı çalışmalarla dikkatleri üzerine çekmiştir. Kurtuluş Savaşı'nı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu anlatan *Bir Millet'in Şahlanışı*, *Nazım Hikmet*, *Turgut Özal*, *Alparslan Türkeş Belgeseli* ve ünlü edebiyatçılarımızın hayat hikayelerini konu alan *Edebi Evler* serisi yönetmenin önemli çalışmaları arasında yer almıştır. Nazım Hikmet'in şiirinden yola çıkılarak çekilen *Türk Köylüsü* adlı filmi yurtdışında birçok

⁴¹⁴ <http://www.benimcocugumbelgeseli.com/film.aspx#.U6gmpk2KDGg>, Ulaşım Tarihi: 23.06.2014.

festivalde gösterilmiştir. Ahmet Okur, çalışmalarını kendi adını taşıyan film şirketinde sürdürmektedir⁴¹⁵.

6.2. Filmin Özeti:

Çanakkale Savaşları Türk ve Dünya tarihi açısından ilginç özelliklere sahip bulunmaktadır. Bu savaşların 18 Mart 1915 tarihine kadar meydana gelen Deniz Savaşları ve ardından gelen kara savaşları olarak iki şekilde ele alınması gerekmektedir. Tepeden tırnağa silahlı Avrupa da ufak bir kıvılcım savaşı başlatmaya yetmiştir. 28 Haziran 1914 günü Saat 11.30 da Avusturya Veliiahtı Saraybosna'da bir Sırp tarafından öldürülmüş ve Sırbistan ile Avusturya-Macaristan arasında uzun süren soğuk protestolardan sonra, Avusturya 29 Haziran 1914 saat 11.00 da Sırbistan'a resmen savaş ilan etmiştir. Aynı gün Avusturya topları Belgrad'ı dövmeye başlamıştır. Daha sonrasında da savaş ilanları birbirini kovalamıştır. Almanya 1 Ağustos'ta Rusya'ya, 3 Ağustos'ta Fransa'ya savaş ilan etmiş ve böylece Avrupa da tam dört sene sürecek kabus başlatılmış olmuştur.

Osmanlı Devleti ise Balkan Savaşından yenik ve ezik çıkmıştır. Bahriye Nazırı Cemal Paşa 18 Temmuzda müttefik olma arzusu ile gittiği Fransa'dan eli boş dönünce, daha sonrasında Enver Paşa Almanya ile anlaşmayı önermiş ve Osmanlı İmparatorluğu üçlü ittifaka girmiştir. Sonrasında önemli siyasi olaylarda peşi sıra gelmeye başlamıştır. 3 Ağustos da Churchill kendilerine ısmarlanan iki savaş gemisine el koyduklarını resmen bildirmiş ve ödenen kaporalar da iade edilmemiştir. Almanya ise bu zararı telafiye hazır olduğunu bildirmiştir. Bu esnada Göben ve Breslav adlı iki Alman Harp Gemisi Fransızların nakliyatına darbe indirmek için Cezayir in Bon ve Filipvil limanlarını bombardımana tutmuşlardır. Bir İngiliz kruvazörü tarafından kovalanan gemiler Çanakkale'ye doğru yol almış ve 10 Ağustos günü Marmara'ya giren gemilere 16 Ağustos'ta Türk bayrakları çekilmiştir. 80 milyon marka satın alındığı söylenen gemilere Yavuz Sultan Selim ve Midilli adları verilmiştir.

⁴¹⁵ <http://www.biyografi.net/kisiyazdir.asp?kisiid=3155>, Ulaşım Tarihi: 02.07.2014.

Kafkas ve Süveyş Cephelerinde Almanlara karşı zorlanan Ruslar ise, Türk takviyelerinin doğuya gönderilmesinin engellenmesini istemişlerdir. Bunun üzerine İngilizlerin kafasına İstanbul'u zorlama fikrini sokmuşlardır. Böylece Türkler Kafkasya'daki birliklerin bir kısmını geri çekerek, Rusların yükü hafifletmiş olacaklardı. 26 Aralık 1914 Pazar günü İngiliz B-11 denizaltısı Boğazdan içeriye girerek Mesudiye zırhlısını 10 dakika içinde batırmasından heveslenen W. Churchill, İngiliz kabinesinde ikna edici bir konuşma yapmıştır. Yunanlılar da kuvvetlerini İngilizlerin emrine vereceğini söylemesinden sonra 13 Ocak 1915 tarihli İngiliz Savaş Konseyi, toplantısında harekatı denemeye değer bulmuştur. Böylelikle Triumph, İnflexible, Queen Elizabet, İrresistible, Ocean, Bouvet, Majestik, Agamemnon gibi zırhlıların yer aldığı yaklaşık 28 büyük gemiden oluşan, Akdeniz tarihinin en büyük deniz gücünü toplamışlardır. 3 Kasım 1914'te Boğaz ağzındaki tabyaların kısa bir süre bombardımanından sonra, bu cephede uzun bir durgunluk görülmüştür. 19-26 Şubat 1915 de Kumkale, Orhaniye, Ertuğrul ve Seddülbahir'i içine alan top atışlarına başlanmış ve gün boyunca 7000 metreye kadar sokulup Türk tabyalarını bombalamışlardır. Bu mesafeler Türk tabyaları için oldukça fazla uzak olduğu için suskun kalmışlardır. Gece yapılacak olası bir taarruzdan korktukları için güneş batmadan evvel geri çekilmişlerdir. 17 Martta General Hamilton müttefikleri ile ertesi gün yapacakları büyük taarruzun planlarını son defa gözden geçirmiş ve taarruz A ve B olmak üzere iki hat üzerinde düzenlenmiştir.

Sonrasında müttefik filo üç büyük gemisini (İrresistible, Ocean, Bouvet) kaybetmiş, üç tanesi de (İnflexible, Gaulois, Suffren) ağır yaralanmış, bu suretle eldeki kuvvetlerin üçte birini kaybetmiştir. İnsan kayıpları da 800 ölü ve yaralıyı bulmuştur. Bundan sonra kara çıkarmalarına ağırlık verilmiştir. Donanma karacılara destek kuvvet olarak kullanılmıştır⁴¹⁶.

Son Kale Çanakkale belgesel filminde Türk tarihi açısından bir dönüm noktası özelliği taşıyan Birinci Dünya Savaşı'nın en şiddetli çarpışmalarının yaşandığı savaş anlatılmaktadır. Filmde, İngiltere Savaş Müzesi'nden alınan gerçek savaş görüntüleri de ilk kez izleyicilerle buluşmaktadır. Avustralya'dan alınan

⁴¹⁶ <http://www.gallipolidigger.com/2004.site/002s.18.mart.1915/18.mart.htm>, Ulaşım Tarihi: 02.07.2014.

savaşın siyah-beyaz cephe fotoğraflarının da kullanıldığı belgesel filmde, Eşref Kolçak ve Kenan Bal gibi tecrübeli isimlerin yanı sıra genç oyuncular da rol almaktadır. Oyuncular, kısa dramlarla savaşın gerçek yüzünü günümüze taşımaktadırlar. Mustafa Kemal'i Rutkey Aziz'in seslendirdiği filmde Çanakkale Savaşları konusundaki çalışmalarıyla tanınan 10 kişilik uzman grubun yanı sıra İngiltere, Avustralya ve Yeni Zelanda'dan üç otoritenin de görüşlerine başvurulmuştur. Savaşın iki büyük komutanı olan Cevat Paşa ve Esat Paşa'nın görüntüleri de ilk kez bu filmde kullanılmaktadır

Belgesel film Batının hafızasından hiçbir zaman silinmeyen Troya'nın hikayesiyle başlamaktadır. Troya Savaşı'nda Komutan Agamemnon askerlerini tahta atın içine saklayarak Boğaz'ı geçmiş ve savaşı ancak bu yolla kazanabilmişti. Binlerce yıl sonra 1915'te itilaf kuvvetleri yine benzer bir yola başvurarak Boğaz'ı geçmek istemektedirler. Çanakkale Savaş'ında bölgeye gelen en önemli gemilerden birinin adı Agamemnon'dur. Bir kömür gemisi olan River Clyde'ın içine saklanan askerler ise Troya Atı'nda olduğu gibi Boğaz'ı geçebileceklerini düşünmüşlerdir. Belgeselin ilk 15 dakikasında bu tarihsel duruma atıfta bulunularak Osmanlı devletinin I. Dünya Savaşı'na giriş süreci özet olarak anlatılmaktadır.

Belgeselin devamında Çanakkale savaşı tarihsel çizgisinde anlatılmaktadır. Kraliyet donanmasının kıyıda bulunan tabyaları bombalaması, Nusret mayın gemisinin elde kalan son mayınları boğaza döşemesi, 18 Martta müttefik donanmanın saldırısı, mayınlara çarpan üç müttefik gemisinin (Irresistible, Ocean, Bouvet) batışı ve üç geminin de (Inflexible, Gaulois, Suffren) ağır yara alması denizden donanma ile boğazın geçilemeyeceği anlaşılması ve bunun üzerine güçlü bir çıkarma ile kara hareketinin düzenlenmesi kararlarının alınması aktarılmaktadır. Belgeselde kara hareketinin safhalarına yer verilerek yapılan çarpışmalardan arşiv görüntüleri gösterilmektedir. Sonrasında da Çanakkale boğazının aşılamayacağını müttefik güçler tarafından anlaşılmasıyla Çanakkale'den çekilmeleri aktarılmaktadır.

EK 7 SON BULUŞMA (2009) BELGESEL FİLMİ

7.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:

Nesli Çölgeçen: 1955 yılında Manisa’da doğan yönetmen, 1976 yılında Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın Yayın Yüksek Okulu’nu bitirmiştir. 1979 yılında yönetmenliğe başlayan Nesli Çölgeçen, belgesel ve kısa film çalışmaları yapmıştır. 1983’te *Kardeşim Benim* filmiyle ilk uzun metrajlı filmi çekmiş ve Sedat Simavi Vakfı Sinema ödülü ile 21. Altın Portakal Film Yarışması’nda en iyi 2. Film ve en iyi görüntü yönetmeni ödüllerini almıştır. Yönetmenin 1985 de çektiği *Züğürt Ağa* filmi en tanınan kurmaca filmleri arasında yer almaktadır. Bu filmle İstanbul Film Festivali Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı yılın en iyi Türk filmi ödülünü, Antalya Film Festivali’nde en iyi senaryo, müzik, yardımcı kadın oyuncu, ödüllerini alırken, ayrıca film eleştirmenleri ve Kültür Bakanlığı başarı ödüllerini de almıştır.

1987’de çektiği *Selamsız Bandosu* filmiyle de Yazarlar Birliği yılın en iyi Türk filmi ödülünü, Tercüman gazetesi yılın en iyi filmi ile yönetmeni ödüllerini ve de Kültür Bakanlığı başarı ödülünü almıştır. 1991’de *İmdat ile Zarife* filmiyle 10. Uluslararası Kanarya Adaları Ekoloji ve Doğa Filmleri Festivali en iyi film ödülünü alarak uluslararası bir başarıya da imza atarken aynı filmle Kültür Bakanlığı başarı ödülüne de layık görülmüştür. Ayrıca 2001 yılında çektiği *Oyunbozan*, 2004’te çektiği *Ah Be İstanbul* ve 2010’da çektiği *Denizden Gelen (Zeytin Dalı)* filmleri yönetmenin filmografisinde yer alan diğer filmleri oluşturmaktadır

Nesli Çölgeçen’in bunun dışında 1980’de çektiği *Çatı* belgeseli, 1982 de 8 bölüm olarak çektiği *Tarih Boyunca Anadolu’da* belgeseli, 1993’de çektiği *Ankara’yı Seviyorum* dram-belgeseli, 1994 de çektiği *Ballıkayalar* belgeseli ve en son 2007’de çektiği *Son Buluşma* belgesel filmleri bulunmaktadır.⁴¹⁷

⁴¹⁷ <http://www.biyografi.net/kisiyrinti.asp?kisiid=171>, Ulaşım Tarihi: 24.06.2014

7.2. Filmin Özeti:

Yirminci yüzyılın hemen başında dünya üzerinde yayılcı politikalar izleyen emperyalist güçler, hasta adam olarak nitelendirdikleri Osmanlı devletini de yaptıkları planlarla aralarında paylaşarak kendi sömürgeleri arasına katabilmek amacıyla işgale başlamışlardır. Ancak vatanına, yurduna bağlı kahramanlar, buna dur diyebilmek amacıyla I. Dünya Savaşı sonunda yenilmiş olarak gösterilen ve yok olmaya yüz tutmuş bir devletin son neferleri olarak, son bir gayretle Kurtuluş mücadelesine başlamışlardır. Belgesel filmde, kahramanlık destanları yazmış, işte bu son neferlerden ve Kurtuluş Savaşı'nın son tanıklarından olan Çorumlu Gazi Ömer Küyük, Konyalı Gazi Yakup Satar ve Eskişehirli Gazi Veysel Turan'ın günlük yaşamları ve savaş yıllarına dair anıları gözler önüne serilmektedir.

Gazi Ömer Küyük diğer gazilere göre daha eli ayağı tutan birisi olarak ilerlemiş yaşına rağmen hayata/yaşlılığa direnmeye çalışmakta ve köyde evinde çocuklarının yanında yaşamını devam ettirmektedir. Gazi Ömer Küyük köyünde günlük rutini içerisinde gösterilmektedir. Çocukları ve torunları ile birlikte ceviz toplamaya gitmekte, sonrasında toplanan cevizleri ayıklamakta ve kendince köyde işlere yardım etmeye çalışmaktadır. Gazi, çevresinde sevilen ve sayılan biri olarak tanınmaktadır. Kendisine köylülerden, ülkenin diğer köşelerinden ziyaretçiler gelmekte, gelemeyenler saygılarını sunmak üzere mektuplar göndermektedirler. Gaziye devlet tarafından da sahip çıkılmaya ve istekleri yerine getirilmeye çalışılmaktadır. Düzenli doktor kontrolleri yapılmakta, maaşı ödenmekte ve köyüne bir ilkokul yapılması isteyince bu isteğini yerine getirmek amacıyla da valilikçe okulun inşaatının yapımı başlatılmaktadır. Gazinin çocuklarından son iki isteği daha bulunmaktadır. Önce Ankara'ya Anıtkabir'e gitmek ve Atasını ziyaret edip ona son saygısını iletmek ve arkasından da Kurtuluş Savaşı'ndan sonra kendisi gibi son kalan diğer iki gaziyi, Konya'daki Gazi Yakup Satar ve Eskişehir'deki Gazi Veysel Turan'ı ziyaret edip onlarla helalleşmek istemektedir.

Gazi Yakup Satar Konya'da yaşamaktadır. Yatalak hasta olması nedeniyle kendisine kızı bakmaktadır. Askeriye son gazilerden olan bu kahramana sahip çıkarak askeri hastanede bakımını üstlenmek istemektedir. Ancak kendisi evinde kızı

tarafından bakılmayı tercih etmektedir. Fakat sık sık askeri komutanlar tarafından ziyaret edilmektedir. Kurtuluş Savaşı'nın son gazilerinden olan Gazi Veysel Turan ise Eskişehir'de yaşamaktadır. Yatalak bir hasta olmamasına rağmen, yaşlılığın getirdiği hareket zorlukları nedeniyle, Çorumlu Gazi Ömer Köyük kadar hareketli bir yaşama sahip olamamasına rağmen evin içinde de olsa yürüyüp hareket edebilmekte ve kendi yemeğini yemeğe çalışmaktadır. Evinde kızı tarafından bakılmaktadır.

Çorumlu Gazi Ömer Köyük'ün son isteği çocukları tarafından yerine getirilmeye çalışılmaktadır. Önce Ankara'ya Anıtkabir'e Ata'ya yapılan ziyaretin ardından, gazinin diğer arkadaşlarının yanına gidilmektedir. Konya'daki Gazi Yakup Satar'ın yanına gidildiğinde gazi onları yatağında karşılamaktadır. Birbirlerine sarılan hal hatır soran gaziler kulaklarının ağır işitmesi nedeniyle anlaşmakta zorluk çekmektedirler. Hatıralardan bahsetmeye çalışsalar da hafızaları buna çok fazla izin vermemektedir. Sonrasında Eskişehir'e Gazi Veysel Turan'ın yanına gidilerek gaziler görüştürülmektedir.

Belgesel Filmde Kurtuluş Savaşı'nın, o dönem için, sağ olan son Kahraman Gazileri Çorumlu Ömer Köyük, Konyalı Yakup Satar ve Eskişehirli Veysel Turan son bir kez bir araya gelerek buluşturulmakta, hatırlayabildikleri kadar hatıralarını paylaşmakta ve sonrasında da helalleşmektedirler. Belgeselde gösterilen hüznü ancak bir o kadar heyecan verici bu karşılaşmalar izleyicileri de etkilemektedir.

EK 8 OYUN (2006) BELGESEL FİLMİ

8.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:

Pelin Esmer: 1972'de İstanbul'da doğan yönetmen, Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji bölümünden mezun olduktan sonra, bir yıl Yavuz Özkan'ın sinema atölyesine devam etmiştir. Türk ve yabancı yapım belgesel, uzun metraj sinema ve reklam filmlerinde yönetmen yardımcılığı yapmıştır.

2002 yılında çektiği, ilk belgesel filmi olan *Koleksiyoncu* adlı belgesel; Roma Bağımsız Film Festivali'nde En İyi Belgesel Film, Ankara Film Festivali'nde de üçüncülük ödülleri almıştır. Yunanistan, Küba, Danimarka, Almanya ve ABD gibi dünyanın dört bir yanında çeşitli uluslararası film festivallerinde gösterilmiştir. İlk

uzun metraj belgeseli olan *Oyun* 2005 yılında San Sebastian’da yarışmıştır. Oyun, Türkiye’de gösterime giren ve DVD’si yayınlanan ender belgesel filmlerden biri olmuştur. Adana Altın Koza Film Festivali Yılmaz Güney Anı Ödülü, SIYAD Türk Sineması Ödülleri Özel Ödülü ve New York Tribeca Film Festivali En İyi Yeni Belgesel Film Yönetmeni Ödülü dahil olmak üzere, bir çok önemli ödül kazanmış ve dünyanın dört bir yanındaki sinema eleştirmenlerinden övgüler almıştır.

İlk uzun metraj kurmaca filmi olan *11’e 10 Kala* yönetmenin önceki çalışmalarının başarısını izlemiştir. San Sebastian Film Festivali’nin ana yarışma bölümünde yer alan film, dünyanın dört bir yanında uluslararası festivallerde sinemaseverlerin hayranlığını kazanırken 2010 Uluslararası İstanbul Film Festivali’nde Jüri Özel Ödülü’ne layık görülmüştür⁴¹⁸. Yönetmen, çekimlerini Tosya’da gerçekleştirdiği, başrollerinde Olgun Şimşek ve Nilay Erdönmez’in yer aldığı ikinci uzun metraj filmi *Gözetleme Kulesi*’ni 2012’de tamamlamıştır⁴¹⁹. Yönetmenin bu filmi de yurtiçi ve yurtdışında dünyanın birçok yerinde film festivallerine katılmış ve çeşitli ödüller almıştır. Yönetmen Kadir Has Üniversitesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü’nde belgesel film üzerine ders vermektedir.

8.2. Filmin Özeti:

Belgesel filmde dokuz köy kadınının erkek egemen sisteme karşı duruşlarının hikayesi anlatılmaktadır. Hikaye Mersin’in Toros dağlarında bir köy olan Aslanköy’de geçmektedir. Köyde yaşayan bu dokuz kadın, uyum sağlayamadıkları köy düzeninde ezilmekten usanarak yaşadıkları bu hayata isyan etmektedirler. Yaşamları tarlada, inşaatta ya da evde çalışarak geçen bu kadınların, yaşamın ezici yükünü hafifletmek amacıyla çare arayışları sırasında, akıllarına yaratıcı bir fikir gelmektedir. Kendi yaşamları ile hesaplaşmaya yelken açan bu dokuz kadın, yine kendi hayatlarından yola çıkarak bir tiyatro oyunu yazmak ve oynamak amacıyla bir araya gelmektedirler.

Aslında kendi hayatlarını yazıp tiyatro sahnesinde oynama fikri, bir nevi kendi kendileriyle yüzleşme oyununa dönüşmektedir. Kendilerine destek bulmak

⁴¹⁸ http://www.oyuntheplay.com/tr_yonetmen_bio.htm, Ulaşım Tarihi: 19.06.2014.

⁴¹⁹ <http://www.gozetlemekulesifilm.com/#yonetmen>, Ulaşım Tarihi: 19.06.2014.

amacıyla, köy okulunun müdürüne giden kadınlar, gerekli desteği alınca projelerini uygulamaya koyulmaktadırlar. Köy okulunda planları üzerinde çalışmaya başlayan kadınlar, kendilerini bir anda bambaşka bir boyutta paylaşımlar içinde bulmaktadırlar. Film boyunca bir taraftan paylaşımlarını sürdürürlerken, bir taraftan da kendi içsel yolculuklarına çıkmaktadırlar.

O zamana kadar kapısından bile geçmeye korktukları okulda toplanan kadınlar; okul müdürü Hüseyin beyle çalışmaya başladıktan sonra, zamanla kendilerine bile anlatmaya çekindikleri hayat hikayelerini ortaya dökerek, hayatlarıyla yüzleşmektedirler. Günlerce, köyün erkeklerinin meraklı bakışları altında, durmak, yorulmak bilmeden çalışarak, tartışmakta ve ortaya *Kadının Feryadı* adlı bir oyun çıkarmaktadırlar. Belgesel filmde, oyunun oluşma süreci ve kadınların bu süreçte geçirdiği değişim anlatılmaktadır.

EK 9 İKİ TUTAM SAÇ: DERSİMİN KAYIP KIZLARI (2010) BELGESEL FİLMİ

9.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:

Nezahat Gündoğan: 1968 yılında Erzincan'da doğan Nezahat Gündoğan, Lise eğitimine kadar İstanbul'da okumuştur. 1987 yılında Trakya Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nü kazanmış ancak politik düşüncelerinden dolayı eğitimine ara vermek ve 6,5 yılını hapisanede geçirmek zorunda kalmıştır. 2001 yılında hapisaneden çıktıktan sonra, Türkiye İnsan Hakları Vakfı'nın (TİHV) organize ettiği sinema kursuna katılmış ve daha sonrasında da yarım kalan mimarlık eğitimini tamamlamıştır.

İlk olarak doğayı ve barajları konu alan *Munzur Akmazsa* belgesel filmini çekmiştir. 2010 yılında, araştırması ve yapımı üç yılı bulan *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* belgesel filmini tamamlamıştır. Evli ve bir çocuk annesi olan

yönetmen, halen belgesel film çalışmalarını sürdürmekte ve mimarlık yapmaktadır⁴²⁰.

9.2. Filmin Özeti:

1937-38 yıllarında “Ulus ve ulus-devlet oluşumu sürecinde tebaadan yurttaş, yerelden ulusala, dinselikten laikliğe, feodal toplumdaki kapitalist topluma doğru yaşanan dönüşümde ulusal devlet anlayışı; Doğu ve Güneydoğu Anadolu’nun sosyal, kültürel, dini ve aşiret yapısı ile çelişmiş buna bağlı olarak Dersim Bölgesi’nde isyan çıkmıştır. Bu isyan Dördüncü Umum Müfettişliği ve Üçüncü Ordu Müfettişliğinin katılımıyla bastırılmıştır”⁴²¹. Fakat devletin, 1930’lu yıllarda Doğu ve Güneydoğu Anadolu’ya uyguladığı politikanın fazla sertlik yanlısı olması, özellikle isyanları bastırırken gereğinden fazla güç kullanması günümüzde de eleştirilmektedir.

Söz konusu yıllarda, Dersim’e yapılan ıslah amaçlı hareket sonrasında birçok insan ölmüş, yaralanmış veya ülkenin farklı bölgelerine sürgüne gönderilmiştir. Devletin bölgeyle ilgili politikaları gereğince; aç ve açıkta kalan yüzlerce kız çocuğu, asker ailelerine verilmiştir. Türk ve Sünni örf-adet ve geleneklerine göre yetiştirilmesi planlanan bu çocukların çoğundan bir daha haber alınamamıştır. Yıllar içerisinde akıbetlerinin ne olduğu belli olmayan bu kız çocuklarının öyküsü ilk kez İki Tutam Saç: Dersim’in Kayıp Kızları filmiyle ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Belgesel film iki öykü üzerine kurulmaktadır. İki öyküden biri, amca torunu olan iki kız çocuğunun Dersim hareketi sırasında nasıl kaybolduklarını, askerlerce nerelere ve nasıl götürüldüklerini konu almaktadır. Bu bölümde Huriye ve Fatma isimli kızların götürüldükleri yerlerdeki uyum sorunları, kaçışları ve ailelerinin izini sürmeleri anlatılmaktadır. Filmde yer alan ikinci öyküdeyse, evlatlık olarak götürülen fakat o günden sonrada bulunamayan amca kızları Şemsi ile Sakine isimli kızların hikâyeleri anlatılmaktadır. Belgesel filmde sadece bu iki öykü anlatılmamaktadır, aynı zamanda bu öyküler üzerinden, Dersimli ailelerin müdahale sonrası kaybolan çocuklarını arama süreçleri beyazperdeye taşınmaktadır. Filmde anlatılan

⁴²⁰ http://www.iletisim.com.tr/kisi/nezahat-gundogan/9270#.U5_5GE2KDGg, Ulaşım Tarihi: 17.06.2014.

⁴²¹ Tuğba Doğan, *Arşiv Belgelerine Göre 1937-1938 Dersim İsyanı*, **History Studies**, Volume 4/1 2012. http://www.historystudies.net/Makaleler/1495650815_8-Tu%c4%9fba%20Do%c4%9fan.pdf

hikayelerde acı ve hüznün, aynı zamanda kavuşma sonrası yaşanan sevincin yarattığı göz yaşları yer almaktadır.

EK 10 MUSTAFA (2008) BELGESEL FİLMİ

10.1. Yönetmenin Biyografisi ve Filmografisi:

Can Dündar: Araştırmacı, gazeteci ve belgesel yapımcısı olan Can Dündar, 16 Haziran 1961 de Ankara doğmuştur. Ankara Atatürk Lisesi'nde Lise öğrenimini tamamlayan Dündar, 1982 yılında Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın Yayın Yüksek Okulu'ndan mezun olmuştur. 1979 yılından itibaren sırasıyla Yankı, Hürriyet, Nokta, Haftaya Bakış, Söz ve Tempo gibi dergi ve gazetelerde çalışmıştır. İngiltere'ye giden Dündar 1986 yılında London School of Journalism'i bitirmiştir. Orta Doğu Teknik Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi bölümünde siyaset bilimi dalında 1988'de yüksek lisansını, aynı bölümde 1996'da doktorasını tamamlamıştır. Televizyona 1988'de TRT'de Seynan Levent ile başlayan Dündar, 1989 yılında 32. Gün programında çalışmaya başlamıştır.

Can Dündar köşe yazarlığına 1994'te Aktüel dergisinde başlamıştır. Aynı yıl Yeni Yüzyıl gazetesinde günlük köşe yazıları yazmaya başlamış olan Dündar burada beş yıl çalışmıştır. Daha sonra Ocak 1999-Ocak 2001 yılları arasında Sabah gazetesinde köşe yazarlığı yapmıştır. 2001 Ocak ayından beri Milliyet gazetesinde, ADA başlıklı köşe yazısı yazarken, 1 Ağustos 2013 tarihinden itibaren Milliyet gazetesinden ayrılarak Birgün'de yazmaya başlamıştır.

Can Dündar'ın filmografisinin tamamını belgeseller oluşturmaktadır. Bu güne kadar yaptığı toplam 28 belgesi bulunmaktadır. Bunlar tarih sırasına göne aşağıdaki gibi sıralanmaktadır:⁴²²

- 1991 de Mehmet Ali Birand ve Bülent Çaplı ile birlikte çektikleri TRT'de yayınlanan 10 bölümlük *Demirkırat*.
- 1992 de Show TV'de yayınlanan 5 bölümlük *Cumhuriyetin Kraliçeleri*.

⁴²² Can Dündar, <http://www.candundar.com.tr>, Ulaşım Tarihi: 02.06.2014.

- 1993 de Show TV’de yayınlanan **Sarı Zeybek**.
- 1994 Show TV’de yayınlanan 10 bölümlük **12 Mart**.
- 1994-1995 yılları arasında Show TV’de yayınlanan 6 bölümlük **Gölgedekiler**.
- 1996-1997 yılları arasında Show TV’de yayınlanan 10 bölümlük **Aynalar**.
- 1998 de Kanal D’de yayınlanan 4 bölümlük **Yükselen Bir Deniz**.
- 1999 da Bülent Çaplı ile birlikte çektikleri CNN Türk’de yayınlanan 3 bölümlük **İsmet Paşa**.
- 1999 da ATV’de yayınlanan 3 bölümlük **Zaten Tiyatro Dedğin Nedir ki?**
- 2000 de NTV’de yayınlanan 10 bölümlük **4. Nesil**.
- 2000 de NTV’de yayınlanan **Atatürk’ün Bankası**.
- 2000 de ATV’de yayınlanan 2 bölümlük **Köy Enstitüleri**.
- 2001 de CNN Türk’de yayınlanan **Halef**.
- 2002 de Kanal D’de yayınlanan 3 bölümlük **Fenerbahçe**.
- 2002 de CNN Türk’de yayınlanan 4 bölümlük **Nâzım Hikmet Belgeseli**.
- 2002 de CNN Türk’de yayınlanan 11 bölümlük **O Gün**.
- 2003 de Kanal D’de yayınlanan 2 bölümlük **Bir Yaşam İksiri: Nejat Eczacıbaşı**.
- 2004 de CNN Türk’de yayınlanan 5 bölümlük **Karaoğlan: Bir Ecevit Belgeseli**.
- 2004 de CNN Türk’de yayınlanan Türkiye’de İnsan Hakları ve Sivil Toplum Gelişiminin Görsel Tanıtımını içeren **Önce İnsan**.
- 2004 de CNN Türk’de yayınlanan 10 bölümlük **Yüzyılın Aşkları**.
- 2005 de Star’da yayınlanan 3 bölümlük **Garip; Neşet Ertaş Belgeseli**.
- 2005 de Nebil Özgentürk ile birlikte çektikleri CNN Türk’de yayınlanan 2 bölümlük **İlk Durak**.
- 2006 da CNN Türk’de yayınlanan 4 bölümlük **Yetiştik çünkü biz..!** Mülkiye Belgeseli.
- 2006 da NTV’de yayınlanan 3 bölümlük **Çalıklar: Notre Dame de Sion’un Çocukları**.
- 2007 de NTV’de yayınlanan 4 bölümlük **Lider Portreleri**.

- 2008 de sinemalarda gösterime giren *Mustafa* filmi.
- 2012 de CNN Türk’de yayınlanan *Delikanlım... İyi bak yıldızlara...* Deniz Gezmiş belgeseli.
- 2014 de Arti Bir TV’de yayınlanan *17 Aralık - Erdogan'in en uzun günü*.

Araştırmacı, gazeteci ve belgesel yapımcısı olan Can Dündar’ın Yönetmen olarak belgesellerinin yanı sıra yayımlanmış birçok eseri ve aldığı birçok ödülleri bulunmaktadır. Dündar araştırmacı, gazeteci, belgeselci ve yazar olarak yaşamına devam etmektedir.

10.2. Filmin Özeti:

Can Dündarın 28 Ekim 2008 tarihinde vizyona giren Mustafa adlı Atatürk’ün hayatını kendi deyimiyle insani yönlerini ortaya çıkararak anlattığı belgeseli ülkede oldukça büyük yankı uyandırmıştır. Belgesel film bazı kesimler tarafından olumlu karşılanırken, bazı kesimlerce de Atatürk’e yapılmış bir hakaret olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle Atatürk’e hakaret suçundan şikayet üzerine soruşturma başlatılmıştır. Ancak Sincan 2. Ağır Ceza Mahkemesi, Yargıtay 9. Ceza Dairesi’nin, Can Dündar’ın belgesel nedeniyle Atatürk’e hakaret suçundan yargılanmasını öngören mahkeme kararını bozma kararına uyararak, şikayetçinin itirazını reddetmiştir. Gerekçe olarak kararda, ifade özgürlüğünün demokratik toplumun en önemli temellerinden olduğu, toplumsal ilerlemenin ve her kişinin gelişiminin başlıca koşullarından birini teşkil ettiği vurgulanmıştır. Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi’nin (AİHS) ifade özgürlüğünü düzenleyen 10. maddesine göre, ifade özgürlüğünün yalnızca iyi karşılanan, zararsız veya önemsiz olduğu düşünülen değil, aynı zamanda kırılcı, hoş karşılanmayan ya da kaygı uyandıran bilgiler ya da düşünceler için de geçerli olduğu vurgulanarak⁴²³ sözleşmenin 10. Maddesine atıfta bulunulmuştur.

Can Dündar tarafından, Sarı Zeybek belgeselinden sonra, Mustafa Kemal Atatürk, yine bir belgesel sinema filmi ile seyirciyle buluşturulmuştur. Mustafa Kemal Atatürk’ün hayatının anlatıldığı ve senaryosu Can Dündar tarafından yazılan

⁴²³ Hürriyet Gazetesi, <http://www.hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/21424849.asp>, Ulaşılma Tarihi: 04.06.2014.

ve Can Dündar tarafından yönetilen Mustafa filmi eleştirilenlerin bir kısmı tarafından yıllardır belli bir kısıtlarda yapılan belirli dönemlere bağlı kalan belgesellerden farklı olarak Mustafa Kemal'i yeni nesile en iyi anlatabilecek şekilde hazırlanmış bir belgesel film olarak nitelendirilmektedir. Mustafa filminin müzikleri dünyaca ünlü müzisyen Goran Bregoviç tarafından bestelenmiştir.

Mustafa belgesel filminin konusunu, Mustafa Kemal Atatürk oluşturmaktadır. Filmde doğduğu topraklardan askeri yönlerine, politik kişiliğinden insancıl yönlerine kadar kapsamlı bir şekilde Mustafa Kemal anlatılmaya çalışılmaktadır. Ancak belgesel kimi izleyiciler tarafından göklere çıkarılırken, kimilerince yerden yere vurulmaktadır. Özellikle Mustafa Belgeselinin en çarpıcı tarafı, filmin sonlarında işlenen ve Mustafa Kemal'in yalnızlığını anlatan bölümleri ile oluşturulmuştur. Bu bölümde Mustafa Kemal'in devrimleri gerçekleştirmek için tüm uç noktalardan nasıl uzaklaştığı ve devrimleri uğruna nasıl yalnızlaştığı anlatılmaktadır. Öyle ki bu durum birçok kişinin tepkisine de yol açmaktadır.