

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA TV BÖLÜMÜ

133514

UZAK
(belgesel film)

Yüksek Lisans Tezi

Kazim ÖZ

İ.B. TÜRKER FİLMİLM KUTUPU
DOKUMANTASYON MERKEZİ

T133514

Tez danışmanı: Doç. Dr. Selahattin YILDIZ

İstanbul – 2003

İÇİNDEKİLER

| | |
|-------------------------------------------------------------------|------|
| ÖNSÖZ..... | v |
| ÖZET..... | vii |
| SUMMARY..... | viii |
| | |
| GİRİŞ..... | 1 |
| Bölüm-1: BELGESEL SİNEMAYA GENEL BİR BAKIŞ..... | 4 |
| 1.1. Belgesel Sinemanın İşlevi..... | 4 |
| 1.2. Belgesel Sinemanın Evrimi..... | 12 |
| 1.3. Türkiye’de Belgesel Sinema..... | 21 |
| | |
| Bölüm-2: GÖÇ..... | 24 |
| 2.1. Göç Olgusuna Genel Bir Bakış | 24 |
| 2.2. Türkiye’de Göç..... | 26 |
| 2.3. Kürtler ve Göç..... | 29 |
| | |
| Bölüm 3: ALTERNATİF FİLM YAPIM YÖNTEMLERİ VE BAĞIMSIZ SİNEMA...33 | |
| | |
| Bölüm 4: ‘UZAK’ (BELGESEL FİLM) DENEYİMİ..... | 41 |
| 4.1. Proje Metni..... | 41 |
| 4.2. Sanatsal Düşünce-Amaç | 42 |
| 4.3. Yapım Süreci..... | 43 |
| a. fikrin oluşumu..... | 43 |
| b. çekim süreci..... | 44 |
| c. prodüksiyon..... | 45 |
| 4.4. Filmin Akışı- Sıralama..... | 46 |
| | |
| SONUÇ..... | 51 |
| KAYNAKÇA..... | 54 |



“Köy, insanın yalnız olmaması demektir; insanlarda, bitkilerde, toprakta sizden bir şeyler olduğunu bilirsiniz, orada olmadığınızda bile köyünüz sizi bekler. Ama orada rahat etmek de kolay değildir...”

Cesare Pavese

ÖNSÖZ

1997'nin sonlarıydı, yıllar sonra köyümü ziyaret edişim. Köye adımımı atışta tuhaf bir ürperti sardı bedenimi. Yüzyıllık yalnızlıkları yüzlerinde taşıyan birkaç yaşlı dışında kimseler yoktu. Hayata dair sesler duyulmuyordu. Doğunun neresine gidersen duymaktan kaçamayacağın tek bir çocuk sesi bile... Kendimi bomboş bir mekanda bulmuştum. Her taşını, deresini, ağacını, duvarını ezbere bildiğim bir mekanda... Yürüdüm sokaklarında. Anılarla yüklü mekanda her adım atışında, geçmiş zaman tüm gücüyle bilincimde canlanıveriyordu. Görünürde boş olan her karış yerde bir şeyler duruyordu.

Kapı önlerinden bana bakan acılı yaşlı gözlerden anladım ki, iki kuşağı kaybetmişler onlar. Gençler ve yaşlılar artık yoktu onların dünyalarında. Gidenlerin çoğu zorunlu da gitmiş olsa yapılan bir terk edişti. O kuşaklar batının değirmenlerinde zaman öğütüyorlardı şimdi.

Anılarla yüklü her karış mekan ve canlı hayata dair birkaç iz bana beni sorgulatıyordu. Ve itiraf ediyordum ki, oradan kendime ve dünyaya daha iyi bakmaya başlıyordum.

Geride kalanlara, o mekanlara ve o topraklara karşı sorumluluğun bir gereği olarak yaptığım 'Ax (toprak)' adlı kısa film bir nebze olsun bu hüznü ve acıyı dile getirse de biliyordum ki bu denizde damla misali bir paylaşımdı.

O zamandan sonra sık olmasa da belirli aralıklarla orayı ziyaret etmeye ve kaydetmeye çalıştım. Galiba insanın doğasında bir belgeleme güdüsü mevcut. Öncelikle bu güdü olsa gerek gelişigüzel kayıt etmemi sağlayan. Ancak bir süre sonra bu çabama karşı bir eğilim gelişmeye başladı: Neden kaydediyordum? Kim için? Neye yol açacaktı bu kayıtlar? Hayat devam ediyordu ve ben sadece

kaydediyordum. Bıraktım kamerayı. Sanıyorum belgenin ve sanatın süren hayat içindeki rolüne ilişkin bir hesaplaşmayı yaşıyordum.

Bir süre sonra yeniden çalıştırdım kamerayı... Hem kalanlara hem savrulanlara çevirmek istedim...

26 Ekim 2002 / İstanbul

Teşekkür...

Başta değerli hocam Doç. Dr. Selahattin Yıldız olmak üzere, sevgili arkadaşlarım Zülfiye Dolu, Özkan Küçük ve sevgili hocam Hüseyin Kuzu'ya yaptıkları değerli katkılardan dolayı teşekkürlerimi sunuyorum.

ÖZET

Belgesel sinema, gerek yapım koşullarının daha elverişli olması, gerekse de bireysel ve toplumsal hayatımızla daha hızlı bir ilişki kurabilen bir sanat dalı olması sebebiyle günümüz dünyasında büyük bir önem taşımaktadır. Ancak yanlış ve yetersiz yaklaşımlardan dolayı belgesel sinema tali planda kalmakta ve ülkemiz başta olmak üzere dünyanın çoğu ülkesinde gelişme kaydedememektedir.

Bu tez ve film, hem belgesel sinemanın yapım sorunları, hem de bu projenin konusu olan göç sorunu üzerine; belgesel sinemanın işlevini sanat ve gerçeklik tartışması ekseninde ele alan bir çalışmadır.

Bu tez, belgesel sinemanın evrimini inceleyerek, biçim ve içerik konusunda yaşadığı tartışmaları tarihsel bir çerçeve ekseninde ele alıyor ve günümüze ışık tutabilecek noktaları ortaya çıkarmaya çalışıyor. Ülkemizde, belgesel sinemanın kavranışına eleştirel bir bakış ile eğilmeye çalışıyor.

Göç'ün sosyolojik tahlili üzerinde durarak; nedenlerini ve sonuçlarını araştırıyor. Türkiye'den ve Dünyanın 'az gelişmiş' ülkelerinden, 'çok gelişmiş' ülkelere doğru devam etmekte olan insan 'hammaddesinin' göçünün sebep ve sonuçlarını inceliyor. Belgesel filmin (Uzak) konusu çerçevesinde Kürtler'in göç ile olan ilişkisini, sebep ve sonuçları ile ele alıyor.

Ayrıca sinemamızın temel sorunu olan yapım sorunları, buna bağlı olarak alternatif film yapma yöntemleri ve bağımsız sinema çalışmaları üzerinde duruyor. 'Uzak' projesinin de deneyimlerini aktararak alternatif film yapmanın çözüm yollarını bulmaya çalışıyor.

SUMMARY

Because it has a more convenient production condition, and it is an art form which can communicate to our personal and social life easily; Documentary Cinema has a vital importance in to-day's world.

Yet, Documentary Cinema remains in secondary position because of lack of understanding. It, thus, can not show necessary development in Turkey, and in most of the other countries in the world.

This thesis and film, analyze the production problems of Documentary Filmmaking together with the immigration question, which is the theme of the Project 'Uzak' (Distant), on the basis of functionality of Documentary Cinema and the discussion of "art vs. reality".

This thesis, studies the evolution of Documentary Cinema and the discussions of "form and content" within a historical frame. Thus, it tries to find out the points, which can enlighten the to-day's problems, and to create a critical view on how Documentary Cinema is perceived in Turkey.

With a sociological view, it analyses the reasons and results of the immigration of "human raw-material", from Turkey, and from the other "under-developed" countries of the world, towards the "well-developed" countries. It examines the relation of Kurdish People with immigration, by analyzing the reasons of it, within the theme of the documentary project "Uzak".

Furthermore, it analyses the production problems, as the main problem of Turkish Cinema. In relation with this, it also examines the alternative and independent methods of filmmaking. It tries to search for the solutions for the problems of alternative filmmaking, by transferring the experiences of the project "Uzak".

GİRİŞ

Şehirlerin ortaya çıkmasından beri kırsal bölgelerden kentlere sürekli bir göç hareketi yaşanmıştır. “Büyük şehrin taşı toprağı altındır” şeklindeki yaygın görüş bu hareketin sebeplerinin ipuçlarını göstermektedir. Kırdan kente bu doğal akışa bir de bölgesel özgün sorunların yarattığı sonuçlar eklenince niceliksel ve niteliksel olarak daha farklı bir göç olayı yaşanır. Doğal bir afet, salgın hastalık, savaş, ekonomik kriz vb. özgün sorunlara bağlı olarak yaşanan göçte sonuçlar daha çarpıcı, büyük ve trajik olur.

Son yirmi yılda Türkiye'nin doğu ve güneydoğusunda; yaşanan savaştan ve ekonomik sebeplerden kaynaklı olarak çok büyük bir insan kitlesi göç etmek zorunda kaldı. İnsan Hakları Vakfı verilerine göre sadece 90'lı yıllarda bölgeden, büyük oranda yaşanan çatışmalı ortamdan kaynaklı olarak, üç-dört milyon insan göç etmek zorunda kalmıştır. Üç bin beş yüzün üzerinde köy tamamen veya kısmen boşaltılmıştır.¹

Bu rakamlar küçümsenecek rakamlar değildir. Dünyada varolan bazı devletlerin nüfusu kadar bir insan kitlesi kendi topraklarını çeşitli sebeplerden dolayı terk etmiştir. Bu göçün büyük bir kısmı Türkiye'nin büyük şehirlerine, bir kısmı da Avrupa'ya olmuştur. Çoğunluğunu yaşlıların oluşturduğu bir kesim de köylerde yaşamaya devam etmektedir.

Ülke, toprak, ulus, aile kavramları insanlar için büyük önem taşıyan değerlerdir. ‘Doğu’ insanı için bu kavramlar daha bağlayıcı ve yaşamsaldır. Yukarıda bahsettiğimiz bu göç dalgası bölge insanının bu değerlerle olan ilişkisinde büyük alt-üst oluşa yol açmıştır. Göç edenler her açıdan büyük bir dağılmayı yaşamışlardır. Binlerce yıldır yaşadıkları ülkelerinden kopmuş, aileler parçalanmış ve gittikleri yeni yerlerde onlar için; insan ilişkileri, dil, gelenek vb.

¹ THİV, 1998 *Türkiye İnsan Hakları Raporu*, Ankara 2000

açılardan yeni olan bir sistem içinde ortaya çıkan sorunlarla birlikte adeta bir sürgün hayatı yaşamaya başlamışlardır. Toprak ve ülke onlar için sadece uzaklık ve ulaşılmazlık ifade etmektedir. Örneğin büyük bir çoğunluğunu siyasi mültecilerin oluşturduğu Avrupa göçmen kitlesi için geri dönüşü artık mümkün olmayan bir süreç başlamıştır. Geri dönüşlerinin tek yolu ölümdür. Dönebilenler ancak tabutta ülkesine dönebilmektedirler.

Avrupa'ya yaptığım gezilerde gerçekleştirdiğim yüzlerce görüşmede bu trajediye tanık oldum. Ve gördüm ki oradaki göçmenler bir ülke-toprak sendromu yaşamaktadırlar. Yaşlı bir kadının deyiimiyle gündüz orada, gece ülkelerinde yaşıyorlardı. Parçalanmayı sadece dağılarak değil kişiliklerinde ve benliklerinde de yaşıyorlardı.

Türkiye'nin metropollerine göç etmek zorunda kalan kesimde de benzer problemler yaşanmaktadır. Bu konuda Dr. Fuat Aydın'ın yaptığı bir araştırmanın sonuçları göçün bazı boyutlarını ortaya koymaktadır.

“Genel hatları ile göç ettirilen veya kendi iradeleri dışında göç etmek zorunda kalanların sorunları bölgede kalmamakta, gittikleri her yerde de devam etmektedir. [...]. Göç edenler ruhsal açıdan kendini dışlanmış, değersiz, hayatı anlamsız; dünyayı tehlikeli, korkulacak tehdit ile dolu, bir yer olarak algılamakta; her an bir kötülük olacak algısını taşımakta; kendini güvensiz, tedirgin ve huzursuz hissedebilmektedir. Yaşama sevinci, mutluluk, üreticilik, yaratıcılık, ümit insanlarda giderek yok olmaktadır. Öfkelenme, çaresizlik, düşmanlık, huzursuzluk, içe kapanma duyguları ön plana çıkmaktadır.”²

Bir de her şeye rağmen gitmeyenler ve ya gidemeyenler mevcuttur. Geride kalanların durumu aslında gidenlerden de daha trajiktir. Çünkü kalanlar için en temel sorun insansızlıktır.

O bölgeye yaptığım gezilerden edindiğim en çarpıcı izlenim özellikle yaşlı kuşağın yaşadığı büyük yalnızlıktı. Köyler adeta geride kalan yalnızlıklarla doluydu. Çoğunun hiçbir ekonomik gelir kaynağı yoktu ve hayatları göç edip giden akrabalarının uzaklardan göndereceği desteklere bağlı olarak sürüyordu. Bir toplumu var eden en önemli iki kuşak -gençler ve çocuklar- orada yoktu. O

² Fuat Aydın, *Demokrasi Gazetesi*, 23.04.1997

kuşaklarla tek ilişkileri ne zaman geleceği belli olmayan telefon sesine bağlıydı. Halbuki kamerama konuşan bir yaşlıya göre ise; 'hayat çocuklarla güzel'di.

Özellikle çocukların ve gençlerin olmayışı kültürel devamlılıkta tarihsel bir kopuşa yol açmaktadır. Eski değer yargıları, gelenekler, hatta dil aniden kesilmektedir. Aynı aileden olup birbirinin dilinden anlayamayan kişiler mevcuttur. Binlerce yıllık kültürel birikim zamanla yok olmaktadır. Yani aslında büyük bir insanlık trajedisi yaşanmaktadır. Tezimizde ve filmimizde bu gerçekliği bir çok boyutuyla incelemeye çalışacağız.

Bu çerçevede; bölgede yaşanan göçün yarattığı bu acılara, kültürel yok oluşa ve parçalanmaya sanatın ve sanatçının yaklaşımı ne olmalıdır? Sanatın ve özellikle belgesel sinemanın işlevi nedir? Bu trajedinin sanatta ifadesi nedir? Dünya sinema tarihinde gerçeklik kendini nasıl var etmiş? Tartışmaları önem kazanmaktadır. Buradan hareketle sanat ve gerçeklik arasında nasıl bir ilişki vardır tartışması da faydalı olacaktır. Bu konuda gerek Platon'dan bugüne sanat ve gerçeklik üzerine yapılan tartışmaların, gerekse de belgesel sinemanın veya sinemanın belgesel yönünün irdelenmesi konumuza katkı sunacaktır.

Ülkemizde genel olarak sinemanın ve öteden beri de belgesel sinemanın yaşadığı bunalımın sebeplerinin tartışılması da önem arz etmektedir. Bu bunalımın yapım, yol ve yöntemlerinden veya şartlarından kaynaklı nedenlerinin tartışılması özellikle mevcut sanata alternatif bir yaklaşım ile yola çıkan bizler açısından daha da önem taşımaktadır. Bu anlamda tezin son bölümünde; genelde Türkiye'de bağımsız sinemanın örneklerinin, özelde bu filmin yapım sürecinin incelenmesi, pratik sonuçları açısından hem belgesel sinema üzerine yaptığımız tartışmalara hem de yapım sorunlarına çözüm geliştirmede yararlı olacaktır.

Bölüm-1: BELGESEL SİNEMAYA GENEL BİR BAKIŞ

1.1. Belgesel Sinemanın İşlevi

Sanatçıların, eleştirmenlerin ve düşünürlerin çoğunun paylaştıkları anlayış, sanatın en önemli özelliğinin doğayı, insanı, hayatı, kısaca gerçekliği yansıtmak olduğudur. Kant'ın 'ya gerçek fanteziye çok benzediği zaman, ya da fantezi gerçeğe çok benzediği zaman sanat malzemesi olmaya hak kazanır.' sözü, sanat ile gerçeklik arasındaki zorunlu bağı çok net bir şekilde ortaya koymaktadır.

Peki sanatçı, hayatı, yani gerçeği yansıtırken nasıl bir yöntem izler. Yani sanat sadece bir ayna görevi mi görür yoksa yansıtırken gerçeklik başka bir süreçten geçer mi?

Çernişevski'ye göre sanat gerçekliğin yansıtılmasıdır, ama bu bir kopyacılık değildir, zira yazar görüneni olduğu gibi yansıtmamalıdır. Öze ait olan ile olmayanı ayırt etmelidir. Yani sanatçı sosyal gerçekliği yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda bunu açıklar da, yargılar da.³

Sosyal bir varlık olarak insan gerçeği onun yaşadığı toplum içindeki varoluşudur. İnsan toplumsal ilişkileri ile vardır. Sanat da bir anlamda insanın sosyalleşme öyküsünün bir parçasıdır. Marks felsefenin, ideolojinin, yani insanın düşünce yapısının toplumsal maddi altyapının bir ürünü olduğunu iddia etmiştir. Ona göre insanın varlığını oluşturan onun bilinci değildir, tersine insan bilincini oluşturan onun toplumsal varlığıdır. Türkiye'de felsefe ve estetik çalışmaları ile ünlü İsmail Tunalı da Çağdaş Resim adlı eserinde her toplumsal süreçteki sanat ile felsefe arasındaki bağ üzerinde durarak, her dönemin sanatının o dönemdeki ideolojik yapının bir yansıması olduğunu açıklamaya çalışmıştır.

Bu bağlamda belgesel sinemanın gerçeğe ilişkisi nedir? Doğası gereği sadece bir yansıtma mıdır? Grierson'nun belgesel için yaptığı tanım oldukça net ve güçlüdür:

³ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, Cem yayınevi, 1994 (9.bası), s.37.

‘Belgesel, gerçeğin yaratıcı bir uygulamadan geçirilmesidir.’⁴

İngiliz Belge Okulunun yetiştirdiği isimlerden Paul Rotha, belgesel sinemanın tarihini ve biçim-içerik sorunlarını incelediği önemli eserinde ulaştığı şu sonuç tartışmamıza yön verecektir:

‘Belgeselin tüm eğilimlerinin çözümlenmesi, modern toplumun gerçek dokusunun eleştirisini ortaya koyar. Sosyal gerçekliğin bu döneminde, belgesel yapımların ilk amaçlarından birisi hiç kuşkusuz, insanoğlunun toplum içinde tüm sorunlarının incelenmesidir. Bunun gerçekleştirilmemesi durumunda insanoğlu ile dünyanın ilişkileri konusunda ilerleme sağlanması olanaklı değildir.’⁵

O’na göre sanat, din ve ahlaki değerlerde olduğu gibi, toplumun materyalist düzeninden ayrı düşünülemez. Sanatçının kendini toplumdaki soyutlaması, özel dünyasına kapanması, onun sanatçı kişiliğinin de yok olmasını beraberinde getirecektir. Sanat, olağanüstü bir cennet tarafından bahşedilen bir armağan değildir. Tarihin belli bir döneminde ortaya konulan bir olgu olarak değerlendirilmelidir. Ve bu konuda şu örneği vermektedir:

‘Sinemanın büyük filmleri özel bir amaca hizmet etmektedir. Onlar kar etme isteği ve yalnızca sanatsal çabalarla oluşturulmamıştır. Başarılı yapımlardır çünkü yaratıcıları, toplumsal ve politik aydınlanmayı göz önünde tutmaktadır. Kameradshaft ve Potemkin Zırhlısı bu konuda iki önemli örnektir.’⁶

Tüm sanatlar içinde sinema ve sinemanın alanları içinde de belgesel sinema, sanat-gerçeklik tartışmasında en çok yol gösterebilecek bir alandır. Kamera çıplak gerçekliğin içinde dolanır. Hayata ilişkin her ayrıntıyı yakalayabilir. Her olayın, cismin, zamanın tanığı olabilir. Nazi Almanya’sında bizzat iktidarın temsilcisi Goebbels tarafından Potemkin Zırhlısı’ndan hareketle sinemanın gücünü kendi siyasi çıkarları doğrultusunda kullanma girişiminin bir sonuç vermemiş olması gördüğü gerçeği yalansız yansıtan sinema aygıtının yani belgesel sinemanın gerçeklikle ilgisini oldukça iyi açıklamaktadır.

İngiliz belge okulunun öncüsü Grierson bu konuda şunu söyler:

‘Belgesel tüm gerçekliği ile yaşanan sahneleri ve yaşam öyküsünü görüntülemelidir. Gerçek dünya görüntülenirken doğal oyuncular ve doğal sahne bir

⁴ Aktaran: Simten Gündes Öngören, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye’ye Yansımaları*, İstanbul, Der Yayınları, 1991, s.20

⁵ Paul Rotha, *Belgesel Sinema*, İstanbul, İzdüşüm yayınları, 2000, s.85

⁶ A.g.k. s.47

yol gösterici olarak kullanılmalıdır. Belgeselin gereçleri ve öyküler de yaşamın içinden ve gerçek olurlarsa yaratıcılık ortaya çıkar.’⁷

Tabii gerçekliğin bu ifade biçimi de doğal olarak bir süreçten geçmektedir. Burada kamera sadece bir ayna görevi mi görmeli yoksa gerçekliğe farklı yaklaşımlar ortaya çıkaracak bir tarzda mı var olmalı? Grierson’un belgeseli gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanması olarak ifade edildiğinde bu sorunun ipuçları görünmektedir. İşte yorumlama, yeniden yaratma sürecinin kavranması, bu süreçteki farklı yaklaşımların çözümlenmesi belgesel sinemanın geleceği açısından büyük önem taşımaktadır. Kameranın konulduğu açıdan, hatta neden oraya girdiğinden, kurgu masasındaki son kesmeye kadar olan bu süreç belgesel sinemanın da sanat kimliğini kazandığı bir süreçtir. Gerçek, yaratıcı bir süreçten geçirilerek yeni bir gerçeklik ortaya çıkarılacaktır. Bu durum bir dramatisasyon anlamına gelir. Genelde belgeselde dramatisasyonun gerekli görülmediği ve ya bu sürecin pek başarılı yapılamadığını düşünüyorum.

‘Belgeselcilerin 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 akıllıca toplumsal çözümlerin yapılması gerekmektedir; toplumun zayıflıklarını keşfedilmesi, olayların aktarılması, deneyimlerin dramatikleştirilmesi ve toplumun önde gelen sınıflarına yönelik uyarılarda bulunması belgeselin amaçlarından bazılarıdır. Onun dünyası, caddeler, evler, fabrikalar ve insanların işyerleridir.’⁸

Belgesel çalışmada büyük başarılar göstermiş sanatçılar öncelikle bilgi aktarma ve ya bir araştırmaya katkıda bulunmayı değil, gerçeğin yaratıcı bir biçimde ele alınması ile ilgilenmişlerdir. Belgesel türün özünde malzemenin dramatize edilmesi yatar. Bu dramatisasyonda öykülü sinemadan ayrılan nokta, gerçeği bir öykünün akışı içinde değil gerçeğin kendi dramatik gerilimi içinde yansıtmaktır. Bu konuda sinema tarihindeki farklılıkları Bilgin Adalı şu şekilde açıklamaktadır.

‘Sinemanın gerçeğe üç temel yaklaşımı vardır: Gerçeği açıklama, gerçeği öykünme ve gerçeği soruşturma. Bunların ilkinden gerçekçi bir estetik, yeryüzünü en yalın bir biçimiyle olduğu gibi göstermeyi amaçlayan bir gelenek doğmuştur. İkinci yaklaşımsa, gerçekle doğrudan kurulan bağlantıyı bir yana bırakıp gerçek yaşamın

⁷ Aktaran: Simten Gündeş Öngören, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye’ye Yansımaları*, İstanbul, Der Yayınları, 1991, s.69

⁸ Paul Rotha, *Belgesel Sinema*, İstanbul, İzdüşüm yayınları, 2000, s.88

inandırıcı bir benzerini yansıtmayı amaçlar. Bu daha çok öykülü sinemada rastlanan bir gerçekçilik anlayışı olmuştur. Sonuncu yaklaşım ise ulaşılmak istenen, görünen gerçeğin altında yatan yani gerçeğin özünün araştırılmasıdır.’⁹

Mutlu Parkan, *Gerçek Ne Kadar Gerçektir?* isimli yazısında gerçeği iki ayrı katman olarak değerlendirir: görünen ve görünenin ardındaki.

“Belgesel film ise bu ‘görme’ eylemini, sadece bir görme eylemi olarak ortaya koyduğu sürece, gerçeği değil, görüneni ya da ‘formu’ yansıtacaktır.[...] Olayların ardındaki olaylar, süreçlerin ardındaki süreçler aynen yaşamda olduğu gibi saklı kalacaklardır. Şu halde belgesel sinema, görmek ve göstermekle yetinmeyip, yaşamı ve insan ilişkilerini yönlendiren ‘kanuniyetleri’ bilmek ve öğretmek zorundadır.

Belgesel sinema, ancak o zaman belgesel sinema olabilir...”¹⁰

Grierson’un *Balıkçı Tekneleri* adlı filminin başarısını Paul Rotha; filmi izleyen İngilizlerin, tabaklarındaki balığın orada öylece hazır olmadığını, ardında nasıl bir insan emeği yattığını görmeleri ve önlerindeki tabağa yeni bir göz ile bakmaya yönelmelerine bağlamaktadır. İşte bu görünenin ardındaki gerçeğe, yani gerçeğin ardındaki gerçeğe ulaşmaktır. Çalışmalarında olayların ardındaki olaylara, süreçlerin ardındaki süreçlere sürekli göndermeler yaparak gerçeğin görünmeyen yüzünü açığa çıkarmaya çalışan büyük sinema ustası Godard’ın da bu konuya yaklaşımına değinmeden geçmek eksik olacaktır. Mutlu Parkan Godard’ın gerçek anlayışını ‘fotograf realitenin yansımaları değil, yansımaların realitesidir’ cümlesinde buluyor.

‘Godard sinemasında gerçekçilik, perdedeki olayların yani suret haline gelmiş olan yaşamın suretine yönelik bir gerçeklik olmayıp, tersine yaşamın bizatihi kendisine daha doğrusu seyircinin yaşam pratiğine dönük bir gerçekliktir.’¹¹

Dolayısıyla belgesel film üretiminde yaratıcının yaşamın değişim ve dönüşümünden sürekli haberdar olması gerekmektedir. Yönetmen yaratmadan önce konusundaki toplumsal ilişkileri algılamalı ve toplumsal çözümleme alanında dinamik olmalıdır. Ve konusunu sadece beyninde değil kalbinde hissetmelidir. Günümüzde yapılan bir çok belgesel film çalışmasında bu iki yönün de eksik olduğu görülmektedir.

⁹ Bilgin Adalı, *Belgesel Sinema*, İstanbul, Hil Yayınları, 1986, s.15

¹⁰ Mutlu Parkan, “Gerçek ne kadar Gerçektir?”, *Belgesel Sinema Üzerine*, (BSB-1. Ulusal Konferansı Bildirileri), Mart 1997, s.169

¹¹ Mutlu Parkan, *Sinema Estetiği ve Godard*, İzmir, İleri Kitabevi, 1993, s.38

Ancak gerek belgesel sinema tarihinde gerekse günümüzde belgeselin gerçeklikle varolan bu sıkı ilişkisi kaba anlaşıldığı için belgesel filmin dili ve yapısında ciddi yetersizliklerin oluşmasına da yol açmıştır. Günümüzde özellikle ülkemizde belgesel sinema alanında ciddi gelişmelerin olmayışı belgeselin sanat ve estetik boyutlarının öneminin es geçilmesinden kaynaklanıyor. Grierson'un daha 1972'lerde ölmeden önce son kez verdiği bir söyleşide, bir soruya cevabındaki doğruluk payı hala geçerliliğini korumaktadır:

'Belge filmciliğini araştırmalarının yayılma sınırlarıyla değerlendirmek isterdim. Çok, çok iyi araştırma yaptı ancak bir zayıf noktası var. Belgeci yaklaşımın otuzlarda bizimle birlikte başlayan şiirsel kullanışı sürdürülemedi. Bizim –Basil Wright, Stuart Legg, Arthur Elton, ben, Cavalcanti, Benjamin Britten (müzik), Auden (şiir)- İngilterede tepe noktasını temsil ettiğimizi sanıyorum. Birlikte çalıştık ve şiirsel belge filminin gelişmesi için büyük umutlar veren bir film türü ürettik. Ama yakın zamanlarda bazı nedenlerle bunda büyük gelişmeler olmadı. Bunun kısmen bizim toplumsal propagandaya kapılmamızdan ileri geldiğini sanıyorum. Biz kendimiz konut ve sağlık sorunlarının, çevre kirlenmesi sorununun çekimine kapıldık. Dünyanın toplumsal sorunlarına girdik ve biz kendimiz şiirsel çizgiden saptık. Ama şiirsel çizgiyi kimse yüreklendirmedi, hatta belge filmciliği alanının en büyük gücü ve şiirsel çizgiyi sürdürmüş olması gereken tek unsur BBC bile...'¹²

Evet, Grierson'un büyük bir yüreklilikle dile getirdiği bu gerçeklik aslında bugün belgesel sinemanın yaşadığı bunalımı aşmak için bir anahtar görevi görebilir. Flaherty de belgesel sinemanın doğuş yıllarında kendi yaklaşımını belirtirken bu noktayı vurgulamıştır. Ona göre kamera görsel bir not tutucudur. Önce gözlem, sonra seçme yada önce gözlem, sonra sanat yapılmalıdır. Bu, doğası gereği belgeselin, yapım aşamasında sürekli yeniden üretilmesi, yorumlanması ve özellikle de kurgu aşamasında yeni bir kimlik kazanması anlamına gelir. Belgesel sinema gerçekte ilişkilidir, gerçek temellidir ama gerçeğin kötü bir kopyası olmamalıdır.

Hollandalı belgeselci Joris Ivens, kendi belgeselcilik deneyimlerini aktardığı bir yazısında; belgesel sinemada insan ögesinin önemine değinir ve seyircilerin belgesellerine verdiği tepkileri aktarırken, Sovyetler Birliği'nde kendisinin "Köprü" isimli belgeselini izleyen insanların "Peki ama o treni kullanan, onunla seyahat eden,

¹² Bilgin Adalı, *Belgesel Sinema*, İstanbul, Hil Yayınları, 1986, s.80

köprüyü yapan, köprüyü işleten insanlar nerede?” sorusunu yönelttiklerini aktardıktan ve bu konuyla ilgili başka bir örnek verdikten sonra şu sonuca ulaşır:

“...Çünkü seyirci yalnız öykülü filmlerde değil, belgeci filmlerde de insanı görmek istemektedir. Hem de yalnızca insanların fotoğraflarını değil, canlı insanları...”¹³

Sonra ekler:

“Belge-filmlerimizde insanı çok ihmal ettiğimizi, bu insanların çok kez aşırı yansız(neutre), betimsel(descriptif), kuru ya da ansiklopedik kaldığını söylemek gerekir.”¹⁴

Peki belgesel sinemada insan hangi düzeyde ve hangi yöntemlerle yer alacaktır?

“ Belge-filmde, ucuz ya da sembolik tipleri değil, insanları, dipdiri insanları yaratacak deyiş ve yöntemi bulmak gerekir. Türün kendine özgü araç ve yöntemlerinden faydalanmak gerekir. Bizim senaryo anlayışımız, öykülü filminkinden bütün bütüne başkadır. Uzayı ve zamanı, öykülü filmdekenden çok daha özgürce aşmak olanağımız vardır. Bir bireysel sorunu bir çırpıda ulusal ya da evrensel bir sorunun çapına ulaştırabiliriz. Bin yıl eski olaylara yapılacak bir araştırma(allusion) kahramanımızı daha belginlikle nitelememize yardım eder.

Yaratma aracı olarak kurguya, öykülü filmdekenden daha esnek bir kurguya sahibiz. Kurgu, konunun gelişmesinde bir kısa devre yaratmamıza yardım eder. Kurguyla yaratılan mozaik, konumuzun işlenişini güçlendirir; kahramanımızı çevresine oturtur, insanın nasıl çevresini ve çevrenin nasıl insanı değiştirdiğini gösterir. Kurgu hareket durumundaki gerçek güçleri, ulusların ekonomik ve toplumsal hayatını göstermelidir. Ne yazık ki, kurgunun belge-filmdeki rolü henüz çok küçümsenmektedir.”¹⁵

Demek ki, insanı, yaptığı işle ve diğer insanlarla ilişkisi içinde başka insanlara göstermek, yaşantı içindeki her tür ifadelerini açığa çıkarmak ve göstermek, hareket halindeki insanın kendisiyle hareket eden ortamını çözümlmek ve tartıştırmak, belgesel sinemanın temel işlevlerindedir.

Belgesel sinema, hareket halindeki insanın (sinemacı); hareket ve değişim içindeki insanı (belge-filmin kişileri) yine hareket halindeki insanlara (seyirci) aktarma işlevine sahiptir. Bunu en dolaysız yollardan ve gerçeğe en yakın haliyle yapar.

¹³ Joris Ivens, “İnsanı Göstermek”, *Belgesel Sinema Dergisi*, s.1, güz 2002, s. 58, çev: Nijat Özön

¹⁴ A.g.y., s. 58

¹⁵ A.g.y., s. 58-59

“Belgesel sinema, insanın doğa ile ve başka insanlarla kurduğu ilişkilerin belirli biçiminden kaynaklanan unutmaya, acımasızlığa ve umutsuzluğa karşı direnen bir sanat formu, bir sanat alanıdır.”¹⁶

Belgesel sinema toplumsal bir hafıza olma rolüyle de gelecek açısından tarihsel bir işleve sahiptir. Günümüzde kabul görmeyen, hayatlar, düşünceler ve eylemlerin gelecekte objektif olarak tarihte yerini almasına da olanak sunar. Bir bakıma canlı bir tarih bilinci rolünü oynar.

“İşbölümünün aşırılılaşması ile olguların işleyişinin, oluşum süreçlerinin bir bütünlük içinde algılanamayışı bizleri, anlaşılması zormuş, olanaksızmış gibi görünen bir dünya ya da hayat ile karşı karşıya bırakırken belgesel sinemacılar, bizim elimizden tutmak; gerçekliğin kopuk kopuk görebildiğimiz parçalarını yeniden bir araya getirmemize yardımcı olmak ve kabullenilmesi gereken, kabullenilmesi akla uygunmuş gibi gösterilen bugünkü hayat tarzımızın, bugünkü dünyamızın yetinilmeye, kabullenilmeye layık olmayan “Eksik ve Yanlış Bir Hayat” olduğunu fark etmemize yardımcı olmak.

Bence belgesel sinema budur...”¹⁷

Toplumsal bellek ve kültürel süreklilik için belgeselin ve belgeselcinin işlevine değinen Enis Rıza, belgesel sürecinde bu işlevin tamamlanış mekanizmasını şöyle ele alıyor:

“Kendi belleğini oluştururken, bu belleği toplumun belleğine katar. Ve her yeni belgesel bu bellekler birikimi ile oluşur. Bir diğer deyişle, belgesel sinemacı her belgesel sürece kendi hayatından bakar ve her belgesel süreç onun hayatına yeni bir anlam yükler.

Çünkü Belgesel Sinema, gerçeğin ve varolanın büyümesine kapılmanın dinamiklerini taşır. Kendisini, propaganda filmlerinden, tanıtım filmlerinden, haber filmlerinden, gezi filmlerinden vb... ayıran çizgi o an çekilmiştir artık.

Görünenin tarih ve dünya üzerindeki haritası ve çevresinden başlayarak, yüzeyden derine doğru, bir tür yatay bakışlı helezonik anlatım.”¹⁸

Belgesel Sinemanın en naif işlevini ise yine Enis Rıza dile getiriyor:

¹⁶ Ünsal Oskay, “Belgesel Sinema, Ampirik Algılama ve ‘Büyük Balık Küçük Balığı Yer!’ Dedirten Globalleşmenin Kültürü”, *Belgesel Sinema Üzerine*, (BSB-1. Ulusal Konferansı Bildirileri), Mart 1997, s.148

¹⁷ A.g.m, s. 151

¹⁸ Enis Rıza, “Belgesel Sinema Üzerine Tartışma Başlangıcı Olarak Notlar”, *Belgesel Sinema Üzerine*, (BSB-1. Ulusal Konferansı Bildirileri), Mart 1997, s. 172

“... ve Belgesel Sinema, her olayın, her nesnenin, her canlının içinde varolan ve kültürel süreklilik açısından insanlığın sivil-gündelik tarihinde paylaşılma eğilimini taşıyan öykülerin sözcüsüdür.”¹⁹

¹⁹ Enis Rıza, A.g.m. s.172

1.2. Belgesel Sinemanın Evrimi

Belgesel filmin başlangıcı sinemanın çıkışı ile başlar. Çünkü ilk sinemasal ürünler doğal bir belge niteliğindedirler. Bu bağlamda belgesel film tarihi aslında Lumiere ile başlar.

Paul Rotha, *Belgesel Sinema* isimli yapıtında, belgesel sinemanın tamamen apayrı özellikleri olan ve belli bir zamanda manifesto türü çıkışlarla ortaya çıkmış bir tür olmadığını, belgesel sinemanın gelişiminin son derece doğal yollardan, belli kaygıların sonucu olarak üretildiklerine vurgu yaptıktan sonra, ille de bir başlangıç aranacaksa;

“... belgesel filmin gerçek başlangıcının Flaherty'nin *Nanook* filmi olduğu söylenebilir. 1920 yapımı *Nanook*'u, 1923 yılında Dziga Vertov'un Rusya'daki deneyimleri izlemiştir. Fransa'da Cavalcanti'nin *Rien que les heures* (1927) filmi ve İngiltere'de Grierson'un *Drifters* (Balıkçı Tekneleri, 1929) yapımları ilk belgeseller olarak sıralanabilir.”²⁰

Grierson'un kendisi de belgesel sinemanın evrimi üzerine şunları söylemektedir.

‘Belgesel filmin gelişiminin derin köklerini incelemek bize onun geleceği hakkında çeşitli fikirler verebilmektedir. Belgesel filmin doğası zaman içinde değişebilmektedir. Hatta eski kuramların daha sonra yeni şekilleri ile karşımıza çıktığını görebiliyoruz. Ekonomik ve politik kuvvetlerin bu değişimi içinde önemli etkinlikleri olabilmektedir. Günümüzde belgesel film doğasında varolması gereken umut kadar, bozulmaları da içerebilmektedir.’²¹

Simten Gündeş, ‘Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye’ye Yansıması’ isimli kitabında; belgesel sinemayı bir de tarihsel gelişimi açısından türlere ayırmaktadır:

Keşif Yöntemli Belgesel Film Türü olarak Flaherty'nin çalışmaları üzerinde durur. Yine Vertov'un ünlü *Sinema – Göz* deneyimine , Grierson ve İngiliz Belge Okulunun belgesel sinemaya yaklaşımını inceler.

²⁰ Paul Rotha, *Belgesel Sinema*, çev: İbrahim Şener, İstanbul İzdüşüm Yayınları,2000, s.52

²¹ A.g.k., s.9

Yanı sıra, Kent Gerçekçiliği, Propaganda Amaçlı Belgesel Filmler, Yeni Gerçekçi Akımı, Televizyon Belgeselleri ve son olarak; Çağdaş Akımlar adı altında, Fransız Sinema- Gerçek akımı, İngiliz Özgür Sineması ve Amerikan Dolaysız Sinemasını araştırması kapsamına almıştır. Çağdaş akımların ortaya çıkışı ile birlikte belgesel sinemada yeni yaklaşımların ortaya çıktığını dile getirir ve 60'lı yılları etkileyen bu akımların oluşma koşulu olarak hafif ve rahat taşınabilir araç-gerecin keşfedilmesini gösterir.

Bilgin Adalı ise, Belgesel Sinema isimli eserinde, konuya yaklaşım biçiminden yola çıkarak dört temel Belgesel Sinema eğilimi belirler ve bu dört ayrı eğilimin Flaherty, ,Cavalcanti, Vertov ve Grierson tarafından temsil edildiğini söyler. (Adalı, Paul Rotha'nın yaklaşımını aynen kendi çalışmasına aktarmıştır.)

Sözü geçen eğilimler şunlardır:

- 1- Doğalcılar (Romantik Gelenek)
- 2- Gerçekçiler
- 3- Haber Filmciler (Haber-Gerçek Geleneği)
- 4- Propagandacılar

Robert Flaherty

Daha sonrasında İngiliz Belgesel Okulu ile çalışan Flaherty'i belgesel filmin evrimi açısından incelemekten geçmek eksik kalacaktır. Yazılmış senaryolar yerine, söz konusu çevredeki yaşantıyı, doğayı tanıyarak, onun bir öznesi gibi yaşayarak filmlerini üretmiştir. Halbuki bugün genel eğilim, yaşantıyı dışarıdan gözlemlenme ve onu filme kaydetme şeklindedir. Bazı tarihçilerin sinema-gerçek akımına yakın buldukları Flaherty'in çalışma yöntemine ilişkin Simten Gündeş'in eserinde şu düşüncelere yer verilmektedir:

'Flaherty, önce keşfedici sonra işleyici bir sanatçı olup, ona göre film yapımının sınırsız ilgisinden doğardı. Flaherty kendi gözünden çok alıcıya güvendiğinden her şeyi çeker, daha sonra da çektiği filmleri birkaç kez izleyip filmi asıl biçimine sokardı.'²²

²² Simten Gündeş, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi*, İstanbul, Alfa Yayınları, S.37

Flaherty'nin bu yaklaşımı, günümüzde sanat ve yaşantı arasındaki yabancılaşmaya önemli bir örnektir. İngiliz belge okulu ile çalıştıktan sonra onun yaptığı 'Endüsrileşmiş İngiltere' adlı filmi üzerine Grierson şunları söylemiştir:

'Belgecileri izlenimci kuralın işkencesinden kurtarmıştı. Bundan sonra senfonik kaygılar bir tarafa bırakılacak ve olayın en yalın estetik yönlerinin uyumunu aramak yerine bilinçli bir şekilde doğrudan doğruya gözlemi yapılacaktı.'²³

Flaherty'in filmlerinin diğer yanı, tekniği ve oyuncularının seçimidir. Gerçek insanları kendi işlerini yaparken kullanmasına rağmen, fiziksel olarak en uygun olanlarını aramış ve gerektiğinde yapay aileler oluşturmuş yada çekimlerden önce provalar da yaptırmıştır. Bu da aslında sinema göz'deki katı tutuma göre daha esnek bir yaklaşımdır. Flaherty 'nin kendi çalışmasına ilişkin şu görüşleri de oldukça net ve etkileyicidir:

'... öykünün bir yerde ele alınması mutlak bir prensibe dönüşmüştür ve öykünün geçtiği yer büyük bir önem taşımaktadır. Dram, günlerin ve gecelerin dramıdır, yılın mevsimlerinin yaklaşmasının dramıdır, insanların yaşamlarını sürdürebilmenin dramıdır yada kabilenin değerlerinin oluşturulmasının dramıdır.'²⁴

Vertov'un Sinema-Göz Manifestosu

(Ya da klasik-dramatik sinemaya karşı ilk tavrı)

Devrim sonrasında Sovyet Rusya'sında özellikle sinema alanında yapılan çalışmalar sinema tarihi açısından büyük bir değer taşımaktadır. Sinema oradaki çalışmalarla adeta Griffith'in de mirası ile adeta gerçek anlamda bir sanat boyutu kazanıyor. O dönemde yapılan çalışmalar günümüze kadar kendisini oldukça canlı bir şekilde hissettirecekti. Hatta o çalışmaların bazı yönleri ile hala aşılamadığından bile bahsedebiliriz. Yapılan deneysel çalışmalardan elde edilen sonuçlar sinema tarihi boyunca yeni akımlar için hep bir esin kaynağı olmuştur.

Vertov'un bilinen Sinema-Göz Manifestosu da, sinema tarihi içinde önemli bir kırılma noktası olarak yorumlanmalıdır. Vertov'un klasik-dramatik sinemaya ilişkin daha o yıllarda öne sürdüğü tespit son derece yerinde bir öngörüdür. Daha o yıllarda "drama afyondur!" belirlemesi ile öne atılması önemlidir. Ne var ki, Vertov'un

²³ Simten Gündeş, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi*, İstanbul, Alfa Yayınları, S.37

²⁴ Aktaran: Paul Rotha, *Belgesel Sinema*, İstanbul, İzdüşüm yayınları, 2000, s.56

alternatif olarak öne sürdükleri, denemeden çok fazla ileri gidememiştir. Bunun temel sebebi, klasik dramaya karşı çıkarken, farkında olmayarak sinemanın bazı temel öğelerini de gözden kaçırmış olmasıdır. Sinema-Göz manifestosu, temel yaklaşımı itibariyle tekniğin olanaklarına ve kurguya yaslanır. Ve bu yönüyle başarılı çalışmalar da ortaya koyar. Aynı zamanda, yakın çevresinin de katılımıyla çalışmalarını kolektif bir tarzla yürüterek bu açıdan da gelecekteki çalışmalara deneyimsel açıdan katkı sunar.

Vertov ve gurubunun çalışmaları, o yıllarda Sovyet Sineması'nın belgesel bölümünün hayli ilgi çekmesine yol açmıştır.

Paul Rotha, Belgesel Sinema isimli kitabında Vertov'un Sinema-Göz'ünü şöyle özetlemektedir:

“Sinema-Göz'ün konusu, sinemanın uluslararası dilini oluşturmaktır. Sıradan kurgusal filmler, belli bir kapsam içinde bu konuda başarılı olmaktadır, ancak pek çok açıdan bu sağlanamaz. Etrafımızda olup biten her şeyin kaydının yapılması, saklanması ve gösterilmesi gerekmektedir. Bunlar yapılırken, haber bültenlerinden farklı bir tarz kullanılması gerekmektedir. Kamera merceği, hareket eden insan gözü gücüne sahiptir. Her yere gidebilir ve her şeyi inceleyebilir. Bir binanın kenarından tırmanabilir ve pencereden içeri girebilir; fabrikalar, çelik yapılar, yollar ve trenlerin üstünde seyahat edebilir, bir baca deliğinden içeri dalabilir... buradan zenginlerin veya yoksulların evine süzülebilir; bir caddede arabaların, tramvayların ve otobüslerin arasında durabilir; ara sokaktaki bir kişiyi izleyebilir ve köşede onu yakalayabilir...”²⁵

Vertov'un Film Kameralı Adam isimli filmi, Sinema-Göz ve 1919'da yayımlanan manifestonun²⁶ film yoluyla açıklanmasıdır bir bakıma. Kesinlikle bugün bile insanı coşkullandıracak bir anlatım gücü vardır o filmde: çünkü kamera hayatın içindedir... Çünkü kamera hayatın içinde olmalıdır. Vertov, her ne kadar eksik olsa da bu cümleyi bir bayrak gibi açmıştır o filmde. Ve şimdi gerçekçilik tartışmasında, varacağımız ilk durak hayat içerisinde yer alan insanın kendi gerçekliği içinde çözümlenmesi ve diğer insanlara bunun, içerdiği çelişkilerle, açmazlarla, umut ve umutsuzluklarla, sevinç ve özlemleriyle aktarılması gerekliliği olacaktır. İşte bu nedenle kamera, araştırmacı ve duygulu bir insan gözü gibi hayata bakmaya devam etmelidir.

²⁵ Paul Rotha, Belgesel Sinema, çev: İbrahim Şener, İstanbul İzdüşüm Yayınları,2000, s.65

²⁶ 1919 yazında kaleme aldığı, “Teatral Sinemanın Silahsızlanması Hakkında” adındaki ilk makalesi

Bizim niyet boyutuyla Vertov'dan alıp geliştirmemiz gereken yaklaşım budur. Yanısıra, Rotha'nın dikkat çektiği noktaları da gözden kaçırmamak gerek:

“Vertov, kendi açısından, görülebilir ve duyulabilir dünyanın “optik-tonal” olarak düşünülmesini yansıtmaktadır. Sonuçta, gerçeğin üstünlüğü vurgulanır. Stüdyo yapaylığı içinde oluşturulan ürünlere karşı çıkılır. Vertov, belgesel konusunda, kendi kurgulama yöntemlerini ortaya koymaktadır. Ancak konunun yorumlanması ve yaklaşım sorununa gelindiği zaman, onun görüşlerinden ayrılmak zorundayız. Korkarım ki o, Kıtasal Gerçekçilerin düştükleri hataları tekrarlamaktadır. Filmlerin hiçbirinde konunun yüzeyinin altına inilmemiştir. Onun tekniğinin büyüklüğünü kabul ediyorum fakat konunun, sorunlar ile yorumlanmasında belgesel yapımın temel gereklerinin yerine getirilmediğini düşünüyorum. O, kehanetsel, tanımlayıcı ve zaman zaman da dramatiktir; ancak hiçbir zaman felsefi ve eğitici olamamıştır.”²⁷

Vertov'un Sinema-Göz ile öne sürmek istediği gerçekçilik, yıllar sonra Fransa'da, elbette İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Şiirsel Gerçekçiliğinden süzülerek; Sinema-Gerçek olarak kendisini yeniden gösterir. Fransız Yeni Dalga'sının oluşum evrelerinde Sinema-Gerçek tavrıyla yürütülen belgesel filmlerin önemli yeri olduğu bilinmektedir.

Bizce Vertov, egemen klasik sinema'nın aşılması güç düzenine karşı saygıdeğer bir karşı damardır ve her dönem, her ülkede farklı adlar ve biçimlerle bu damar var olagelmıştır. Bugün, Türkiye'de bir bağımsız sinemadan söz edilecekse bu damarı ne kadar beslediğinden başlanmalıdır.

Grierson ve İngiliz Belge Okulu

Grierson ve İngiliz Belge Okulu gerek belgesel sinemanın doğuş yıllarındaki etkisi gerekse de bu okulun üreticilerinin çalışma yöntemi açısından incelenmesi tezimize büyük bir katkı olacaktır. Bu projenin de bir parça kolektif bir çalışmaya dayanıyor olması bu okulun çalışmalarına ilgiyi arttırmaktadır. Ayrıca alternatif sanat çalışmaları açısından bu okul önemli bir pratik süreçtir.

Grierson ilk filmi Balıkçı Tekneleri'ni çektikten on yıl sonra 1939 ağustosunda The Fortnightly Rewiev'de şunları belirtmiştir:

‘Belgesel film hareketi başlangıçta halkın gözlemlenmesiyle ilgili bir serüvendi. Film yerine ilke olarak belgesel yazı, belgesel radyo, yada resim de olabilirdi. Temel

²⁷ Paul Rotha, *Belgesel Sinema*, çev: İbrahim Şener, İstanbul İzdüşüm Yayınları,2000, s.67

düşünce estetik değil toplumsaldı. Olağan bir olaydan bir dram yaratma ve bunu olağanüstüden çıkarılan dramın karşısına geçirme isteminden doğmaktaydı. Seyirciye kendi burnunun dibinde olup bitenlerle kedi öyküsünü anlatmak, gözlerini bu öyküye yöneltebilmektir amacımız. İtiraf etmeliyim ki dünyanın gidişinden kaygı duyan toplumbilimcilerdik. Bu karmakarışık dünyada ... sorunlara toplumsal katılımı sağlayacak her türlü araçtan yararlanmaya hazırдық.²⁸

Daha sonraki değerlendirmelerinde de Grierson, Balıkçı Tekneleri filminin hem toplumsal hem de ticari başarısının altında, bir propaganda aracı olan İngiltere'deki film biriminin belli bir dönemde bir yönetmen tarafından gerçekleştirilen bir film mantığının değil, birbiriyle işbirliği halindeki yarım düzine yönetmen tarafından gerçekleştirilen yarım düzine filmin yaratıcı yapım ilişkilerinin yattığını söyleyecektir. Bu doğru ve yaratıcı kolektif bir çalışmanın başarısını ispatlayan bir örnektir.

Grierson'nun bu filmi ile birlikte oluşan genç topluluk daha sonra İngiliz Belge Okulu olarak anılacaktır. Bu okulun çıkış noktasını Flaherty ve Sovyet yönetmenlerinin ortaya koyduğu örnekler, temel ilkelerini de Grierson'un 1932'de yayınladığı küçük manifesto oluşturmaktadır. Bu manifesto üç maddeden oluşmaktadır:

- 1- İnaniyoruz ki çeşitli çevrelere ulaşabilme, gözlemlene ve yaşamın kendisinden seçmeler yapma açısından sinemanın olanakları yeni ve önemli bir sanat biçimine dönüştürülebilir. Stüdyo filmleri perdede gerçek dünyayı yansıtmaya olanağını büyük oranda yadsımaktadır. Stüdyo filmleri oyuncuların canlandırdığı öyküleri yapay çevreler içinde görüntüler. Belgesel ise yaşayan bir sahneyi, yaşayan bir öyküyü görüntüleyecektir.
- 2- İnaniyoruz ki özgün yada doğal oyuncu ve özgün yada doğal sahne uygar dünyanın perdede yorumlanmasından daha iyi bir yol göstericidir. Bunlar sinemaya daha çok gereç sağlarlar. Sayısız imgeyle güç verirler. Sinemaya gerçek dünyada varolan ve stüdyo kafasının tasarımıyla stüdyo teknisyenlerinin yaratabileceklerinden, daha karmaşık, daha şaşkınlık verici olguları yorumlama gücü verirler.

²⁸ Bilgin Adalı, *Belgesel Sinema*, İstanbul, Hil Yayınları, 1986, s.38

- 3- İnanıyoruz ki gerçek dünyadan sağlanan işlenmemiş gerçek ve öyküler, düzenlemeyle sağlananlardan daha tutarlı –felsefi anlamda daha gerçek- olacaktır. Kendiliğinden oluşan hareketin perdede özel bir değeri vardır. Geleneklerin oluşturduğu yada zamanın yumuşattığı hareketleri etkin kılmada sinemanın şaşılacak bir yeteneği vardır. Kendine özgü dikdörtgen çerçevesi hareketi özellikle belirginleştirir, çevre ve zaman içinde harekete üst düzeyde bir düzenleme olanağı sağlar. Bunlara bir de belgeselin stüdyo düzenlemelerinin ve kentsoylu oyuncuların gülparmaklı oyuncularını ile ulaşılması olanaksız bir bilgi ve etkileme niteliğini ekleyebiliriz.

Bu okulun ürettiği filmlerin çoğu çeşitli devlet örgütleri, ulusal kurumlar veya endüstri kurumları için ve doğrudan doğruya propaganda amacı ile çekilmiştir. Bu da bu okulun özgün bir özelliğidir. Sinema endüstrisinin ilgisizliğine rağmen bu filmler bu yöntemle çekilebilmişlerdir.

2.Dünya savaşı sonrası İtalya’da başlayan Yeni Gerçekçilik akımı her ne kadar öykülü filmler olarak kabul edilse de, çekim yöntemleri, konuya yaklaşım, oyuncu seçimi, mekan seçimi vb. açıdan belgesel sinemanın bir süreci olarak ele alınabilir. Özellikle Roma Açık Şehir filmi çoğu amatör oyuncu, yani gerçek yaşamdan insanlarla, zaman zaman gizli çekimlerle ve doğal ortamda çekilmiş olması belgeselin bu türüne iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Zaten belgesel sinemayı öykü olarak çekilmiş sinemadan çok kalın çizgilerle ayırmak doğru değil kanısındayım. Asıl ayırım noktası bir filmde bir öykünün olması yada oyuncunun kullanılıp kullanılmamasından ziyade bir yaklaşım sorunudur.

1960 yıllarla birlikte Fransa’da Cinema Verite (sinema-gerçek), İngiltere’de Free Cinema (özgür sinema) ve Amerika’da Direct Cinema (dolaysız sinema) akımları ile birlikte belgesel sinema ve de genel olarak sinema yeni tarzların, bakış açılarının etkisine girdi. Kuşkusuz bu değişim hem daha önceki belgesel sinema akımlarından, hem de 60’lı yıllardaki toplumsal değişim-dönüşümden bağımsız değildi. Dünya gençliğindeki toplumsal aydınlanma hayatın her alanında eskiye karşı bir savaş ortaya çıkarmıştı.

Tüm bu akımların oluşmasında ve de toplumsal değişimde ayrıca teknik gelişmelerin de büyük payı vardı. Taşınabilir kamera, canlı yayın ve eşlemeli seslendirmenin kullanıldığı yapım şartları artık daha özgür çalışmalar yapmayı olanaklı kılıyordu. Sinema Gerçek'in özünü Simten Gündeş şöyle özetliyor:

'İlerleyen teknolojinin yardımı ile gerçek insanların günlük olağan yaşam ve davranışlarının yine olağan şartlar içinde, her hangi bir dış etki ve yönlendirmeden uzak tutularak filme kaydedilmesidir.'²⁹

Dikkat edilirse bu özellikle Vertov'un sinema anlayışının temelidir. Zaten bu akım da Vertov'un sinema yaklaşımının geliştirilmiş ve döneme uyarlanmış bir biçimi gibidir.

İngiltere'de ortaya çıkan Özgür Sinema akımı da televizyonun ve yeni gerçekçiliğin etkisi ile ortaya çıkmıştır. Onlar da bağımsız, küçük, taşınabilir, kamera ve ses aygıtlarının kullanımına ve günlük yaşamın kendi doğal akışı içinde kaydedilmesine ve bunu yaparken de çekim koşullarının çok da dikkate alınmamasına özen göstermişlerdir. Görüntü kalitesinde belli bir düzey aramaya gerek yoktur.

Yine Amerika'da gelişen Dolaysız Sinema da her iki akıma benzer bir özle ortaya çıkmıştır. Özellikle televizyon ve sinemanın çalışma yöntemlerini bağdaştırmaya çalışmışlardır.

Günümüzde büyük oranda ya televizyon eksenli yada tamamen amatör tarzda süren belgesel sinema çalışmaları sinemanın her alanında yenilikler yaratmaya aday bir alandır. Sermayenin sadece eğlence ve kar amaçlı ticari-dramatik sinemaya yatırım yaptığı günümüzde belgesel sinemanın geliştirilmesi büyük önem taşımaktadır.

İlk önemli ürünlerinin ardından ve kendi içindeki bazı türlerin dışında, belgesel filmlerin dolaşım ağlarında yer bulamayışları, dolayısıyla yapım şartlarının büyük oranda ortadan kalkması, belgesel sinemanın alternatif bir eğilim taşımasını da beraberinde getirmektedir. Bu nedenle özellikle Türkiye ve benzeri ülkelerde, belgesel

²⁹ Simten Gündeş, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi*, İstanbul, Alfa Yayınları, s.89

yapımı tartişması yapılacaksa öncelikle alternatif sinema veya yeni film yapım yöntemlerinin gözden geçirilmesi gerekir. Çünkü herhangi bir belgesel bu şartlarda, en azından yapım şartları açısından alternatif bir yoldan yapılacak ve alternatif bir biçimde tüketilecektir.



1.3. Türkiye’de Belgesel Sinema

“1914’te,Ayastefanos’taki Rus anıtının yıkılmasının filme alınması düşüncesi bütünüyle propaganda amaçlıdır. Başlangıçta bu iş için müttefik Avusturya-Macaristan’ın bir film şirketi “Sascha-Gesellschaft” görevlendirilmişti. Ancak savaş, ulusal duyguları öylesine alevlendirmişti ki, böylesine önemli bir olayın, müttefik bile olsa, yabancıların katkısıyla gerçekleştirilmesi hoş karşılanmıyor, film çekiminin mutlaka bir Türk sinemacısı tarafından gerçekleştirilmesi isteniyordu. İşte bu aşamada, savaş nedeniyle askere alınmış olan Fuat Uzkınay ortaya çıkar.[...] Görüldüğü gibi, hemen hemen bütün ulusal sinemalarda olduğu gibi, Türkiye’de de ulusal sinema çalışmalarının başlangıcında bütünüyle propaganda amaçlı bir belgesel film yer almaktadır...”³⁰

Sonraki yıllarda, bir süre Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin savaşa ilişkin çektiği belgeselleri ve “Müdafaa-i Milliye Cemiyeti” nin yine savaşa ilişkin belgeselleri söz konusudur.

Seden Kardeşlerin 1922 yılında kurdukları ve ilk özel Türk sinema ortaklığı olan Kemal Film, Fuat Uzkınay’la birlikte, 1923 ‘de, Kurtuluş Savaşı boyunca çekilmiş belge görüntüleri kurgulayarak ‘Zafer Yolları’ adıyla bir belgesel film yapmış, sonrasında da Kurtuluş savaşının son günlerine kadar elliye yakın haber-film yapmıştır.³¹

İkinci Dünya Savaşına kadar olan süreçte, konulu film belli bir mesafe kat etmişse de, Belgesel Sinema adına çok önemli gelişmeler olduğu söylenemez. Bu dönem boyunca gerçekleştirilen belgesellerin büyük oranda Kurtuluş Savaşı ve ardından Kore savaşı konulu olmaları dikkat çekicidir. 1934 yılında Nazım Hikmet’in İpek Film adına gerçekleştirdiği; İstanbul Senfonisi ve Bursa Senfonisi adlı iki belgesel, ilk kent belgeselleri olarak tarihe geçmişlerdir.³²

³⁰ Bilgin Adalı, *Belgesel Sinema*, İstanbul Hil Yayın, 1986, s.41

³¹ bkz. Simten Gündeş, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye’ye Yansımaları*, İstanbul Alfa Basım Yayım Dağıtım, 1998, s.103-106

³² bkz. Simten Gündeş, a.g.e. s. 108

Türkiye’de Belgesel Sinema, başta Merkez Ordu Sinema Dairesi (daha sonra Ordu Foto Film Merkezi olacaktır.) olmak üzere, çeşitli devlet kuruluşlarının bünyelerinde yapıla gelmiştir. 1980’lerden sonra belgesel film yapımını büyük oranda TRT üstlenmiştir. 1956 yılında kurulan İstanbul Üniversitesi Film Merkezi, son yıllara kadar, belgesel yapımına katkı sunan bir kuruluş olarak öne çıkmıştır. Bu kuruluşun bünyesinde çekilen bir çok belgesel film yurtdışında başarılar sağlamışlardır. Belgesel yapımına destek sunan (ya da ihtiyaç duyan!), diğer iki kuruluş ise; Orman Bakanlığı ve 1974’ten itibaren Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu’dur. Ayrıca Eczacıbaşı firması ile Yapı Kredi Bankası’nın yaptırdığı belgesel filmler mevcuttur.

Anlaşıldığı gibi Türkiye’de Belgesel Film yapımının izini sürmeye çalışıyoruz. Buradan günümüz sinemasına ve özel olarak günümüz belgesel sinemasına bir bağlantı yapabilmek amacı taşıyoruz. Yukarda ele aldığımız dönemin (başlangıcından 80’li yıllara kadar) sonlarına doğru, Türkiye’de yılda yüzlerce filmin çekildiğini, buna rağmen bazen iki yıl boyunca hiç bir belgesel filmin kayıtlara geçmediğini belirtmek isteriz. Sayısız konulu filme karşılık son derece sayılı belgesel film... yakın dönemimizde ise durum en azından eşitlenmeye doğru gitmektedir. Ancak, konulu film sayısı düştüğü için bir eşitlik yakalanabilmiştir.

1960’lı yıllara kadar daha çok, eğitim, haber, tanıtım ve propaganda amaçlı üretilen belgesel filmler, sonraki yıllarda, nicel ve nitel olarak belli bir düzeyi yakalasa da bir süreklilik ve gelenek yarattığı söylenemez.

1960 sonrası Süha Arın, Güner Sarıoğlu, Nesli Çölgeçen, Artun Yeres, Ali Habip Özgentürk, vb. yönetmenler çeşitli kurumsal desteklerle bazı çalışmalar yapmışlardır.

Temel sorun, yapım koşullarını düzeltmenin yanı sıra dağıtım sorunudur. Ancak ülkemizde (ve nadir örnekler dışında dünyada) belgesel sinemanın tek dağıtım alanı, televizyonlar ve sınırlı festivallerdir.

Daha sinemanın ilk yıllarında hızlı ve kitlesel tüketimi dolayısıyla, tekeller merkezli bir sanayiye dönüşen sinema, daha o yıllarda belgesel sinemayı kendi içinden kovmaya başlamıştı ve mekanizma; merkezden denetlenen, aynılıkları üreten, farklı yaklaşımların önünü tıkayan, işin eğlence yanını tüketime sunan bir doğrultuda

işlemeye başlamıştı. Bu nedenle, yapım ve dağıtım süreçleri, sinemanın hakim formu dışındaki her tür çaba sahibi için kabusu dönüştü.

Elbette sinema tarihi içinde çeşitli kırılma noktalarında, alternatif formlar izleyiciye ulaşma olanağı buldular ve elbette sinemanın gelişimini temsil eden çabalar, bizce böylesi dönemlerde ortaya çıkan çabalardır, ancak bu yaklaşımlar baskın hale gelmeyi başaramamışlardır.

Ülkemizde son yıllarda belgesel sinema alanında yapılan örgütlenme, eğitim ve üretimde bir kıpırdanma olduğu görünmektedir. Belgesel Sinemacılar Birliği adlı bir oluşuma gidilmesi ve özellikle de her yıl yapılması hedeflenen Belgesel Film Festivali belgesel çalışmalarını besleyecek olumlu adımlardır.



Bölüm-2: GÖÇ OLGUSUNA GENEL BİR BAKIŞ

1.3. Göç

Türkiye’de göç eden insanların sorunlarıyla ilgilenmek, kamuoyu yaratmak, mümkünse bazı sorunlarda çözüm olmak amacı ile kurulan Göç-Der adlı kurumun yayınladığı bir raporda göç ve göçmenler şöyle tanımlanmaktadır:

“İnsan toplumunun tarihi bir yönüyle göçler tarihidir. Göç, insanların tek tek, ailece veya topluluk biçiminde yaşadığı yeri, doğal afetler, toprakların verimsizleşmesi, savaşlar vb. etkenlere dayalı yer değiştirmesi olarak tanımlanır. Göç, bir yerleşim biriminde, gruptan ya da siyasal sınırları belirgin bir toprak parçasından başka bir birime doğru, kısmen sürekli birey veya kitle hareketidir. Nüfusun farklı yerleşim alanları arasında yer değiştirme hareketine “göç etmek”, bu hareketi gerçekleştiren, katılan nüfusa da “göçmen nüfus” adı verilir.”³³

Göç toplumun nüfus yapısı, büyüklüğü ve nüfusa ilişkin olayları, süreçleri etkileyen başlıca parametrelerden birisidir. Göç bir nüfus hareketidir, nüfusun yerdeğiştirme devinimini anlatır. Nüfusun tek tek bireyler, gruplar, topluluklar ya da kavimler biçiminde geçici veya sürekli, doğduğu yeri terkedip başka yerlere gitmesidir. Uluslar arası normlara, yasalara ve sözleşmelere göre ise göç, ‘yerleşme’ veya çalışma amacı ile nüfusun bir bölümünün ülkeler arasında yerdeğiştirme eylemidir.

Göçler, salt bir yer değiştirme hareketi olarak kalmamış; her durumda, iktisadi, toplumsal, siyasi, kültürel , demografik sonuçlar yaratmıştır. Hatta bazı hallerde büyük göç hareketleri insan toplumunun tarihsel yürüyüşünde yeni dönemleri başlatmıştır. Bazı hallerde göçülen yerler yurt olarak kabul edilmiş, bazı hallerde de göçenler geri dönmüşlerdir.³⁴

Dünyada ve ülkemiz literatüründe göç olgusunu sınıflandırmada kullanılan temel ölçütlerden birisi, “ulusal sınır” ölçütüdür. Göçler gerçekleşme alanına göre,

³³ göç-der rapor, 1999-2001, s.6

³⁴ İbrahim Sevimli, *Uzun Bir Göç Öyküsü*, İstanbul, belge yayınevi, 1996, s.13

ulusal sınırlar içinde gerçekleşen (iç göç) veya ulusal sınırların ötesine taşan göçler (dış göç) biçiminde sınıflandırılarak incelenir.

Göç konusunda başvuru olan bir diğer sınıflandırma ölçütü de göç kararının alınış süreci ile ilgilidir. Göç etme kararı bu eylemi gerçekleştiren nüfus tarafından gönüllü olarak verilmişse bu türlü gerçekleşen göç gönüllü, isteğe bağlı göç hareketidir. Göç etme kararı göç etme eylemine katılan nüfus tarafından başka bir iradenin baskı ve zor uygulamaları sonucu verilmişse veya yerleşim alanında ortaya çıkan doğal, sosyal, ekonomik, kültürel ve psikolojik koşullar, yerleşim alanında yaşamayı olanaksız hale getirmişse bu tür göç “zorunlu göç” olarak adlandırılmaktadır.



1.4. Türkiye’de Göç

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Türkiye’de iki büyük göç dalgasına tanık olundu. İç göç ve dış göç. Her ikisi de, esas olarak iktisadi sebeplere dayanıyordu. Devletin baskısı ve zoru olmadan yüz binlerce insan, geçim sıkıntısı nedeniyle, sınıf atlama arzusuyla kırdan kente, “gelişmemiş” bölgelerden “gelişme” bölgelerine , Türkiye’den Avrupa’ya göç ettiler. İç göçün sonuçları birkaç yıl sonra kendini belli etmeye başlamıştı. Göçe katılanlar, sadece şehirlerin çehresini değiştirmekle, şehir nüfusunun artmasını sağlamakla kalmadılar, Türkiye’nin 70’lerdeki siyasal haritasının çizilmesinde aktif roller oynadılar. İç göçün yarattığı yeni sorunlarla ortaya çıkardığı yeni toplumsal ilişkiler ve yapılar, Türkiye’nin 70’lerdeki siyasal-kültürel kutuplaşmanın, bilinen şekilde oluşmasına zemin hazırlayan başlıca faktörlerden birisi oldu.

İç göçle hemen hemen aynı tarihte başlayan dış göçün yaratmış oldukları ise daha uzun bir süreç geçtikten sonra ortaya çıkmıştır. 1950’li yılların sonlarına doğru Türkiye’den Almanya’ya başlayan işgücü transferi, giderek yüz binlerce kişinin devresinde yer aldığı bir hareke dönüştüğü halde, bu hareketin sonucunda Avrupa’da ortaya çıkan yeni toplumsal, kültürel yapı ve ilişkiler, varlıklarını ancak daha yakınlarda belirgin şekilde duyurabildiler.

Önceleri işçi göçüyle başlayan, daha sonra aile göçüne dönüşen bir yer değiştirme hareketi gerçekleştiren Türkiyeliler, 80’lerden bu yana toplumsal doku ve bileşimleri itibariyle somut değişimler geçirmişlerdir. Sonuçta Avrupa da yeni bir toplumsal kategori ortaya çıkmıştır.³⁵

Batı Avrupa’nın hala milyonlarca göçmen işçiye bağlılığını sürdürmüş olmasını John Berger ve Jean Mohr ‘yedinci adam’ adlı eserlerinde, Avrupa ekonomik sisteminin göçmen işçi emeği olmadan ayakta duramayacağı düşüncesine dayandırmaktadırlar.³⁶

³⁵ İbrahim Sevimli, *Uzun Bir Göç Öyküsü*, İstanbul, belge yayınevi, 1996, s.22

³⁶ John Berger-Jean Mohr, *yedinci adam*, V yayınları, 1987, s.10

“Büyük sanayi toplumları ‘büyük şehir’(metropolitan) toplumları olarak tanımlanır. (...) Büyük şehir devletleri belli bir ticaret sistemi içinde, daha çok da karmaşık bir ekonomik ve siyasal denetleme yolu ile yeryüzünün daha büyük bir parçasını oluşturan ve dünya nüfusunun büyük bir çoğunluğunu içeren bu ‘ikmal ambarı’ niteliğindeki bölgelerden yiyecek, daha da önemlisi, hammadde çekmektedir.”³⁷

Bu hammaddeye insanı da eklemek dünyanın ‘az gelişmiş’ ülkelerinden ‘çokgelişmiş’ ülkelere doğru süren göçü açıklamada yardımcı olacaktır. Bugün Avrupa’nın o ihtişamlı görünüşünün el emeğine dayanan kısmının mimarları oradaki emekçi göçmen işçilerdir.

“Bir insanın göç etme kararını, dünyadaki belli bir ekonomik sistemin bağlamı içinde düşünmek gerekir. Siyasal bir kuramı pekiştirmek için değil de, böyle bir insanın başına gelenleri doğru değerlendirmek için yapmak gerekir bunu. Bu ekonomik sistemin adı yeni sömürgeciliktir.

(...)

Bu göç değerli bir ekonomik kaynağın, insan emeğinin, yoksul ülkelere zengin ülkelere aktarılması anlamına gelir. Göç eden işçiler kendi ülkelerinde işsiz olabilirler; ama bu o toplumun onların yetişmesinde büyük yatırımlar yaptığı gerçeğini değiştirmez.”³⁸

Berger, çağımızdaki göçe neden olan kırsal yoksulluğu doğal olmaktan çok toplumsal bir temele dayandırmaktadır. Toprağın çoraklaşmasını onu sulanmamasına, gübrenmemesine ve ağaç yoksunluna dayandırmaktadır. Toprağın verimsizliğinin de daha sonra işsizliğe ve ya gizli işsizliğe yol açtığını dile getirmektedir. Örneğin sabahtan akşama kadar zamanını iki baş hayvanın otlamasına harcayan sağlıklı bir insanın varlığını toplumsal temele ve ekonomik ilişkilerdeki dengesizliklere bağlamaktadır.³⁹

Gelişmiş ülkelere gerek kaçak ve gerekse de resmi yollarla akan işgücüne ihtiyaç olması oralardaki nüfus eksikliğinden kaynaklanmamaktadır. Bu ülkelerde verilen düşük ücretlerle el emeği gerektiren işleri yapmayı kabul edecek sayıda işçi bulunmamaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında özellikle son yıllarda sadece göç yollarının kendisinin bile büyük bir ticaret, rant olayı haline gelmiş olması daha iyi

³⁷ a .g.y. s.58

³⁸ a.g.y. s.73

³⁹ John Berger-Jean mohr, *yedinci adam*, V yayınları, 1987, s.29

anlaşılabilir. Dolaysı ile gelen işgücünün, göçmenlerin nasıl geldiği, geldiği ülkelerden ne sebeple ayrıldığı gelişmiş batı kapitalizmi için çok önemli olmamaktadır. Alman Ekonomik Araştırma Enstitüsü yayınladığı bir raporda şunları dile getirmektedir.

“Sürekli olarak yabancı işçi akımına çeşitli çevrelerde karşı çıkılıyorsa da, şunu iyice anlamak gerekir ki, yabancı ülkelere kapalı bir emek piyasasında, iş verenlerin yerli işgücü bulma konusunda girişecekleri rekabet yüzünden, Federal Almanya’daki ücretlerin artış hızı yükselecektir. Ücretlerdeki bu artış hızı ise Batı Almanya girişimlerinin gerek dış gerekse iç pazarlarındaki rekabet gücünü ister istemez etkileyecektir.”⁴⁰

Bu ‘hammade’ göçüne özellikle son on yıllarda gittikçe artan beyin göçünü de eklemek gerekir. Jhon Berger sıradan bir insanın bile belli bir yaşa kadar gelmesinin, sonra da bunu bir işçi, emeğini satan bir kişi olarak başka bir ülkeye gidişini bile, doğru bir çözümleme yaparak bir potansiyelin akışı olarak değerlendirmektedir. Bu bir aydınsa, bir teknik elemansa, bir bilim adamı ise tabiki daha büyük bir potansiyelden bahsetmiş olacağız. Bugün 3.dünya ülkelerinden batı kapitalist devletlerine hazır beyin ve işgücü transferi yoğun olarak yaşanmaktadır.

Batı uygarlığına doğru süren bu göç olayı ile birlikte söz konusu ülkelerde kendine has özellikleri olan bir kitle ortaya çıkmış bulunmaktadır. Bu kitlenin kendi aralarında ve yerli halk arasında çeşitli problemler de yaşanmaktadır.

Bu kitlenin varlığı öncelikle ırkçılığın gelişmesine yol açmaktadır. Yerli halk yabancıların kendi yaşam olanaklarını sınırladığına inanmaktadır. Ayrıca yabancılar arasında yaşanan kurlsız davranışlar bu bakış açısını beslemektedir.

Göçmenlerin ise, vatandaşlık hakkı bile kazanmış olanlarının, kendilerini sürekli yabancı hissetmesi, hayatlarının geleceğine ilişkin net bir düşünce sahibi olamamalarına ve dolaysı ile psikolojik problemler yaşamalarına sebep olmaktadır.

Ayrıca göçmen topluluklarındaki kültürel farklılıklar da beraberinde buldukları sistem ile bir uyum sorunu yaratmaktadır.

⁴⁰ A.g.k., s.146

2.3. Kürtler ve Göç

‘Kimlik cüzdanı’ demek, uygun görüldüğü şeyin üzerinde bir soyadı , ön ad, doğum yeri ve tarihi, fotoğraf, bir takım fiziksel özellikler, imza, hatta bazen parmak izi bulunur- karışıklığa olanak tanımadan işbu belgenin filancaya ait olduğunu, geri kalan milyarlarca insan arasında ister tıpatıp benzeri, ister kardeşi olsun onunla karıştırılabilecek tek bir kişinin var olmayacağını gösteren bir işaretler yelpazesi.

Her kişinin kimliği, resmi kayıtlarda görünenlerle kesinlikle sınırlı olmayan bir yığın ögeden oluşur. Elbette insanların büyük çoğunluğu için dinsel bir geleneğe bağlılık söz konusudur; bir ulusa, bazen iki ulusa; etnik yada dinsel bir gruba; az yada çok geniş bir aileye; bir mesleğe; bir kuruma; belli bir sosyal çevreye... Ama liste daha uzundur, nerdeyse sınırsızdır. İnsan bir eyalete, bir köye, bir mahalleye, bir kabileye, bir spor takımına, bir derneğe, aynı tutkuları, aynı cinsel tercihleri aynı fiziksel özürleri paylaşan ya da aynı zararlı etkilere maruz kalan bir insan topluluğuna ait olduğunu hissedebilir.

Bütün bu aidiyetler, her halükarda aynı anda, elbette aynı derecede önem taşımazlar. Ama hiç biri de tam olarak anlamsız değildir. Bunlar kişiliğin yapı taşlarıdır, çoğunun doğuştan gelmediğini vurgulamak koşuluyla neredeyse “ruhun genleri” denebilir onlara.”⁴¹

İşte ünlü yazar Amin Maalouf’un ‘insanın ruhsal genleri’ dediği bu özelliklerinden bir veya bir kaç üzerinde bir baskının oluşması insan özgürlüğünün kısıtlanması anlamına gelir. Her insanın kimliğini koruma, kendi dilini özgürce ve aralıksız kullanma hakkı onun en temel hakkıdır. Bu özgürlük inanç özgürlüğünden daha önemsiz değildir. Tarihte kimlik problemlerinden kaynaklı olarak göç etmek durumunda kalan toplulukların sayısı az değildir.

‘Her insanın kimliğini oluşturan bir dile ihtiyacı vardır. Bu dil bazen yüz binlerce kişinin ortak dili olabilir, bazen de sadece birkaç bin kişinin, bunun pek bir önemi yok, bu aşamada tek önemli olan aidiyet duygusudur. Her birimizin bu güçlü ve güven verici kimlik bağına ihtiyacı vardır.

Bir insanın dilini bağlamak, göbek bağını koparmaya çalışmak kadar tehlikeli bir şey yoktur.”⁴²

⁴¹ Amin Maalouf, *Ölümcül Kimlikler*, İstanbul, Yky, 2000, s.16

⁴² A.g.k., s.18

Belgesel filmimizin de konusu olduğu bir köyün dağılma öyküsü, nüfuslarının büyük bir çoğunluğunun hala yaşadığı ve sadece günümüzde değil tarihleri boyunca göç trajedisine en çok maruz kalan Kürtlerin tarihsel bir gerçekliğini anlatıyor. Kürtler belki de dünyada eşi ve benzeri olmayan göç, kimlik, toprak, dil, varlık, vb. sorunlar yaşamaktadır. Türkiye, Irak, İran ve Suriye topraklarının bir bölümünde binlerce yıldan beri yaşayan Kürtler, buldukları bölgeler doğal kaynaklar açısından zengin olduğu için sürekli savaşlara tanık olmuşlardır. Yaşanan savaşlar sonrasında da büyük göç olayları ortaya çıkmıştır.

Yine kültürel ve tarihsel olarak Kürt kimliğinin bölgedeki devletlerce kabul edilmemiş olması Kürtlerde şiddet eğiliminin ve isyanların gelişmesine yol açmış bu da beraberinde savaşlar ve göçler ortaya çıkarmıştır.

Mezopotamya'nın en eski halklarından olan Kürtlerin tarihi Sümer Uygarlığına kadar dayandırılmaktadır. Ancak yukarıda belirttiğimiz gibi bu tarih aynı zamanda bir göç tarihidir de. Özellikle kimlik temelinde yaşanan problemler günümüzde de Ortadođu'nun bir çok devletinde devam etmektedir. Son yirmi yılda Türkiye'de yaşanan çatışmalardan ve buna bağlı olarak gelişen ekonomik krizden kaynaklı olarak Türkiye'nin büyük metropollerine ve Avrupa'ya yoğun bir Kürt göçü yaşanmıştır. İnsan Haklar Derneği verilerinde; özel olarak Kürt sorunundan kaynaklı göç nüfusu milyonlarla ifade edilmektedir.

Yaşamlarını güvence altına almak amacıyla yerleşim birimlerini terk etmek zorunda kalanların yanı sıra, yerleşim birimlerinin idari ya da askeri kararlarla boşaltılması, sistematik bir politika ve bir "iç güvenlik harekâtı" yöntemi olarak 1990'lı yıllar boyunca uygulanmasıyla birlikte yine milyonlarla ifade edilebilen büyük bir nüfus da 'zorunlu göç' yada 'sürgün' durumunu yaşamak zorunda kaldı. Göç-Der'in verilerine göre; Olağanüstü Hal Bölgesi ve olağanüstü hal uygulamalarının yapıldığı çatışma bölgelerinde en az 3500 köy ve mezra tamamen ya da kısmen güvenlik gerekçesi ile boşaltıldı.

'Köy boşaltma; 1996 yılından başlayarak; koruculuğa zorlama, gıda ambargosu, tarla ve bahçelerin yakılması, yerleşim birimlerinin çevresindeki ormanların yakılması, köy baskınlarında kötü muamele ve işkence gibi uygulamalarla sistematik olarak sürdü. Yerleşim birimlerinin tamamen ya da kısmen boşaltılmasının yanı sıra, belirli aile ya da kişilerin zorla göç ettirilmesi uygulamaları 1998 yılında da devam etti. Zorla göç ettirme uygulamalarının, Olağanüstü hal Bölge Valiliđi ve bağlı

idari karar mercilerinin ve “ iç güvenlik harekâtı” yapılan diğer bölgelerin idari yetkilerinin kararlarından çok, kolluk güçlerinin merkezi ya da yerel kararları doğrultusunda yapıldığı görüldü.⁴³

Sivil toplum örgütlerinden Göç Edenler Sosyal Yardımlaşma ve Kültür Derneği'nin (Göç-Der) 1998 yılında hazırlamış olduğu ‘Zorunlu Göç’ raporunda; derneğe başvuruda bulunan binlerce aileden, göçün nedenleri şu kategorilerde değerlendirilmiştir:

- Güvenlik gerekçesiyle köy boşaltma uygulaması sonucu göç edenler,
- Koruculuk dayatmalarını kabul etmeyerek göç edenler,
- Gıda ambargosu, yayla yasağı, sürekli operasyonlar ve gözaltılar, çatışmaların yarattığı can güvenliği sorunları gibi savaşın çok yönlü etkilerinden dolayı kısmen boşalan köylerden göç edenler,
- Kent ve kasabalarda sivillere yönelik saldırı, faili meçhul cinayetlerin yarattığı can güvenliği endişesinden göç edenler.⁴⁴

Kitlesel zorunlu göçe maruz kalan bu kesim umudu metropollerde aramıştır. Büyük şehirlerde gecekondu mahalleleri oluşturarak geçinmeye çalışmışlardır. Sağlık, eğitim, temel ihtiyaçlar, altyapı vb. sorunlardan kaynaklı olarak yeni ve daha zor bir hayat yaşamaya başlamışlardır.

Göç-Der başkanı Mahmut Özgür yaptıkları araştırmalar sonucu göçmenlerin büyük çoğunluğunun, kentlerin alt yapıdan yoksun yolu, suyu, elektriği olmayan sağlıksız mahallelerde, bodrum katlarında; tuvaleti, mutfağı olmayan yerlerde kaldıklarını tespit ettiklerini belirtmektedir. Göçmenlerin dil ve kültürel farklılıklarından dolayı da çevrelerinden dışlandıklarını, ayrıca bazı ailelerin yaşadıkları bu olumsuz koşullardan sonra kendi topraklarındaki şiddeti ve baskıyı arar duruma geldiklerini belirtmektedir.

Yine zorunlu göçmenlerin en önemli sorunlardan biri göç ettikleri yerlerdeki yalnızlık hissidir.

İnsan Hakları Derneğinin zorunlu göç sonrası İstanbul'a gelen 49 aile üzerinde yapmış olduğu araştırmada; aileler göç sonrası yaşanan başlıca sorunlarını anlatmışlardır. Bu araştırma sonucu; göçmenlerin sürekli adres değiştirmelerinden

⁴³ Türkiye insan hakları raporu, 1998, *zorunlu göç*,

⁴⁴ A.g.k., s. 85

kaynaklı olarak çocuklarının eğitimden geri kaldığı, yetersiz beslendikleri, sigortasız ve ucuz iş gücü olarak çalıştırıldıkları, sağlıksız koşullarda yaşadıkları tespit edilmiştir. Ayrıca parçalanmış 'aile' gerçeğinin psikolojik sorunlara yol açtığı gözlenmiştir. Bu zaman dilimi içinde yaşlıların köy ve toprak hasreti yaşadıkları, kendilerinin buldukları ortama ait hissetmemelerinin ölüme varan sonuçlara neden olduğu araştırmanın sonuçları olarak vurgulanmıştır.



Bölüm 3: ALTERNATİF FİLM YAPIM YÖNTEMLERİ VE BAĞIMSIZ SİNEMA

Belgesel Sinema tartışmalarında da belirttiğimiz gibi; özel olarak belgesel sinema, genel olarak da sinemada yeni arayışlar doğal olarak alternatif bir nitelik taşıyor. Dramatik-klasik-ticari sinemanın egemenliğini köklü ve kuvvetli bir şekilde oturttuğu günümüzde; yeni arayışlar, yapım amacı birincil hedef olarak para kazanmaya dayanmayan, insanlığın sorunlarına eğilen ve nesnel bir bakış açısı hedefleyen bir sinema tabii ki büyük sorunlarla karşı karşıya gelecektir. Bu da beraberinde gerçekleşebilmesi için alternatif yöntemler ihtiyacı ortaya koyacaktır. Bu filmlerin yapım sürecinden dağıtım sürecine kadar tüm aşamalarda yeni yollar bulmak anlamına geliyor.

Sinema tarihinde, özellikle yeni arayışları, başarılı akımları ve yaratıcıları incelediğimiz vakit öncelikle buldukları dönem itibari ile alternatif bir nitelik taşıdıklarını ve mevcut egemen sinemaya karşı kendi film yapım, dağıtım yöntemlerini bulduklarını görüyoruz. Yani farklılıkları sadece filmlerindeki konulara yaklaşım, sanatsal-estetik kaygılar, teknik düzey, vb. noktalar değil, bu düşüncelere paralel olarak, perdenin arkasındaki ilişkilerde de köklü farklılıklar vardır. Örneğin İngiliz Belge Okulunun filmlerinin hemen hemen hepsi doğrudan sinema kurumları olmayan çeşitli sivil, resmi kurum ve kuruluşlar tarafından yapılmıştır (daha doğrusu bu okulun öncülerinin teorileri ve stratejik yaklaşımları sonucu bu tür bir yapım yöntemi ortaya çıkarılmıştır.)

Yine 1960'larda Fransa'da gelişen Cinema Verite akımının dayandığı temel noktalar; yapım şartlarında teknik düzeyi gözardı etmek, çok küçük bir ekipman ile filmleri çekmek, profesyonel oyuncu kullanmamak, vb. yani klasik-ticari yapım yöntemlerinin dışında varolmak, büyük paralara ihtiyaç duymadan çalışmak...

Keza çok yakın tarihlerde Danimarka'da gelişen 'Dogma 95' hareketi de yine temelde yapım yöntemlerindeki farklılıklara dayanıyor. maliyetli ışık, düzenlenmiş sahne, makyaj, dekor, pahalı kamera hareketleri, vb. öğelerden kaçınarak film yapmayı denediler ve büyük başarılar elde ettiler. Son dönemlerde özellikle videonun da

teknolojisinin geldiği düzeyin olanaklarından faydalanarak çalışma yöntemlerini dünyanın bir çok ülkesine taşıdılar.

Bu örneklerden şunu çıkarabiliriz; sinemada yeni arayışlar sadece konuya yaklaşım, filmin biçim ve içerik sorunları, dili vb. noktalarda değil aynı zamanda yapım yöntemleri ve filmin ekonomik ilişkileri üzerine de çokça kafa patlatmak gerekmektedir.

Günümüzde teknolojinin geldiği düzey ve küreselleşmenin yarattığı olanaklar da göz önüne getirildiğinde özelden belgesel yapımlarında genel olarak da sinemanın diğer alanlarında alternatif ve bağımsız yeni arayışlarda başarıya ulaşmak sanıldığı kadar imkansız değildir.

Hüseyin Kuzu'ya göre, hollywood'daki özgün durum hariç (çünkü orada büyük oranda yapımcı ağırlıklı bir üretim söz konusudur), diğer tüm ülkelerde, bir filmin yapım sürecinde aşağıdaki öğelerin bir kaçı veya hepsi birden etkin durumdadır:

- 1- Devlet
- 2- TV kanalları
- 3- Sponsor
- 4- Kültür veya sinema fonları
- 5- Yapımcının katkısı

Ülkemizde bu öğelerin her birinin film yapımındaki rollerine göz atalım; öncelikle devletin film yapımındaki katkısı bütçeden yeterli bir ödenek ayrılmadığı için etkin bir rol oynayacak düzeyde değildir.

Özkan Küçük '90'lı yıllar Türkiye Sineması' adlı bitirme tezinde devletin yapım içindeki rolüne ilişkin şunları dile getiriyor:

'91-95 arasında, sinemacılar, daha yapım aşamasında devletten düşük vadeli krediler aldıktan sonra TV kanallarından da para yardımı alabiliyorlardı, ancak 95'te devletin yardımı kesmesinin ardından, özel TV'lerin de yardımı kestiklerini ve bunun 95'te kesin bir krize dönüştüğünü söyleyebiliriz. İşte doksanlı yılların bütün sinema tartışmalarında bu yüzden devlet tartışılıyor ve özel TV'lere film yapma zorunluluğu

getiren yasaların çıkarılması isteniyordu. Fakat bunlar gerçekleşmeyince, sponsorlara bir yönelim içine girildi'⁴⁵

Günümüzde TV kanalları neredeyse tüm olanaklarını sadece Dizi Film veya TV programlarına ayırıyorlar. Belgesel, Kısa ve Kurmaca Filmlerin yapım süreçlerinde ya bulunmuyorlar yada filmin yapımından çok sonraki aşamalarda yer alıyorlar.

Son dönemlerde sponsor katkısında bir gelişme olsa da genel anlamda zayıf bir öge olarak duruyor.

Kültür ve sinema fonları ülkemizde neredeyse yok denecek kadar az bir düzeydedir. Halbuki bugün Avrupa sinemasındaki kültür ve sinema fonlarının film yapımında, özellikle de belgesel film yapımındaki sonuç alıcı katkısı büyük bir örnek teşkil ediyor. Keza Avrupa'daki Televizyon kanallarının katkısı da yapımlarda önemsenemeyecek bir rol oynuyor.

'80 öncesine göre gittikçe küçülen yapımcı katkısı ise somut olarak maddi katkıdan daha çok, olanakları bir araya getirme katkısına dönüşüyor.

Görüldüğü gibi sinema yapımlarında temel rol oynayan etkenlerin hiç biri ülkemizde film yapımını harekete geçirecek, geliştirecek bir düzeyde değildir. Bu açıdan mevcut durumun şartlarını göz önünde tutarak yeni yöntemlerin geliştirilmesi sinema sanatının gelişmesi için elzemdir.

Ülkemizde zaman zaman bireysel çıkışlar, bazen çeşitli örgütlenmelerle bir araya gelen amatör-profesyonel grupların pratikleri ile alternatif ve ya bağımsız çalışmalar gündeme gelmektedir. Ancak bunların yeterli bir düzeyi yakaladıkları söylenemez.

Hüseyin Kuzu yayınlanmamış ders notlarında, devlet ve televizyondan umudunu kesmiş on ünlü yönetmen-yapımcının bir araya gelerek kurdukları Sinema Vakfı'nın; duran film yapımını harekete geçirmek için, sponsorlar bulup film yapmaya yönelik bir girişim olduğunu, ancak yaptıkları tek örnek olan 'on yönetmen/iki film'

⁴⁵ Özkan küçük, 'Doksanlı Yıllar Türkiye Sineması', Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Yüksek Lisans Tezi, 2002, s.43

filminin sadece Efes Pilsen'in desteğini alabildiğini ve Türk Sinema tarihinde 'yalnız' ve 'ilginç' bir örnek olarak yerini aldığını belirtmektedir.⁴⁶

Türkiye'nin de içinde bulunduğu otuza yakın ülkedeki sinema çalışmalarının destekleyicisi olan Avrupa Sinema Fonu Euroimage'ın, son yıllarda ülkemizde de bir çok sinema yapımında ciddi rolü olmuştur. Üye ülkelerin Kültür Bakanlıklarının parasal desteği ile oluşan bu fon, Avrupa Sisteminin yarattığı, yukarıda bahsettiğimiz sinema yapımındaki öğelerden bir devlet katkısı olarak düşünülebilir. Bu olanağın değerlendirilmesi durumunda verimli sonuçlar alınabilir. Ancak tabi ki bu köklü bir çözüm değildir.

Son yıllarda bağımsız sinema adı altında bireysel çabalarla çeşitli yapım örnekleri de ortaya çıkmış bulunmaktadır. Bu filmlerin en temel özelliği ve sanıyoruz 'bağımsız' denmesine gerekçe olan şey, yönetmenin aynı zamanda yapımcılık yapmış olmasıdır. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, vb. yönetmenler şahsında gelişen bu tarz kendi çapında olumlu ürünler vermiş olsa da bir bütün olarak bağımsız ve alternatif sinema örnekleri olmaktan uzaktır. Çünkü; temel sorun sadece paranın kimin cebinden çıktığı değil; paranın film yapma yöntemindeki fonksiyonu, bu tarzın niceliksel olarak dikkate değer bir film üretimi sağlayıp sağlamadığı ve varolan sinema anlayışından köklü farklılıkları olup olmadığı, vb. noktalardaki soruların cevabına bağlıdır. Ama sanatsal üretimin dibe vurduğu durumlarda yapılan bu tür bireysel çalışmalar değerli çalışmalardır.

Nuri Bilge Ceylan, bu konuya yaklaşımını Esra Aliçavuşoğlu'nun röportajında şöyle belirtiyor.

“Soru: Türk sinemasında son yıllarda yeni bir oluşum söz konusu. Bir tarafta Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim gibi “fakir”, kendi yağıyla kavru lan yönetmenler; bir tarafta da Sinan Çetin, Mustafa Altıoklar gibi geniş olanaklara sahip isimler var piyasada... Türk sinemasındaki bu sınıflanmayı nasıl görüyorsunuz?”

Cevap: Modern dünyanın piyasa koşulları artık bu tip sınıflanmaları zorunlu kılıyor. Artık büyük prodüksiyonlar için belli kalıplara uyan, oyunu kurallarına göre oynayan ve riskleri minimuma indiren projeler vazgeçilmez gözüküyor. Kimi

⁴⁶ Hüseyin Kuzu, “*Videonun Ortaya Çıkışı Sonrası, Türk Sinemasının Ekonomi Politikası*, Yayınlanmamış Ders Notları, 1998, s.29-30

sinemadaki hedefleri doğrultusunda, kimi zorunluluktan, kimi kişiliğinin ya da ilkelerinin dayattığı bir takım zorlamaların etkisiyle sinema ile bir ilişki içinde. Tabii kişisellik ticari sinemanın kurallarıyla çeliştiği için, kişiselliğin kendini kayıtsız şartsız dayattığı yönetmenler, kendi üretim koşullarını yine kendileri yaratmak zorunda kalıyorlar. Bunun bedeli de sinema için diğer sanatlara göre ne yazık ki daha ağır. Ama sonuçta yapacak bir şey yok . Tarkovski'nin deyişiyle, sanatçı, ya yeteneğini son damlasına kadar bütünüyle ortaya koymak ya da ruhunu üç kuruşa satmak arasında bir tercih yapmak durumunda.”⁴⁷

Ceylan'nın verdiği cevap etik olarak doğru olsa da alternatif bir sinemayı yaratacak yeterli bir bakış açıdan yoksun bizce. Cevabına şunu eklemek gerekiyor; kendini de içinde gördüğü kişisel çabalar; yeni bir sanat-estetik anlayışı hedefleyen, ticari sinemanın kurallarını kabul etmeyen, kendi kamusal alanını yaratmayı amaç edinen bir örgütlenme modeli içinde bir araya gelmezlerse sonunda varolan geleneksel-ticari sinemanın bir parçası olmaktan kurtulamazlar.

Burçak Evren ise, sinemamızda, geçmişten bu güne yapımcı-yönetmen ilişkisini gözden geçiriyor:

“Sinemamız her zaman yapım odaklı olmuştur. Bir zamanlar, yılda 100-150 film üretilen dönemlerde yapımcılar hayli güçlüydü. Öylesine güçlüydüler ki, kendi istekleri doğrultusunda film üreten yönetmenler oluşturmuşlardı. Senaryoları, oyuncularını, hatta teknik ekibi kendileri seçer, memur yönetmenlere yalnızca istenileni görüntülemek kalırdı. Yönetmenin birikimi, kültürü, sinema dili ise yapımcının izin verdiği oranda filme yansırı. Bu dönemlerde yapımcı kadar etkili olan bir diğer kesim de Anadolu işletmecilerdi. Onlar bir filmin oluşması için yapımcıya avans verir, avansla birlikte senaryo ve oyuncu seçimine de karışırlardı. Sinemamızdaki sağlıklı ekonomik ilişkiler, böyle bir düzeni sanki gerekli kılmıştı.

Ne gariptir sinemamız hep yapımcıların azaldığı ya da konumunun değiştiği dönemlerde atağa kalkıp olumlu ürünler vermiştir. Asıl sorun, yapımcının filme müdahalesinden çok, o sanat yapıtını oluşturan kişiye sağladığı olanakların ve özgürlüklerin zenginliğidir. Sinemamızın memur yönetmenler oluşturacak kişilere değil de ‘auteur’ ler çıkartacak yapımcılara gereksinimi vardır. Yapımcıların yönetmenliğe, yönetmenlerin ise yapımcılığa özenmediği sinema, bizce en ideal olanıdır.”⁴⁸

“Yeşilçam dönemi Türk sineması kendi ticari yapısı içinde furyalar yaratan belirli türlere bağlıydı: Melodramlar, güldürüler, tarihi ya da çağ filmleri, macera yada hareketli yapımlar ve arabesk ya da seks filmleri. B tipi filmler, trash filmler dahil olmak üzere Yeşilçam, her ülke sineması gibi bir çok çeşitlilik üzerine kurulmuştu. Bunalım had safhaya varıp yeni, ama yöntemsiz bir yapılanma zorunlu olunca ve eski

⁴⁷ Esra Aliçavuşoğlu-Nuri Bilge Ceylan Söyleşisi, Cumhuriyet Gazetesi, 2 Aralık 1999

⁴⁸ Burçak Evren, “Yapımcı-Yönetmen ilişkileri”, Radikal Gazetesi, 9 Şubat 98

ticari-sanayi düzen bozulunca tür ayrımı 90'lı yıllarda kendiliğinden ortadan kalktı. Türkiye'de sinemanın profili ve hacmi temelden değişince kimileri bir Türk sinemasının varlığından dahi şüphe etmeye başladılar:

Nedir ki Türk sinemasının 90'lı yıllardaki durumu özel bir durum olmaktan çıkmıştır. Birçok Avrupa ülkesinin sineması benzer bir süreç içinde, yapımçı-yönetmenlerin gayretlerine, devlet yatırımlarına, çok uluslu ortak yapımlara bağlanmış durumdadır. Bir sistem çökünce, şu ya da bu yönetmenin filmleri aracılığıyla onun yerine başka, ama büyük bir olasılıkla hiç benzeri olmayan bir sistem yerleşir, yerleşmeye çalışır.”⁴⁹

Scognamilo'nun bahsettiği ve olmadığını düşündüğü sistem tabii ki bugün kendisini yeni bir biçimde ama tamamen yeşilçam temelli olarak Televizyonda sürdürmektedir. Zaten temel sorun eski sistemin yeniden inşası değil eskiyi de aşacak dünya sinema hareketine katkı sunabilecek yeni bir sinema yaratmak olmalıdır.

Sinema yazarı Tamer Baran, senarist-yönetmen Semir Aslanyürek'in 'Sinemanın Sefaleti' isimli yazısına cevap niteliğindeki yazısında tartıştığımız sorunu şöyle formüle ediyor ve çözüm yolunun sinema-seyirci ilişkisinden geçtiğine vurgu yapıyor:

“Bugün sinemacının önünde üç seçenek var: Ya kapitalist üretim ilişkilerinin içine girecek, örneğin Hollywood'daki gibi bir sinema endüstrisinde çalışacak, ya da Arslanyürek'in “ütopik” bulduğu yolları deneyecek, özel şirket sponsorluklarından, devletten, vakıflardan çare umacak...Üçüncü yol, üreticinin, sinema yapmak için kendi parasını kullanmasını gerektiriyor. Bu, hem herkesin sahip olamadığı bir gücü zorunlu kılıyor, hem de ikinci, üçüncü, beşinci film için, yeni gelirler gerekiyor. Herhangi bir sermaye sahibi, hiçbir maddi karşılık beklemeden kaç film yapabilir ki? Hem, neden yapsın? Bu tartışmada önemli olan, sinema üreticisinin, tüketiciyle ilişkisinin “diyalektiğini” görebilmek. Belli bir dünya görüşüne sahip insanların eleştirdikleri filmlerin varlığı, bu ilişkiden besleniyor çünkü. “Sinemamızın böyle bir sefalete neden ve nasıl düştüğü” sorusunun yanıtı da, öncelikli olarak sinema-seyirci ilişkisinde yatıyor.”⁵⁰

Özgür ve bağımsız bir sinemanın, kendi seyircisini yaratmadıktan sonra ayakta kalabilmesi mümkün değildir.

⁴⁹ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul Kabalcı Yayınevi, Genişletilmiş baskı 1998, ss. 511-512

⁵⁰ Tamer Baran, “Yeni Tümceler Aranıyor”, Antrakt Dergisi, Ekim 95, akt. *TÜRSAK Sinema Yılığı* 95/96, İstanbul 1995, ss. 105-107

İçinde Bulduğum Bir Deneyim Olarak Kolektif Sinema Çalışmaları

Son yıllarda özellikle alternatif kültür merkezlerinde de başta eğitim alanında olmak üzere çeşitli sinema çalışmaları yapılmaktadır. Mezopotamya Kültür Merkezi, Nazım Kültür Evi, Beksav, Başka Kültür Merkezi, vb. oluşumlarda önce sinema eğitimleri ile başlayan çalışmalar son zamanlarda somut ürünlerini vermeye başlamış bulunmaktadır.

Kuruluş amaçları daha çok siyasal nedenlere dayanan bu merkezler bu nedenlere bağlı olarak çeşitli darlıklar yaşasalar da yapılan pratik çalışmalar ve geleceğe ilişkin taşıdıkları potansiyel itibarı ile alternatif ve bağımsız sinema bağlamı içinde önemli bir yer kaplayabilirler. Gerek bizzat bu kolektiflerin gerekse de bu kolektiflerde yetişen bireylerin çektikleri kısa, uzun ve belgesel filmler kısmi bir gündem yaratmayı başarmış bulunmaktadır. Üretimsizliğin dibe vurduğu, ekonomik anlamda sinemaya desteğin neredeyse hiç olmadığı şartlarda yapılan bu çalışmalar belki de bağrında alternatif bir sinema yaratacak yöntemler taşıyor.

Bu tartışmayı bu oluşumlardan biri olan Mezopotamya Sinema Kolektifinin yaptığı yıllık çalışma raporundan bir alıntı ile bitirebiliriz:

‘Günümüzde Dünya sinemasına baktığımızda, genel anlamda sanatsal içerikten bir uzaklaşma olduğunu, daha çok biçimsel yeniliklerin ön plana çıktığını, sinemanın anlatım sınırlarını çok zorlayan ürünlerin verilemediğini görürüz. Bir yerinde sayma durumu yaşıyor sinema. Bir yandan çok iyi işleyen bir rutin işleyişe kavuşmuş, diğer yandan ise sinema sanatını asıl geliştirici damar olan yaratıcıların azaldığı veya yön değiştirdiği bir durgunluk hali vardır. Bunda, post-modern çağın derinlikten uzaklaştıran, içerikçe değil sayıca çoklaştıran, doğadan uzaklaştıran, insanı sıkıştıran havasının da özel bir etkisi vardır.

İyi incelenirse, sinemanın gelişiminin, özellikle toplumsal alt üst oluşlar sırasında ortaya çıkan akımlara dayandığı görülecektir. Bu, diğer sanatlar için de büyük oranda böyledir.

Sinema sanatı sadece teknolojik yenilikleri bünyesine çok çabuk alabilen gelişmeye açık bir sanat dalı değil aynı zaman da bireylerin dünyaya bakış açılarını da belirleyebilen bir sanat dalı. Bu açıdan sinema bir sistemin çarklarından sadece biri ve onun destekleyicisi olabilme işlevini de görmektedir. Hollywood sinemasının bugün temel işlevi bu olmaktadır. Burada amaç daha çok satmak tüketim toplumuna geçici zevkler tattırmak ve kendi kimliğini ona aktarmak onu kendine benzetmektir. Ve Kimliksizlikleştirmektir.

Fakat bunun yanında sadece tüketim malzemesi olarak sanat yapmayan insanı ve dünyayı algılamayı ve anlamayı sanatının temel bir parçası sayan alternatif sinema da var olagelmiştir.

(...)

Alternatif Sinema, egemen sinemayla bir boy ölçüşmeden ziyade, temel sinematografik unsurları, insani değerlerle yoğurarak dünyayı algılamayla ilgili egemen sinemaya karşı yaklaşımsal bir üstünlük kurarak insanlığın gelişimine katkı sunacaktır.

Ancak, böyle bir sinemanın oluşması, bir süreç gerektirdiği gibi, örgütlü ve sistemli bir çalışmayı da gerektirmektedir. Alana bu yönlü bir yaklaşım, hızlandırıcı bir rol oynayacaktır.⁵¹

⁵¹ Mezopotamya Kültür Merkezi, *Yıllık Değerlendirme Konferansı Notları*, 2003

Bölüm-4: ‘UZAK’ (belgesel film) DENEYİMİ

4.1. Proje Metni

Bu proje; eskiden çok kalabalık olan, şu anda ise bazı yaşlıların dışında başka kimselerin yaşamadığı bir köyün öyküsü üzerine belgesel bir film çalışmasıdır. Pertek'e bağlı bu köy, savaş, Avrupa'ya göç ve ekonomik sebeplerden dolayı boşalmıştır. Köylülerin büyük bir bölümü Avrupa'ya, bir bölümü de Türkiye metropollerine göç etmiştir. Avrupa, metropol ve şu anda köyde yaşayan köylülerin özlemlerini yansıtan, yaşam standartlarını gösteren, eski ve yeni değer yargılarını karşılaştıran ve gençlik kuşağı ile yaşlı kuşağın yabancılaşmasının belgeseli olacak bu film.

‘Topraktan uzaklık’ anlatılmaya çalışılacak. İnsanların, özellikle de yaşlıların ülkelerine, insanlara, geçmiş zamanlara olan sonsuz uzaklığı gösterilmeye çalışılacak. Köyde kalanların dayanılmaz boşlukta yaşamaları ile uzaktakilerin dayanılmaz toprak özlemi yansıtılacak. Parçalanmanın, geçmişe özlemin ve yabancılaşmanın, yani; uzak'ın belgeseli olacak.

4.2. Sanatsal Düşünce-Amaç

Daha çok görüntü dili ile, duygu ve düşüncelerin ifade edilmesi hedeflenecek. Görüntü, anlatımın esas ögesi olacak. Mümkün olduğunca klasik röportaj yöntemi kullanılmadan yada en azından anlatımlar röportaj havası şeklinde olmadan kullanılacak. Örneğin; anlatımlar kameraya değil sahne içinde başka kişilere anlatılırken doğal bir sohbet havasında kaydedilecek.

Belgesel görüntülerden hareketle onların yeniden tasarlanması durumunda yeni anlamlar yaratabilecek kurmaca sahneler de hedeflenecek. Belgesel görüntüyü projenin hedefi doğrultusunda daha iyi değerlendirmek için bu tür sahneler bir anlamda tutkal-dramatik bağ görevi görecektir.

Paralel kurgu yöntemi ile Avrupa'ya göç edenler, Türkiye metropollerine göç edenler ve Köyde kalanlar arasında; mekanlar ve insanların karşılaştırılması yapılacak...

Ses kuşağı üzerinde deneysel arayışlar yapılacak. Ses sadece görüntünün tamamlayıcı değil kendi başına bir öğe olarak da kullanılacak.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMAN TAYYİN MERKEZİ

4.3. Yapım Süreci

a. fikrin oluşumu

Yıllar sonra köyüme yaptığım ilk ziyaret ile başlayan fikir zamanla gelişti ve değişti. Kamerayı ve sinemayı da ilk kez tanıdığım bu ilk zamanlarda köyde yaptığım bazı çekimleri kalabalık bir topluluğa izlettiğimde tanık olduğum durum beni gerek köye ilişkin bir belgesel yapma fikrinde gerekse de hayatımı sinemanın bir parçası yapmada yönlendirici oldu sanıyorum. Bir salonda toplanan büyük bir kalabalık benim çektiğim ve tesadüfen peş peşe gelerek kurgulanmış görüntüleri büyük bir heyecan ve dikkatle izliyorlardı. Gözlerini ekrandan ayırmadan yorumlar yapıyor, sorular soruyorlardı. Kimi büyük bir şaşkınlıkla kendisini izliyordu. Bazıları için belki de kendisini ilk kez ekranda görmenin heyecanıydı bu kadar içine çeken ama onu aşan sinemanın (kameranın) gücüne işaret eden bir şeyler sezinlemiştim bu gösteriden. Sadece kendileri değil yaşadıkları yerler, yollar, sürüler, dağlardan parçalar optik bir işleminden geçip gecikmeli olarak başka bir mekanda tuhaf bir bütünlük içinde gözlerine yansıyor şimdi.

Peki onlar köyün çok yakınında olmalarına rağmen bu görüntülerden etkilenebiliyorlardıysa, köyü çeşitli sebeplerle terk edip yıllardır bir daha dönme şansı olmayan insanlar için kim bilir ne ifade ederdi bu görüntüler.

Zaten köyü ziyaret edişimde hissettiklerim beni derinden sarsmıştı. Eskiden çok kalabalık olan, çocukluğumda doluca hatırladığım o köy şimdi kocaman bir harabe gibiydi. Ürkütücü bir boşluk vardı. Ve o boşluğun içinde sadece bazı yaşlılar yaşıyorlardı. Neredeydi gençler ve çocuklar? Karşımda bir köyün, köyümün trajik öyküsü duruyordu. Dağılmıştı. Ve her parçası dünyanın bir tarafına savrulmuştu.

Bu öykü sadece köyümün de yaşadığı bir öykü değildi. Aslında Kürtlerin son zamanlarda yaşadığı şeydi karşımda duran. Hatta bu tüm insanları ilgilendiren bir gerçeklikti.

Arada bir yaptığım çekimler süresi boyunca kaydettiğim insanlar parça parça bu hayattan yitip gittiler. Her birinin gidişi kaydettiğim kasetleri gittikçe ağırlaştırdı. Dolayısı ile yapımı da gittikçe yavaşlatan rol oynadılar. ‘Okul Projesi’ olması bu yapımı hızlandırdı, belki de sonuçlanmasına yol açtı.

b. çekim süreci

Çekim süreci 1997 yılından beri farklı zamanlarda köye yaptığım ziyaretlerde veya özel olarak çekim için gittiğim zamanlarda birlikte götürdüğüm Mini DV bir el kamerası ile ya yalnız yada köyden birilerinin desteği ile çalıştığım zamanları kapsamaktadır. Çekimlerde genelde; bir kamera, ayak (bazen), mikrofon, bir ışık (bazen) ve bir ışık yansıtıcısı ekipmanı ile çalıştım.

Bir ekip olarak çalışmadığım için doğal olarak çoğunlukla sadece kamerayı kullandım çekimlerde. Görüntü ve ses konusunda uzmanlık düzeyinde bilgim olmadığı için ışık ve ses konusunda zaman zaman ciddi problemler yaşadım. Örneğin film için çok önemli bulduğum yaşlı bir kadın ile çok iyi bir ışıkta ve doğallıkta yaptığım bir sohbeti, özelliklerini tam bilmediğim bir mikrofonu kullanmaktan dolayı değerlendiremedim. Çünkü sesler kullanamayacağım kadar düşük kaydedilmişti.

Çekim sürecine ilişkin en zorlu zamanı Avrupa çekimlerinde yaşadım. Sponsorsuz, teknik yersizliklerle yalnız başına –ama köylülerimin desteği ile aslında çok büyük bir prodüksiyon ile yapılabilecek bir işi tatmin olmama rağmen başarmış oldum.

Çekim sürecine ilişkin belirtmem gereken başka önemli bir nokta köylülerle kamera üzerinden kurduğum ilişki oldu. Çok sık gidip geldiğim ve tabii ki o köyden biri olduğum için neredeyse kameranın varlığının hissedilmediği bir rahatlık oluştu aramızda. Bu benim için de özellikle belgesel film yapımında -bu çalışmada ne kadar değerlendirebildim bilmiyorum ama bir çalışmada konunun öznelere ile kurmam gereken ilişkinin niteliği konusunda yol gösterici oldu diyebilirim.

c. prodüksiyon

Kamera kaseti dışında her teknik cihazı ödünç almamdan dolayı çekim sürecinde kayda değer bir maliyet söz konusu olmadı. Ancak gerek bazı kurmaca sahnelerin yeniden çekilmesi için gerekse de post-prodüksiyon aşamasını tamamlamak için bu köyün -ağırlıkta Avrupa'da yaşayanları olmak üzere- köylülerinin desteğini sağlayıp filmi bitirme fikri gelişti. Bu fikir köylüler tarafından da sıcak ilgi gördü. Bu aynı zamanda sorunun içinde olan köylüleri de filmin sahibi yapacaktı. Yüzlerce ailenin çeşitli düzeylerde katkısı filmin bitirilmesi hatta dağıtım aşaması için yeterli olacaktı.

Ülkemizde film yapımında büyük engel teşkil eden prodüksiyon gerçeğine rağmen bu yöntem bir alternatif film yapma yöntemiydi.

Ayrıca içinde bulunduğum sinema kolektifinin olanakları da bana büyük katkı sundu.

4.4. Filmin Akışı- Sıralama

DİLEK AĞACI

Köyün mezarlığındaki ziyaretin içinde bir dilek ağacı. Ağaca dallarına dilek tutmak amacı ile çeşitli renklerde yığınla bez parçaları bağlanmış. Kamera ağacın gövdesinden başlayarak dallara doğru bu rengarenk bezler üzerinde ağır ağır ilerlerken çeşitli yaşlarda kadın, erkek, çocuk iç sesleri onların tuttukları dilekleri anlatmakta. Anlatıcılar gittikçe çoğalır, sesler birbirine karışır. Bir dalın en ucunda kamera gök yüzünün maviliğine dalar.

Jenerik akar....

KARANLIK

Genç bir kız sesi: **‘Bugün 1 ocak 1975, akşam hepimiz bizim evde oturmaktayız. Yarın biz çocuklar köyden ayrılıp uzaktaki okullarımıza gideceğiz. Ayrılık ne zor. [...]**

Şeklinde devam eden o tarihte kaydedilen ses kuşağı girer. Ayrılık ve hüznün teması egemendir.

MEZARLIK

İki mezar arasından uzunca köy görünür.

Bu görüntünün üzerine **‘uzak’** yazısı belirir.

KÖY

Köyden boş sokaklar.

Yağmur yalnız yağıyor. Gök kuşağı. Yağmur ve güneş...

Yaşlı bir yüz kameraya bakıyor... (Bu uzun, sadece objektife bakışlar(yaşlı, genç, kadın, erkek...) sahneler arasında film boyunca görünür; kimi sadece bakıyor, kimi kamera yüzüne yaklaşınca, yaptığı işi bırakıp bakıyor. Yüzler zamanın çizgileri ile dolu. Ve sanki sonsuz bir uzaklığa bakıyorlarmış gibi.)

Film boyunca görüntüler üstüne çeşitli doğal anlatımlar girer ve ayrıca günlük tarzı şiirsel metinler okunur.

Müzik proje boyunca çekilen otantik şarkılar ve sesler ile kurguda yapılacaktır.

BİR KÖY EVİ

Yaşlı bir adam yatakta yatıyor. Gözleri sabit bakıyor. Yanında yaşlı bir kadın. O da hareketsiz ve düşünceli. Odadaki saat tıkırtısı kulak doldurmakta. Uzunca düşünüyorlar. Kederli, yorgun ve hareketsizdirler.

BİR KÖY EVİ

Bir adam yalnız başına yemek yiyor. Öyle doğal ve huzurlu ki... Güzel bir kış güneşi yüzünü ve odayı parçalı aydınlatıyor. Dinginliğin altında gizli bir yalnızlık yatmaktadır.

ANIT MEZAR

Çeşitli renklerle donatılmış bir anıt şeklinde iki mezar. Fonda köy. Biri kız biri erkek. Bir mezarın üstünde 'vurun ulan vurun/ ben kolay ölmem/ ocakta küllenmiş közüm/ halkıma verilmiş sözüm var' yazısı durmaktadır.

AYAK SESLERİ

Karanlık.

Karda yürüyen ayak sesleri...

Karda ayak izleri ve arka planda köy. Ayak izleri aynı planda gittikçe artar. Karlı havada uzaktan farklı açılardan köy; bir ağacın arasından fludan netliğe... vb...

SÜRÜ

Güneşli, soğuk bir kış sabahı. Sürü ahırdan dışarı bırakılır. Yem kaplarının üstüne koşarlar ama kaplar bomboştur. Çaresizlikten düzensiz bir koro gibi melerler.

KÖY MEYDANI

Köylüler meydanda oturmuş köy tarihi üzerine bir şeyler anlatmaktadırlar. Köyün şu anki yerleşim yerinin nasıl bulunduğu efsanesini anlatırlar. Birinin eksik bıraktığı bir yeri başka biri doldurur. Kimi yanlışlara müdahale eder. Bazen iddialaşır.

ÖLÜM

Cenaze töreni.

Bir tabut dolmuşun üzerinden indirilip bir evin içine götürülür. Yaşlı bir kadın Kürtçe 'bu gurbetlik bizi öldürdü...' diye sürüp giden bir ağıt yakar.

MEZARLIK YOLU

Kalabalık bir insan topluluğu bir yamaçta sessizce mezara doğru yürümektedirler. Mezar başında ağıtlar yakılır. Sesler kesilir, kamera insanların yüzlerinde gezinir. Büyük bir acının izleri vardır yüzlerde.

DÖNÜŞ

Mezarı öperek ayrılanlar mezarın başında yanan alevin oluşturduğu görüntü deformasyonunun içinde uzaklaşırlar. Görüntü ağlamaklı gibidir.

KÖY.

Şafak vakti. Köy minibüsü köyden ayrılıyor. Bir adam kalanlarla vedalaşıyor. Almanca kameraya bir şeyler söyleyip gidiyor.

Bir tren garı. Almanya. Çeşitli açılar... Almanya'da hayat... Bu görüntüler de zaman zaman sahne aralarında kullanılacak. Tıpkı köyden boş sokakların arada bir kullanılması gibi...

ALMANYA

Aynı adam Almanya'da bir tren garında iniyor. Kameraya nerden gelip nereye gittiğini, vb. anlatıyor.

ALMANYA

Felç bir kadın yatakta, odada yalnız hikayesini, dertlerini, geçmiş zamanı, vb. anlatıyor. Camdan dışarı Almanya.

Almanya'da kameraya bakan yüzler... Avrupa çekimleri paralel bir kurgu ile film boyunca sürecek...

Zaman zaman orada yaşayanlar, kendi, durumlarını anlatacaklar.

İKİ KADIN

Köy. Biri kör iki kadın bir ağacın altında anılarını anlatmaktadırlar. Geçmiş ve şimdiki zamanı karşılaştırıyorlar. Kuşaklar arasındaki kopukluktan, çekilen acılardan söz ederler.

BOŞ BİR OKUL

Kamera 'Aşağı Gülbahçe Ortaokulu' yazan kapıdan içeri girer. Sınıflar bomboştur. Karatahta da boştur. Güneşin pencereden içeri süzüldüğü boş bir sınıfta öğrenci numaraları okunur. 'Burada' veya 'yok' cevapları duyulur.

GELİN TAŞLARI

Gelin taşlarının slüetlerinden insan şekillerine benzeyen çeşitli sabit planlar. Üst ses olarak kör kadın efsanesini anlatmaktadır. 'bir kız istemediği biriyle zorla evlendirilmek istenmiş. Düğün esnasında kızın tanrıdan istediği herkesin aniden taş olması isteği kabul edilmiş ve her kes düğün anında taş kesilmiş. (...)' şeklinde anlatmaktadır.

KÖY EVİ

Gece. Köylüler bir evde toplanmışlar sohbet ediyorlar.

ALMANYA

Fransa'daki yaşlı kadın video'dan, ölen bir komşusunu izliyor. Ağıtlar yakıyor.

EKMEK

Ekmek pişiren bir kadın. Detaylar.

YAŞLI BİR KADIN VE BİR ERKEK

Kadın özlemlerini, köyü ve isteklerini anlatmaktadır. Erkek müstehcen bir anısını anlatmasını zorlar, sonunda kabul ettirir ve kadın utanarak anlatır. Daha sonra kadın zazaca bir şarkı söyler.

FRANSA

Aynı kadın, aynı şarkıyı Fransan'nın sokaklarında giderken söylüyor. Sonra yürür halde sokaklarda bize kendi hikayesini anlatıyor.

RÜYA

Almanya'daki felç kadın uykuya dalar...

Gece yollar. Yolda bir sürü. Gündoğumu; kamera arabada güneşi takip ediyor.

Bir arabanın ön camından tırmanılan toprak bir yol. Jenerik yolun üzerine akar.

Araç köyün içine girer. Kimsenin olmadığı köyün içinde yol aldıktan sonra boş bir sokakta durur.

SON

Not: Bu akış kurgu öncesindeki kaba bir taslaktır. Ses kuşağına ilişkin bilgi yoktur. Tabi ki kurgu ile birlikte çok önemli değişiklikler olacaktır. Bu açıdan taslak genel bir içerik olarak algılanmalıdır.

SONUÇ

Sinema yüzyıllık ömrü ile sanatın tarihsel birikimini de arkasına alarak hayata ilişkin bir eylem biçiminde varoluşunu sürdürmektedir. TV'nin ortaya çıkmasına kadar toplum yaşamında en etkin sanat biçimi iken sonrasında bu işlevinden bazı şeyler kaybetse de bugün çok önemli bir sanat dalı olarak hayatı ekilemeye devam ediyor.

Tezimizde belgesel sinemaya, hem de belgeselin konusu olan göç sorununa tarihsel ve sosyolojik açıdan yaklaşmaya çalıştık, alternatif film yapma yöntemleri ve bağımsız sinema üzerinde durduk, ayrıca da tezin konusu olan 'Uzak'(belgesel) filminin deneyimlerini aktarmaya çalıştık.

Belgesel sinema gerek yapım koşullarının daha kolay olması gerekse de toplumsal bellek ve süreklilik açısından bugünkü hayatımız içindeki önemi dolayısı ile üzerinde önemle durulması gereken bir sanat alanıdır. Hayat içerisinde yer alan insanın kendi gerçekliği içinde çözümlenmesi ve diğer insanlara, bunun içerdiği çelişkilerle, açmazlarla, umut ve umutsuzluklarla, sevinç ve özlemleriyle aktarılması gerekliliği vazgeçilmez bir hedef olarak sinemacıların önünde durmaktadır. İşte bu nedenle kamera, araştırmacı ve duygulu bir insan gözü gibi hayata bakmaya devam etmelidir.

Sanat ve ya Belgesel Sinema gerçeğe tutulan bir ayna değildir. 'Gerçeğin yaratıcı bir şekilde yorumlanmasıdır'. İşte bu yaratıcı sürecin diyalektiği nedir, gerçek burada nasıl bir işleyişten geçmektedir, bir anlamda yeniden bir yaratma diyebileceğimiz bu aşamada ne tür etkenler söz konusudur? Soruları tartışmaya ve uygulamaya açıktır.

Ancak gerçeğin ardındaki gerçeğin en yalın temsilcisi olarak belgesel sinema Grerson'nun da belirttiği gibi şiirsel bir özden uzaklaşmış bulunmaktadır. Bu belgesel sinemanın gelişmesinin önündeki engellerden biri olarak tespit edilebilir.

Ayrıca belgesel çalışma ‘daha büyük projeler’! için bir geçiş aşaması olarak düşünülmekte ve bir çok ürün bu amaç ile ortaya çıkmaktadır. Bu belgeseli hem kalite anlamında hem de yapım ve dağıtım anlamında zorlamaktadır. Belgesel sinema alanı kendi başına ‘büyük proje’ler üretecek, yaratıcıdan büyük bir bedel isteyen bir alandır.

Belgesel film üretiminde çeşitli kalıplar oluşmuş bulunmaktadır. Kendine ait bir dil, tür, biçim, vb. açılardan tipik kategoriler ortaya çıkmış bulunmaktadır. Sinemayı gerçek sanat haline getiren o ilk sinema ustaları tamamen özgür ve deneysel bir yaklaşımla sinemaya eğildikleri için ciddi gelişmelere yol açtılar. Bu gelişmeler hala etkisini canlı bir şekilde sürdürmektedir, hatta o dönemlerdeki çalışmalar bunca yıllık zamana ve deneyime rağmen hala aşılmış değildir. O halde şunu belirtmek lazım, geleneksel yaklaşımlar hızla terk edilerek oldukça deneysel yaklaşımlarla belgesel sinema yeniden çözümlenmeli ve yeni anlatım yöntemleri hedeflemelidir.

Tarihsel olarak kendini var etmiş her sinema hareketinin özünde; varolan geleneksel yöntemleri aşan tarzlar olduğu ve daha çok da ekonomik ve teknik olarak küçük bütçeli çalışmalarla ortaya çıktıkları görülmektedir. Özellikle İngiliz Belge Okulunun bu özellikleri ve kolektif çalışma tarzı hala günümüze ışık tutacak niteliktedir.

Yaşadığımız coğrafyanın hatta bugün dünyanın en büyük sorunlarından olan göç sorunu sosyolojik, kültürel, psikolojik ekonomik açıdan olumsuz sonuçlar ortaya çıkarmaktadır; Irkçılık, ucuz işgücü, sağlıksız beslenme, çarpık kentleşme, psikolojik çöküntü, eğitimsizlik, vb. temel sorunlara yol açmaktadır. Bir insanlık trajedisi olan göç, özellikle de zorunlu göç dünyadaki sosyal dengesizliklerin, kültürel ve kimliksel baskıların, savaşların, demokratik olmayan sistemlerin varlığının bir sonucudur.

Göç bir umut yolculuğudur. Ama sonu belli olmayan bir yolculuktur. İnsanların sorunlardan kaçarak onları çözmesi mümkün değildir. Bu açıdan bu belgeselin konusu olan göç etme olayına eleştirel bir yaklaşım da söz konusudur. Ve mümkün olduğunca; her şeye rağmen göç etmeyip kalanların gözü ile bakılmaya çalışılmıştır. Kürtlerin

tarihsel ve güncel göçü bir çok sanatsal ürüne konu olabilecek potansiyeli taşıyor. Sanatın ve sinemanın bu gerçeğe yönelmesi kaçınılmazdır.

Belgesel sinemada gelişmenin kaydedilmesi; sadece konuya yaklaşım, sanatsal-estetik düzey, biçim ve içerik sorunlarındaki arayışlarla değil; aynı zamanda perdenin arkasındaki yapım ilişkilerinin çözümlenmesi ve şartlara uygun çözümlerin geliştirilmesiyle mümkündür. Aynı zamanda endüstriyel ağırlıklı bir üretim şekli olarak sinemanın, varolan sistemlerden bağımsız bir şekilde yapılabilmesinin yollarının bulunması; hem sanatsal gelişiminin hem de endüstriyel kazanımlarının doğru değerlendirilmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

Son olarak incelediğimiz alternatif kültür merkezleri bünyesindeki -az sayıda da olsa- küçük filmler; belgesel film yapım yöntemlerini, özgür ve bağımsız bir sinemaya ulaşmanın ipuçlarını vermektedir. Yine bu proje deneyiminin de bir sonucu olarak bireysel çabalarla da bugünkü şartlarda ürünler ortaya koymak mümkündür. Ama belirttiğimiz gibi bireysel çabalar; yeni bir sanat-estetik anlayışı hedefleyen, ticari sinemanın kurallarını kabul etmeyen, kendi kamusal alanını yaratmayı amaç edinen bir örgütlenme modeli içinde bir araya gelmezlerse sonunda varolan geleneksel-ticari sinemanın bir parçası olmanın riskini de başında taşıyorlar.

Sinemanın devlet ve sermaye desteği olmadan ciddi örgütlenmelerle ayakta kalabilmesinin başarılması sinemaya yapılacak en büyük katkı olacaktır. Sinema sermaye ve sistemin gölgesinden uzaklaştıkça ve kendine yeni yapım yöntemleri buldukça, bunları özgür kurumlara kavuşturdukça gelişecek ve özgürleşecektir.

Ayrıca teknolojik düzey küçük bir ekipman ile artık herkesin film yapabilme olanaklarını ortaya çıkarmış bulunmaktadır. O halde...

KAYNAKÇA

- Adalı, Bilgin, *Belgesel Sinema*, İstanbul, Hil Yayın, 1986
- Arslan, Tunca, “Yatmış Nice Cevher...”, *Sinerama Dergisi*, Haziran 98, sayı 5
- Aydın, Dr. Fuat, *Demokrasi Gazetesi*, 23.04.1997
- Baran, Tamer, “Yeni Tümceler Aranıyor”, *Antrakt Dergisi*, Ekim 95, akt. *TÜRSAK Sinema Yıllığı 95/96*, İstanbul 1995
- *Belgesel Sinema Üzerine*, (BSB-1. Ulusal Konferansı Bildirileri), Mart 1997
- Berger, John - mohr, Jean, *yedinci adam*, V yayınları, 1987
- Burçak Evren, “Yapımcı-Yönetmen ilişkileri”, *Radikal, Gazetesi*, 9 Şubat 98
- Enis Rıza, “Belgesel Sinema Üzerine Tartışma Başlangıcı Olarak Notlar”, *Belgesel Sinema Üzerine*, (BSB-1. Ulusal Konferansı Bildirileri), Mart 1997
- Esra Aliçavuşoğlu-Nuri Bilge Ceylan Söyleşisi, *Cumhuriyet Gazetesi*, 2 Aralık 1999
- GÖÇ-DER, *göç raporu*, 1999-2001
- Güçhan, Gülseren, *Toplumsal Değişim ve Türk Sineması*, Ankara, İmge yayınları, 1992
- Gündeş, Simten Öngören, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye’ye Yansımaları*, İstanbul, Der Yayınları, 1991
- Hakan, Ali, “Herkes İçin Popüler Sinema”, *1.İletişim Kongresi*, 1-3 mart 2000
- Ivens, Joris, “İnsanı Göstermek”, *Belgesel Sinema Dergisi*, s.1, güz 2002, çev: Nijat Özön
- Kuzu, Hüseyin, “*Videonun Ortaya Çıkışı Sonrası, Türk Sinemasının Ekonomi Politikası*”, Yayınlanmamış ders notları, 1998
- Küçük, Özkan, ‘*Doksanlı Yıllar Türkiye Sineması*’, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Yüksek Lisans Tezi, 2002
- Maalouf, Amin, *Ölümcül Kimlikler*, Yky, 2000
- Mezopotamya Kültür Merkezi, *Yıllık Çalışmaları Değerlendirme Konferansı Notları*, 2003

- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, Cem yayınevi, 1994 (9.bası)
- Mutlu Parkan, “Gerçek’ ne kadar Gerçektir?”,*Belgesel Sinema Üzerine*, (BSB-1. Ulusal Konferansı Bildirileri), Mart 1997
- Parkan, Mutlu, *Sinema Estetiği ve Godard*, İzmir, İleri kitabevi, 1993, s.38
- Rotha, Paul, *Belgesel Sinema*, çev: İbrahim Şener, İstanbul İzdüşüm Yayınları,2000
- Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul Kabalcı Yayınevi, Genişletilmiş baskı 1998
- Sevimli, İbrahim, *Uzun Bir Göç Öyküsü*, İstanbul, Belge Yayınevi, 1996
- Şirin, Uygur, “Türk Sinemasında Taşlar Yerine Oturuyor Gibi...”, *Sinema Dergisi*, Ocak 1999
- THİV, *1998 Türkiye İnsan Hakları Raporu*, Ankara 2000
- THİV, *Türkiye İnsan Hakları Raporu, zorunlu göç*, 1998
- Tunalı, İsmail, *Marksist Estetik*, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1976
- Ünsal, Oskay, “Belgesel Sinema, Ampirik Algılama ve ‘Büyük Balık Küçük Balığı Yer!’ Dedirten Globalleşmenin Kültürü”, *Belgesel Sinema Üzerine*,(BSB-1. Ulusal Konferansı Bildirileri), Mart 1997