

T.C.  
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON ANA BİLİM DALI

**MUHALİF SÖYLEM BİÇİMİ OLARAK “ÇEVRE”  
TEMALİ FİLMER: RÜYA ARZU KÖKSAL  
SİNEMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**CANER ÖZDEMİR**

131105105

Danışman Öğretim Üyesi:  
Yrd. Doç. Dr. Hakan AYTEKİN

İstanbul, Temmuz 2015

T.C. Maltepe Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

27.05.2015 tarihinde tezinin savunmasını yapan Caner ÖZDEMİR'e ait "Muhalif Söylem Biçimi Olarak "Çevre" Temalı Filmler: Rüya Arzu Köksal Sineması Üzerine Bir İnceleme" başlıklı çalışma, Jürimiz Tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Radyo Sinema ve Televizyon Tezli Yüksek Lisans Programında Yüksek Lisans Tezi Olarak **Oy Birliği/Oy Çokluğuyla** Kabul Edilmiştir.



Yrd.Doç.Dr. Hakan AYTEKİN  
(Başkan) Danışman



Yrd.Doç.Dr.Gülçin ÇAKICI ÖZTÜRK  
(Üye)



Yrd.Doç.Dr. Mehmet ÖZEN  
(Üye)

## ÖNSÖZ

Muhallif söylem biçimi olarak çevre temalı filmler alanındaki çalışmamı yürütürken kendisinden çok şey öğrendiğim ve onunla çalıştığım için kendimi şanslı hissettiğim sabrı, anlayışı ve güveni için değerli danışmanım Yrd. Doç. Dr. Hakan Aytekin'e; tez jürime katılmayı kabul ettikleri ve çalışmam konusunda değerli önerilerini paylaştıkları için Yrd. Doç. Dr. Gülçin Çakıcı ve Yrd. Doç. Dr. Mehmet Özen'e, değerli vaktini ayırıp çalışmama katkı sağlayan, çalışmamın konusu ve varlık sebebi olan Yönetmen Rüya Arzu Köksal'a, varlığıyla ve anlayışıyla beni rahatlatan Buse Gülenç'e, çalışmam boyunca masamda çayımı ve kahvemi eksik etmeyen kardeşim Cansu Çağla Özdemir'e ve son olarak sabırla, merakla çalışmamı tamamlamamı bekleyen aileme teşekkür ederim...

Caner ÖZDEMİR

## ÖZET

Belgesel sinema toplumsal olaylardan ve olgulardan beslenen, etkilenen ve beslendiği toplumu etkileyen bir sanattır. Çünkü belgesel sinema ele aldığı temalar, temaları ele alış biçimi, iletileri, söylemi, gösterim biçimleri, vb. kendine özgü nitelikleri gereği sinemanın diğer alanlarına oranla daha sorgulayıcı, daha eleştirel, dolayısıyla daha muhalif bir sanattır. Türkiye’de 1990’lı yıllarla birlikte belgesel sinema alanında kültür, sanat, tarih (çoğu zaman resmi tarih) temalarından uzaklaşmaya başlandı; yeni temaların ele alınmaya başlandığı, toplumsal duyarlılığın arttığı ve daha eleştirel yaklaşımların ortaya konduğu görülmektedir. Bu yeni temalardan biri de “çevre”dir. Türkiye’de iktidarların ya da sermayenin uyguladığı/uygulattığı tahripkâr çevre politikalarına karşı üretilen çevre temalı belgesel filmler ile bu filmlerin yönetmenlerinin muhalif bir söylem geliştirdikleri; festival, özel gösterim ve internet gösterimleriyle bu konuda gündemin önemli bir parçası haline geldikleri görülmektedir.

Tez kapsamında; muhalif bir söylem biçimi olan belgesel sinemada çevre temasını işleyen filmlerin, muhalefet alanı olarak nasıl konumlandığı, 2000 sonrası Türkiye’de gösterimleri gerçekleştirilmiş olan çevre temalı belgesel filmler ve kültürel etkinlik alanı olarak festivaller incelenmiştir. Çalışmada örneklem olarak belgesel film yönetmeni Rüya Arzu Köksal’ın sineması, muhaliflik, medya denetimi, iktidar ve muhalefet kavramları bağlamında ele alınmış, Türkiye’de çevre filmlerinin muhalefet alanı olarak taşıdığı nitelik ve önem değerlendirilmiştir.

## ABSTRACT

Documentary film is an art form which is fed and affected by social facts and events affecting in return the society which it is fed by. Because, documentary film is a more questioning, criticizing and accordingly a more opposing form of art with respect to other fields of cinema, due to its themes that are handled, the way of its dealing with those themes, its messages, discourse, screening ways and distinctive characteristics like that. In Turkey with the coming of the years 1990's, it is observed , in the field of documentary film, the onset of drawing away with the themes like culture, art, history ( mostly formal history), handling of new themes, increasing of social sensitivity and more critical approaches' being put forth. One of those new themes is "environment". In Turkey, it is seen that documentary films with environmental themes shot against the environmental destruction policies practiced / put into practice by governments or capitalists and the directors of those films have developed an opposing discourse, thus becoming a significant part of the agenda about the subject by the displaying of their films in festivals, special and internet screenings.

In the context of thesis, the way environmental films positions as an opposing area in documentary cinema which is also an opposing form of discourse; documentary films with environmental themes which were shown in post 2000's Turkey and festivals as areas of their cultural efficiency have been investigated. In the study, documentary director, Rya Arzu Köksal's cinema, has been examined as example in terms of the concepts of opposition, media censorship, power and opposing, the characteristics and the significance of environmental films as an opposition area in Turkey have also been evaluated.

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖNSÖZ</b>	ii
<b>ÖZET</b>	iii
<b>ABSTRACT</b>	iv
<b>İÇİNDEKİLER</b>	v
<b>ŞEKİLLER LİSTESİ</b>	vii
<b>GİRİŞ</b>	1
Araştırmanın Amacı	2
Araştırmanın Önemi	3
Araştırmanın Yöntemi	3
Araştırmanın Örnekleme ve Sınırlılıkları	3
<b>1. SİNEMADA EGEMEN VE ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR</b>	4
1.1. Eleştirel Düşünce ve Eleştirel Medya Kuramı	6
1.2. Alternatif Medya Arayışlarının Önemi	18
1.3. Hollywood Klasik Anlatısı ve Eleştirel Yaklaşımlar	21
1.3.1. Yeni Gerçekçilik Akımı	26
1.3.2. Yeni Dalga Akımı ve Auteur Kuramı	28
1.3.3. Üçüncü Sinema	32
1.3.4. Özgür Sinema	33
1.4. Eleştirel Medya Olarak Belgesel Sinema	35
<b>2. TÜRKİYE’DE BELGESEL SİNEMA VE ÇEVRE TEMASI</b>	39
2.1. Türkiye’de Belgesel Sinema	44
2.2. Belgesel Sinemada Çevre Teması	48
2.3. Türkiye’de Çevre Temalı Belgesel Filmlerin Gösterim Olanakları	51
2.4. Türkiye’de Çevre Temalı Film Festivalleri	55
2.4.1. 1001 Belgesel Film Festivali	57
2.4.2. Ataçehir Belediyesi Çevre Konulu Ulusal Kısa Film Festivali	58
2.4.3. Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Film Festivali	59
2.4.4. Uluslararası Bodrum Çevre Filmleri Festivali	59
2.4.5. Uluslararası Çevre Kısa Film Festivali	59
2.4.6. Dağ Filmleri Festivali	60
2.4.7. Foça Rastgele Uluslararası Balıkçı ve Deniz Belgeselleri Festivali	60
2.4.8. Yeşil Barış Kısa Film Festivali	61
2.4.9. Yeşil Ekran Kısa Film Festivali	61
2.4.10. Çevre Temasına Yer Veren Diğer Festivaller	61
<b>3. RÜYA ARZU KÖKSAL SİNEMASINDA ÇEVRE TEMALI BELGESEL FİLMLER</b>	63
3.1. Rüya Arzu Köksal Sineması	65
3.2. <i>Son Kumsal</i>	68
3.2.1. Filmin Konusu	68
3.2.2. Dramatik Yapı	68

3.2.3. Anlatıcı	71
3.2.4. Görsel Malzeme	73
3.2.5. Çevrenin Ele Alınış Biçimi	73
3.2.6. Emek – Sermayenin Ele Alınış Biçimi	75
3.2.7. Devletin / Siyasi Otoritenin Ele Alınış Biçimi	76
3.3. <i>Ordu’da Bir Argonot</i>	77
3.3.1. Filmin Konusu	78
3.3.2. Dramatik Yapı	78
3.3.3. Anlatıcı	82
3.3.4. Görsel Malzeme	84
3.3.5. Çevrenin Ele Alınış Biçimi	85
3.3.6. Emek – Sermayenin Ele Alınış Biçimi	86
3.3.7. Devletin / Siyasi Otoritenin Ele Alınış Biçimi	88
3.4. <i>Bir Avuç Cesur İnsan</i>	89
3.4.1. Filmin Konusu	89
3.4.2. Dramatik Yapı	90
3.4.3. Anlatıcı	92
3.4.4. Görsel Malzeme	95
3.4.5. Çevrenin Ele Alınış Biçimi	96
3.4.6. Emek ve Sermayenin Ele Alınış Biçimi	98
3.4.7. Devletin Ele Alınış Biçimi	100
<b>SONUÇ</b>	105
<b>KAYNAKLAR</b>	109
<b>EKLER</b>	114
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	125

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1:	<i>Son Kumsal</i> filminin afişi.....	68
Şekil 3.2:	<i>Son Kumsal</i> / Dutluk Plajı'nda denize girenler ve denizi dolduran iş makineleri .....	69
Şekil 3.3:	<i>Son Kumsal</i> / Temel Reis'in sandalının kamyonundan düşürülmesi .....	70
Şekil 3.4:	<i>Son Kumsal</i> / İskele yıkımı .....	70
Şekil 3.5:	<i>Son Kumsal</i> / Müteahhitlerin insafına göre doldurulan deniz .....	72
Şekil 3.6:	<i>Son Kumsal</i> / Balıkçıların yeni barınakları ve sahil yolu .....	75
Şekil 3.7:	<i>Son Kumsal</i> / Temel Reis balıkçı barınağından evine dönerken sahil yolunu aşmaya çalışıyor .....	75
Şekil 3.8:	<i>Ordu'da Bir Argonot</i> filminin afişi .....	77
Şekil 3.9:	<i>Ordu'da Bir Argonot</i> / Tim Severin kaptanlığındaki <i>New Argonaut Expedition</i> 'un kürekli gemisi Ordu'ya yanaşiyor .....	80
Şekil 3.10:	<i>Ordu'da Bir Argonot</i> / Enis Ayar Jason Kilisesi'nin içinde .....	80
Şekil 3.11:	<i>Ordu'da Bir Argonot</i> / Ordu yaylalarında düzenlenen Vosvos şenliklerinden biri .....	81
Şekil 3.12:	<i>Ordu'da Bir Argonot</i> / Enis Ayar ve onun kızdığı zihniyetin sembolü palmyeler .....	82
Şekil 3.13:	<i>Ordu'da Bir Argonot</i> / Enis Ayar İstanbul'da eylemde .....	83
Şekil 3.14:	<i>Ordu'da Bir Argonot</i> / Enis Ayar Ordu'da eylemde .....	85
Şekil 3.15:	<i>Bir Avuç Cesur İnsan</i> filminin afişi.....	89
Şekil 3.16:	<i>Bir Avuç Cesur İnsan</i> / Mitinglerden biri, Meryem Demircan.....	91
Şekil 3.17:	<i>Bir Avuç Cesur İnsan</i> / Meryem Demircan ve keçileri.....	92
Şekil 3.18:	<i>Bir Avuç Cesur İnsan</i> / Neyan Muratoğlu.....	93
Şekil 3.19:	<i>Bir Avuç Cesur İnsan</i> / Avukat Yakup Okumuşoğlu.....	93
Şekil 3.20:	<i>Bir Avuç Cesur İnsan</i> / Vadi halkı derede.....	94
Şekil 3.21:	<i>Bir Avuç Cesur İnsan</i> / Aşırı yağışlardan sonra oluşan sel sonrası.....	98
Şekil 3.22:	<i>Bir Avuç Cesur İnsan</i> / Meryem Demircan kahvehanede erkekleri ikna etmeye çalışıyor.....	102



## GİRİŞ

Sanayi Devrimi sonrasında dünya üzerinde toplumsal yaşam biçimleri çok hızlı biçimde değişirken, doğa/doğal çevre de bozulmaya, kirlenmeye ve giderek yok olmaya başlamıştır. Bu yok olma süreci özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında daha da hızlanmış; buna karşı “çevre” sorunları geniş kitlelerce önemli ve çözülmesi gereken ve sadece yerel değil, evrensel bir sorun olarak da algılanmaya başlanmıştır. Ancak Türkiye’de bu bilincin oluşması ve çevre sorunlarına evrensel yaklaşımın kabul görmesi için ise neredeyse yüzyılın sonları beklenmiştir.

Çevre sorunu kapitalist sistemin içinde yönetici sınıflar ve siyasal iktidarlar tarafından çoğu kez “gelişme, büyüme, enerji, vb” zorunluluklar gerekçe gösterilerek görmezden gelinmiş, yok sayılmış; kitlelerin bu yönde algılarının gelişmesi, bilinç kazanması, söylem ve eylem olarak muhalifleşmesi medya organları tarafından engellenmiştir. Ancak iktidar partisi ya da partilerinin uygulamış oldukları politikalara karşı, kamuoyunda muhalif duruşlar yine de gelişmiştir. Az da olsa meclis içinde muhalif partilerin bu politikalara karşı bir tutum sergilemesi, sivil toplum kuruluşlarının ve üniversitelerde aktif örgütlenmelerin ortaya çıkması, sanat çevrelerinde bu sorunun gündeme taşınması bu muhalif duruşun kaynağını oluşturmuştur. “Sinema” ve özellikle “belgesel sinema” da bu muhalif duruşun araçlarından biridir.

Sinemanın alt alanlarından biri olan belgesel sinemanın son yıllarda gerek dünyada, gerek Türkiye’de işlediği en önemli temalarından biri “çevre” temasıdır. 2000 sonrasında sayısı çok hızlı biçimde artan hidroelektrik santrali (HES) inşaatlarına paralel olarak, çok sayıda belgesel film çekilmiştir. Bu tema özellikle bağımsız belgeselciler tarafından rağbet görmüştür/görmektedir. Belgesel sinemada “çevre” temasının giderek daha çok işlenmesinin nedenlerinden biri bu sorunun toplumsal-yaşamsal bir sorun olarak daha geniş kitlelerce görülmesi, ancak egemen medyanın bu tür temalara yer vermediği gibi, algıyı tersine yönlendirmeye çalışmasıdır. Ancak bu sorunlar vardır; sorunları doğrudan yerinde yaşayan kitleler vardır ve bu kitleler bu sorunlar nedeniyle yaşam ortamlarından kopmak, göç etmek, işsiz kalmak, sağlığını kaybetmek, vb. zorunda kalmaktadır. Bu durum, belgesel sinema(cı)nın görmezden gelemeyeceği ve gelmediği bir durumdur ve son yıllarda çok sayıda

belgesel film yönetmeni bu konuya eğilmiş, bu temayı işleyen çok sayıda belgesel film üretilmiştir.

2000’li yıllarda, Türkiye’de uygulanan çevre karşıtı politikalara karşı muhalif bir söylem biçimi olarak ortaya çıkan; festival, özel gösterim ve internet gösterimleriyle gündemin parçası haline gelen belgesel filmler önemli bir medya unsurudur.

### **Tezin Amacı**

Sanayileşme ve kentleşmenin yoğunlaşması, doğanın–doğal kaynakların bilinçsizce tahrip edilmesi, endüstriyel atıkların artması, küresel ısınmayla beraber gelen iklim değişiklikleri çevre sorunlarının boyutunu olağanüstü noktalara taşımıştır. Artan enerji ihtiyacını karşılamak için, sermaye ve iktidarlar açısından maliyeti en az olan kaynak “doğa”dır. Bu bağlamda ortaya çıkan sorunların yok sayılması ve geniş kitlelerin algısının yönetilmesi için, medya siyasal iktidarlar ve sermaye tarafından etkin bir güç olarak kullanılmaktadır. Çevresel sorunları dile getirecek, gerçekleri halka gösterecek egemen medya kurumları günümüzde ne yazık ki son derece sınırlıdır ve cılızdır. Kitle iletişim araçlarından biri olan sinema (özellikle belgesel sinema) bu alanda eleştirel yaklaşım sergileyen ve muhalif kalan neredeyse tek medyadır. Bu medyanın “çevre” temasını işleyen filmlerle sergilediği eleştirel-politik duruşun ortaya çıkartılması bu tezin amacıdır.

### **Tezin Önemi**

Dünyada ve ülkemizde yaşanan çevre sorunlarına eleştirel bir bakışla yaklaşan ve muhalif bir söylem barındıran belgesel filmler, kitleye “doğru” ve “gerçek” olan bilgiyi somut veriler ile anlatma işlevini üstlenmiştir. Bu nedenle de, belgesel sinema egemen medyada çoğu zaman yer almayacak konuların halka aktarılabilmesi tek mecra haline gelmiştir. Sermayenin ve iktidarın erkini bozacak bu tür temalar izleyicilere doğrudan aktarılmamaktadır.

Bu yüzden çevre filmleri teması, iletisi ve söylemi açısından önemli bir muhalefet aracıdır. Bu bağlamda, *Muhaliif Bir Söylem Biçimi Olarak Çevre Temalı Filmler: Rüya Arzu Köksal Sineması Üzerine Bir İnceleme* başlıklı tez çalışması çevre temalı belgesel filmler üzerine ilk çalışmalardan biridir.

### **Araştırmanın Yöntemi**

Çalışma kapsamında yer alan medya denetimi, iktidar ve muhalefet kavramları için literatür çalışması yapılmış, eleştirel medya kuramcılarında Noam Chomsky'nin Medya Denetimi ve Rızanın İmalatı kuramından yararlanılarak Rüya Arzu Köksal'ın çevre temalı belgesel filmleri ele alınmış; tez kapsamında çevre temalı filmlerin analizini yapmak üzere bir protokol hazırlanmıştır. Buna göre söz konusu belgesel filmler “konu”, “dramatik yapı”, “anlatıcı”, “görsel malzeme”, “çevrenin ele alınış biçimi”, “emek ve sermayenin ele alınış biçimi”, “devletin ele alınış biçimi” olarak kategorilere ayrılarak incelenmiştir.

### **Araştırmanın Örnekleme ve Sınırlılıkları**

Son dönemde Türkiye’de belgesel sinema alanında, “çevre” temasını işleyen belgesel filmler üreten Rüya Arzu Köksal, “çevre”nin savunuculuğunu üstlenen en önemli yönetmenlerden birisidir.

2000 sonrası Türkiye Belgesel Sineması içinde, yükselen bir değer olan “çevre” temasını ele alan ve egemen akımın aksine muhalif bir tavır sergileyerek kamuoyunun oluşmasına katkıda bulunan Rüya Arzu Köksal'ın toplam altı belgeseli bulunmaktadır: *Yollar Çimen Bağladı*, *Eski Foça’da Yeni Hayat*, *Son Kumsal*, *Ordu’da Bir Argonot*, *Bir Avuç Cesur İnsan*, *Derelerin Kardeşliği*. Bu filmler arasından *Son Kumsal*, *Ordu’da Bir Argonot* ve *Bir Avuç Cesur İnsan* filmleri çevre temasına doğrudan odaklanmış filmlerdir ve egemen söylemin tersine bir yaklaşıma sahiptir. Bu nedenle söz konusu üç film medya denetimi, iktidar ve muhalefet kavramları bağlamında ele alınmıştır.

# 1. BÖLÜM

## SİNEMADA EGEMEN VE ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

Medya en genel tanımıyla, her türlü bilgiyi kişilere ve topluma aktaran, eğlence, bilgi, haber ve eğitim gibi temel sorumluluklara sahip olan görsel, işitsel aynı zamanda hem görsel, hem işitsel araçların tümünü kapsamaktadır. Medya bu işlevleriyle her şeyden önce kitlelerin bir bütün olarak şekillendirilmesi, var olan toplumsal sistemin sürdürülmesi için en önemli araçlardan biridir. Medya üstlenmiş olduğu toplumsal işlevlerinin yanı sıra kâr elde etme dinamiklerine sahip olan bir sektörü de ifade etmektedir. Bu anlamda, medyanın daha fazla kâr için daha fazla izleyici çekme uğraşı üstlenmiş olduğu toplumsal sorumluluklarından uzaklaşmasına, içeriklerin çarpıklaşmasına, yayınların kalitesizleşmesine yol açmaktadır. Kuşkusuz medyanın olumlu - olumsuz özellikleri bir bütündür ve egemen medya sistemlerinde bu “bütün” egemenler tarafından bilinçli bir biçimde inşa edilmektedir.

Günümüzde medya hayatımızın her alanında bizi yönlendiren, algılarımızı değiştiren, günlük yaşantımızda ne giymemiz gerektiğinden, ne içmemiz gerektiğine, neye inanıp, neye inanmamamız gerektiğini empoze eden bir araca dönüşmüştür. Medyadan gösterilenler kitlelerin yaşama kılavuzu olmaktadır.

Douglas Kellner medya kültürünün gelişmiş gösteriler ürettiğini; eğlence şekillerinin haberlerin içine işlediğini, eğitim ve eğlencenin iç içe geçtiği bir “eğitlence” kültürünün oluştuğunu söylemektedir (2012: 19). Kellner medya gösterisinin ekonomiden kültüre, günlük yaşantıdan politika ve savaşımlara kadar her alanı istila ettiğini; “dahası, gösteri kültürü, gelecekte multimedya gösterilerinin ve bir network gibi birbirine bağlı eğitlence toplumlarının oluşmasına yardım edecek olan sanal gerçekliğin yeni alanlarına doğru taşımakta” olduğunu belirtmektedir (2012: 37).

Kişi, gösterileri itaatkâr bir şekilde tüketirken, hayatını aktif bir şekilde sahnelemeye yabancılaştır. Bireyler, toplumsal hayatın gösterilerini, evrelerinin mahrem dünyasında tembel ve hareketsiz bir şekilde izledikleri için, kapitalist toplum, işçiyi ürününden, sanatı hayattan, tüketimi de insanların ihtiyaçlarından ve kendi yönlendirdikleri faaliyetlerden ayırmaktadır (Kellner, 2012: 22).

Medyanın bu etkinliği ülke sınırlarını da aşmakta; tüm dünyayı ortak bir yaşam biçimine sürüklemektedir. Uluç, teknolojik gelişmelerin küreselleşme üzerinde yadsınamaz bir etkisi olduğunu, özellikle 1980 yıllardan itibaren enformasyon teknolojilerinin (yeni bilgi, iletişim teknolojileri-bilgisayarlar, uydu iletişimi, gittikçe daha çok kullanılan internet) yaygınlık kazanmasının, dünyada mesafe kavramının eski anlamını yok ettiğini söylemektedir. Uluç, küreselleşmenin getirdiği yenilikleri ise devletin küçüldüğü söylemin aksine, devletleri büyük sermayeye hizmet eder duruma getirilmiş, “büyük” ve büyümeye devam eden yapılar olarak tanımlamaktadır (Uluç, 2003: 181-183).

Küreselleşme sürecinde medya, ekonomiye yön veren büyük ve etkin şirketlerle birleşmiş, bütünleşmiştir. Gerek sermaye gerekse teknoloji bütünleşmelerinin olması, bu btnleşmelere zemin hazırlayan ve bu btnleşmelerden kendi lehine her türlü çıkarımı sağlayan siyasal erklerin medyayı desteklemesi, günümüzde medyanın hayatın her alanında belirleyici, yönlendirici bir unsur olmasını kolaylaştırmıştır. Althusser’in (2006) deyişiyle, devletin baskı aygıtları, devletin ideolojik aygıtlarıyla birlikte egemen üretim ilişkilerinin ve sistemin yürütülmesini sağlamaktadır.

oban, kapitalizmin egemen sınıfın çıkarlarını her şeyin üzerinde tuttuğunu ve bu yönde hareket ettiğini, egemen ideolojinin kendi ideolojisini yeniden üretmek ve hegemonyasını sağlamak için medyayı yoğun olarak kullandığını söylemektedir (oban, 2014: 42). Kapitalist ilişkiler içinde sahipliğin kimde olduğu çok önemli değildir. Çünkü Shoemaker-Reese’in belirttiği gibi, medya mülkiyetindeki değişmeler iktidar ilişkilerini çok fazla değiştirmemektedir; çünkü her medya sahibi sermayenin çıkarıyla uyumlu biçimde hareket etmektedir (Akt. oban, 2014: 42)

Günümüzde egemen medya ticari bir pazar haline dönüşmüştür ve ticari pazar mantığına göre işleyen mekanizma durumunu halen korumaktadır. Egemen medyanın en temel hedefi olan ve varlığını sürdürebilmesi için gerekli olan “kr” olgusu, bu olguya ters düşecek herhangi bir yapıyı egemen medyanın içine almasını engellemektedir. Kapitalist sistemde her türlü insani duygunun alınıp satıldığı, her türlü bilginin içeriğinin boşaltıldığı egemen medyaya karşın, yine de alternatif medyanın varlığı yadsınamaz. Çünkü toplumsal, siyasal, ekonomik, sosyal yaşam karşıtlarıyla birlikte yürümektedir.

Köse, alternatif medyaların varlığını kaçınılmaz kılan pek çok neden arasında, sadece egemen medyanın sorunlu işleyişine dönük eleştirilerden hareketle bile ortaya konabileceğini belirtmektedir. Sözgelimi bu iki farklı yayıncılık türü arasındaki ilk belirleyici ayırım, kuşatıcı küresel kapitalist değerler bütünü ile bu “tek görüş diktatörlüğüne” karşı alternatif görüşler öne süren çoğulcu demokratik sivil anlayış arasındaki gerilimde ifadesini bulmaktadır (Köse, 2007: 18).

Egemen medya ve alternatif medya birbirine zıt iki bakış açısı olan medya türüdür ve dünyayı algılama/algılatma biçimleri farklıdır. Alternatif medyanın oluşumuna katkı sağlayan düşünce biçimi olan eleştirel düşünce kavramına ve bu alanda eleştirel medya kuramı çalışması olan Noam Chomsky'nin “Medya Denetimi” ve “Rızanın İmalatı” kuramlarına, sinemada egemen ve eleştirel yaklaşımlar bağlamında çalışmanın bir sonraki bölümünde ayrıntılı olarak değinilecektir.

### **1.1. Eleştirel Düşünce ve Eleştirel Medya Kuramı**

Jacques Piette, *Medyada Eğitim ve Eleştirel İşlev* kitabında, eleştirel düşünce kavramını biçimlendiren zihinsel becerileri başlıca iki açıdan; “felsefe” ve “bilişsel psikoloji” açısından ele alarak şöyle sıralamaktadır:

“Felsefi yaklaşıma göre, zihnin eleştirel işlevi, genel olarak mantık, kanıtlama ve akıl yürütme bilgisini, akılcı düşüncenin gelişimini, sorgulama ve tartışmayı, son olarak da ahlaksal ve etik boyutları içerir. Buna karşılık bilişsel psikoloji yaklaşımı, eleştirel düşünceyi başlıca dört bilişsel süreç bağlamında ele alır: Yaratıcı düşünce, problem çözme yetisi, karar alma yetisi ve eleştirel muhakeme.” Her iki yaklaşım da, eleştirel düşünce kavramının köklerini, genel olarak insanın zihinsel yeti ve becerilerinde aramaktadır (Köse, 2007: 27).

“Eleştirel Kuram” 1920’li yılların başında Almanya’da Frankfurt Üniversitesi’nde radikal sol çevreye bağlı bir grup akademisyen tarafından geliştirilen bir düşünce hareketinin tarihsel adıdır (Köse, 2007: 36).

Köse, “Eleştirel Kuram”ı, Horkheimer’in nitelendirdiği şekliyle “*geleneksel*” olarak adlandırılan bilimsel kuramla çelişen yeni bir refleksif düşünme yöntemi sözleri ile açıklamaktadır:

Reflexif olmak, bu yönüyle, toplumsal failerin farkında olmadan maruz kalmış oldukları koşullandırmalardan kurtularak kendilerini özgürleştirmeleri ve aydınlatmaları anlamına gelir. Çünkü aslolan, kişinin kendi aydınlanmasının koşullarını sahip olduğu özgür ussal yetisiyle yine kendisinin yaratmasıdır (Köse, 2007: 38).

Köse, toplumsal ve kültürel olguların değerli şeyler olmaya başladıkları andan itibaren kitle iletişim araçlarının öneminin de bir o kadar arttığını ve bu bağlamda, bir toplumun demokratiklik ve kültürel gelişmişlik düzeyini, doğrudan doğruya o ülkenin medya yapısının işleyişiyle bağıntılı olduğunu söylemektedir. “Çünkü kitle iletişim araçları, sadece içinde faaliyet gösterdikleri toplumda kültürel ve siyasi sistem denetimi yapmakla kalmazlar; aynı zamanda, ilk medyatik etki araştırmalarından beri bilmekteyiz ki, bazı konularda hiçbir zorlamaya gerek kalmaksızın kamuoyunun dikkatini oluşturma ve ilgisini yönlendirme güçleri olarak da işlev görürler.” Köse, nasıl bir toplumsal düzen düşleyeceğimize ilişkin ana etkenin, gerçekte kitle iletişim araçlarının kullanım amaçlarında yatmakta olduğunu söylemektedir (Köse, 2007: 48).

Bugün egemen medyanın kontrolünde olan televizyon kanalları, radyolar, ulusal gazeteler, sinema salonları ve film dağıtımıcısı firmalar, insanların algısını yöneten ve yönlendiren bir mekanizmaya dönüşmüştür. Medya toplumsal çıkarları gözetmekten vazgeçerek, iktidarın ve iktidara yakın olan sermaye sahiplerinin çıkarlarına hizmet eden bir araç olmuştur.

Malier, medyaların analizi belli bir eylemselcilik amacı taşımadığı sürece, medyatik düzene karşı geliştirilecek direncin kazancının da asla çok büyük olmayacağını belirtmektedir (Köse, 2007: 53).

Malier’in dediği gibi, “1980’lerden beri, kocaman kara bir delik, medyaların demokratik kazanımları ve dönüşümleri tasarısını yutmuştur. Liberal küreselleşmenin havarileri ve aktörleri lehine ortak çıkarlar mantığına boyun eğilmesi, çok uluslu medya patlaması ve ticari olayların yıkıcı boyutlarından oluşan koca bir deliktir bu. Medyatik düzene karşı direnenler, öncelikle bu tür gelişmeleri hesaba katan projeleri amaçlamalıdır (Köse, 2007: 53).

Eleştirel medya kuramcılarında olan Noam Chomsky da, medyanın belli büyük şirketlerin elinde olduğunu ve medyanın onlara bağımlı olduğunu için “kamu çıkarlarına değil, devletin ve diğer şirketlerin çıkarlarına hizmet ettiğini belirtmektedir. Chomsky, medyanın devlete yönelik hizmetini; halkın düşüncesinin

denetim altında tutulması olarak ve rızanın alınması yönünde olduğunu vurgular (Herman ve Chomsky, 2012: 83)

Chomsky medya denetimi tezinde, Amerikalı gazeteci Walter Lippmann'ın yazılarında yer alan, demokrasi sanatında devrim olarak tanımladığı şeyin “rıza üretimi”, yani propagandanın yeni yöntemlerini uygulayarak halkın istemediği bir şeyi halka kabul ettirmek için kullanılabileceğini savunuyordu (Chomsky, 2013: 3)

Chomsky, halkın medya üzerinde bir egemenliğe sahip olmadığını altını çizmekte ve nelerin sunulacağına reklam arayışında olan patronlar ve yöneticilerin karar verdiğini; halkın ise bunlar arasında seçim yapmak zorunda kaldığını belirtmektedir. Halk çoğunlukla hâlihazırda mevcut olup kendisine sunulan ve yoğun bir şekilde tanıtılan ürünleri izler ve okur. Yapılan kamuoyu araştırmaları, halkın daha çok haber, belgesel ve başka bilgilerle ilgili programları tercih ettiğini, izliyor olsalar bile seks, şiddet ve diğer eğlence programlarını daha az tercih ettiğini düzenli olarak ortaya koymaktadır. Chomsky halkın bu konularda yeterli bilgi alamamasının nedenini medyayı denetleyen egemen güçlerin bu türden malzemeleri sunmayı tercih etmemelerine bağlamaktadır. (Herman ve Chomsky, 2012: 23).

Chomsky, Lippmann'ın doğru şekilde işleyen bir demokraside birbirinden farklı sınıflar olduğunu iddia ettiğini ve ilk olarak, kamuyu ilgilendiren konularda aktif rol alması gereken yurttaşların sınıfı geldiğini ve seçilmiş sınıfının bu olduğunu belirtir. Chomsky, Lippmann'ın belirttiği “seçilmiş sınıf” ve “şaşkın sürü” nün işlevini şöyle açıklamaktadır:

Politik, ekonomik ve ideolojik sistemlerdeki işleri yürüten, icra eden, kararlar alan ve analiz yapan insanlardan oluşur. Bu nüfusun küçük bir yüzdesini kapsar. Elbette, tüm bu fikirleri öne sürenler bahsedilen küçük grubun bir parçasıdır ve sürekli ötekilerle ilgili olarak ne yapılması gerektiğini konuşurlar. Küçük grubun dışında kalan ötekilerse Lippmann'ın “şaşkın sürü” olarak tanımladığı büyük çoğunluktan oluşur. Kendimizi “kükreyen ve düzene karşı gelen şaşkın sürüden” korumalıyız. O halde demokrasinin iki “işlevi” var: Sağduyulu insanlardan oluşan seçilmişler sınıfı, düşünmek, planlamak anlamına gelen idari işleri yürütür ve ortak çıkarları anlarlar. Sonra şaşkın sürü gelir. Onların da demokraside bir işlevi vardır. Onları işlevi, Lippmann'a göre, aktif katılımcı değil “seyirci” olmaktır (Chomsky, 2013: 4-5).

Chomsky, Lippmann'ın tanımladığı şaşkın sürüyü evcilleştirmek için bir şeye ihtiyacın olduğunu, bu şeyinde demokrasi sanatındaki yeni devrim olan “rızanın



üretimi” olduğunu vurgulamakta; medya, okullar ve popüler kültürün bölünmesi, siyasi sınıf ve karar verenler için uygun inançları aşılama ile yükümlü olmalarının yanı sıra hoş görülebilir bir gerçeklik duygusunu sağlaması gerektiğini söylemektedir (Chomsky, 2013: 5-6).

Bu noktada, Althusser’in sıraladığı devlet aygıtları rızanın üretiminin nasıl yapıldığı konusunda fikir verebilir. Althusser’e göre; “hükümet”, “yönetim”, “ordu”, “polis”, “mahkeme”, “hapisane”, vb gibi devletin baskı aygıtlarının en önemli yardımcıları “dinsel”, “öğrenimsel”, “aile”, hukuki”, “siyasal”, sendikal”, “iletişimsel”, “kültürel” ideolojik aygıtlardır. Devletin baskı aygıtları “zor” kullanarak, devletin ideolojik aygıtları ise “ideoloji” kullanarak işler (Althusser, 2006: 63-65) Chomsky’nin şaşkın sürüsünün bu aygıtların ortak üretimi olduğu söylenebilir.

Chomsky, seçilmiş sınıfın, özel sektörün ve bunu temsil eden devlet – şirket bağının değerlerini ve çıkarlarını içselleştirmiş olmaları gerektiğini belirtir ve de eğer bunu başarabilirlerse, o zaman seçilmiş sınıfın bir parçası olabileceklerini söyler. Şaşkın sürüsünün geri kalan kısmının ise sadece oyalanması ve dikkatlerini başka şeylere çekip, beladan uzak tutulmaları gerekmektedir (Chomsky, 2013: 6).

Chomsky’nin medya denetimi tezinde ele aldığı kavramlardan bir diğeri ise “halkla ilişkiler endüstrisi” kavramıdır. Chomsky halkla ilişkiler endüstrisini dev bir endüstriye benzetmekte ve bu endüstrinin amacının “halkın aklını denetlemek” olduğunu söylemektedir. Chomsky, günümüzde hızla artarak devam eden halkla ilişkiler endüstrisinin çalışanlarının bu işin eğlencesi olarak yapmadıklarını ve işlerini yaptıklarını şu sözler ile belirtmektedir:

Aslında, demokrasinin ne olması gerektiği konusunda bir fikrleri var: Demokrasi seçilmiş sınıfın, toplumun sahibi olan efendilerinin hizmetinde çalışmak üzere eğitildiği bir sistem olmalıdır. Nüfusun geri kalan bölümü, her çeşit örgütlenmeden yoksun bırakılmalıdır, çünkü örgütlenmek sadece başa bela olur. Onlar yalnız başlarına televizyon karşısında oturarak, hayattaki en önemli şeyin mal mülk edinmek ya da şu izlediğiniz iyi halli, orta sınıf aileler gibi yaşamak ve Amerikancılık, uyum gibi iyi değerleri elde tutmak olduğunu söyleyen mesajı kafalarına kazınmalıdır. Hayat bundan ibarettir (Chomsky, 2013: 11).

Chomsky halkla ilişkiler endüstrisinin bu ideali gerçekleştirmek için büyük bir çaba sarf ettiğini ve bu idealin arkasında demokrasi kavramının yattığını savunur.

Şaşkın sürü bir sorundur. Onların kükremesini ve düzene karşı gelmesini engellemeliyiz. Onları başka şeylerle oyalamalıyız. Onlar, süper lig maçlarını, televizyon dizilerini ya da şiddet filmlerini izlemeli. Arada sırada yanlarına uğrayıp, “Birliklerimizi destekleyin” gibi sloganlara eşlik etmelerini istersiniz. Onları sürekli korku halinde tutmalısınız, çünkü içeriden, dışarıdan, her yerden gelip onları mahvedecek şeytanlardan adamakıllı korkmazlar ve dehşete düşmezlerse, düşünmeye başlarlar ki bu, düşünme yetisinden yasal anlamda mahrum oldukları için, çok tehlikeli olabilir. Bu nedenle, dikkatlerini başka yönlere çekmek ve olayların merkezinden uzaklaştırmak önemlidir (Chomsky, 2013: 11-12).

Egemen medya halkı eğlendirmek, avutmak, toplumun bütününü inandığı değerleri aşlamak ve bilgi vermek gibi temel değerlere sahiptir. Fakat Herman ve Chomsky refahın belli ellerde toplandığı ve önemli sınıfsal çıkar çelişkilerinin bulunduğu bir dünyada, bu rolü yerine getirmenin sistematik bir propaganda gerektirdiğine inanırlar (Herman ve Chomsky, 2012: 72).

Sönmez ise medya gücünü ele geçirmek için hâkim sınıf fraksiyonları ve onları temsil etmeye aday siyasiler arasında bir yarışın başladığını ve medyanın yarattığı nüfuzdan para kazanmak peşindeki medya sermayedarlarının da medyayı dördüncü güç, toplum adına denetleyici olma özelliğinden vazgeçerek onu paraya tahvil etmenin yoluna düştüklerini söyler (Sönmez, 2014: 88).

Herman ve Chomsky, güç manivelalarının bir devlet bürokrasisinin elinde bulunduğu ülkelerde, çoğu zaman resmi sansür yoluyla tamamlanan medya üzerindeki teknelci denetim, medyanın hakim bir seçkinler grubunun çıkarlarına hizmet ettiğini belirtirler. Medyanın özel ellerde bulunduğu ve resmi bir sansürün olmadığı yerlerde ise işleyen bir propaganda sistemini görmenin çok zor olduğunu belirtirler. Herman ve Chomsky, kendi propaganda modellerini şu başlıklar altında toplamıştır:

1. Hakim kitle medyası firmalarının büyüklüğü, tekelleşmiş mülkiyeti, sahibinin serveti ve kâr yönelimi.
2. Kitle medyasının temel gelir kaynağı olarak reklamcılık.
3. Medyanın, hükümet, iş dünyası ve bu temel kaynakların ve gücün faillerinin finanse ettiği ve onayladığı “uzmanlar”ın sağladığı bilgilere dayanması.
4. Medyayı disiplin altına alan bir araç olarak “tepki üretimi”.
5. Ulusal bir din ve denetim mekanizması olarak “anti-komünizm” (Herman ve Chomsky, 2012: 72).

Günümüzde büyük medya şirketlerinin birçoğu iç ve dış piyasa ile bütünleşmiştir. Bu bütünleşme beraberinde daha da fazla ekonomik büyümeyi beraberinde getirmiştir.

Herman ve Chomsky'e göre, medyanın piyasa sistemi ile daha fazla bütünleşmesi yönündeki eğilimleri, medyanın tekelleşmesi, çapraz mülkiyeti ve medya-dışı şirketlerin denetimini kısıtlayan kuralların gevşemesiyle ivme kazanmaktadır belirtirler (2012: 78).

Türkiye'de 1980 darbesiyle, öncekilerden çok daha ağır bir sansür baskısı altına giren basın, beraberinde ekonomideki liberalleşme politikalarıyla hem yapısal hem içerik bakımından değişime uğramıştır. Medya sahipliği bu dönemde gazeteci ailelerden başka alanlarda yatırımları olan sermayedarlara geçerken, ifade özgürlüğüne getirilen engeller sonucunda gazete içeriklerinde sansasyonel haberlerin, magazin haberlerinin ağırlığı artmıştır (Bek, 2004: 374, Aktaran Sözeri)

Türkiye'de 1990'lı yıllara gelindiğinde birçok holding sahibinin medyaya girmesiyle özel televizyon kanallarının sayısı da hızlıca artmıştır. Herman ve Chomsky, büyük medya firmalarının önemli bir çoğunluğunun hisselerinin borsalarda işlem görmesine rağmen, bu firmaların yaklaşık üçte ikisi hâlâ ellerinde büyük hisse blokları bulduran kurucu aile üyelerinin mülkiyeti ya da denetimi altında olduğunu söylemektedir (2012: 78). Büyük medya kuruluşları medya-dışı alanda da yatırımlar yapmaya başlamıştır ve medya dışı kuruluşlar da aynı şekilde kitle medyası alanında güçlü varlık göstermektedir (Herman ve Chomsky, 2012: 82).

Türkiye özelinde baktığımızda da medya mülkiyetinde son yıllarda önemli değişiklikler olduğu görülmektedir. Ertuğrul Mavioğlu AKP iktidarları ile birlikte medyada sermayenin nasıl ve ne şekilde el değiştirdiğini; televizyon, gazete ve radyolarıyla büyük bir yayın grubu kuran Uzan ailesinin ve Dinç Bilgin'in piyasadan silindiğini, Doğan Grubu'nun hızla küçüldüğünü; Doğuş ve Çalık gruplarının ise hızla büyüdüğünü belirtmektedir (Mavioğlu, 2014: 149).

Medyanın bu yeni sahipleri, medya patronluğunun yanı sıra başta enerji, inşaat, olmak üzere madencilik, tekstil, ulaşım ve savunma sanayileri gibi alanlarda da ülkedeki ticaretin başını çekmektedir. Tez kapsamında ele alınan çevre sorunlarında Türkiye'deki bu medya kurumlarının ait oldukları holdinglerin yatırım yaptığı diğer alanlarına bakıldığında egemen medyanın tavrının neden böyle olduğu kolayca anlaşılmaktadır.

Herman ve Chomsky'e göre medyanın bir diğerk önemli yapısal ilişkisi; medya şirketlerinin hükümete bağımlılığı ve bağlantılarının olmasıdır. "Radyo-TV" şirketleri ve şebekeleri için hükümetin düzenlediğı ruhsatlar ve işletme hakları gereklidir ve bu nedenle potansiyel olarak hükümetin denetimine ya da tacizine tâbi durumda kalmaktadır. Bu teknik hukuki bağımlılık medyayı disiplin altında tutmak için bir sopa olarak kullanılmaktadır ve sık sık resmi çizgiden sapan medya politikaları bu tehdidi aktif hale getirebilmektedir (Herman ve Chomsky, 2012: 83).

Medya üzerindeki bu tehdit unsuru, Türkiye'de hükümet tarafından RTÜK aracılığı ya da T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Sinema Genel Müdürlüğü tarafından gerçekleştirilmektedir. 2003 yılından bu yana hükümetin başında olan Adalet ve Kalkınma Partisinin keyfi uygulamaları ile medya ve film üreticileri üzerinde RTÜK ve Sinema Genel Müdürlüğü kurumları tehdit ve ceza mekanizmaları olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu mekanizmalar hükümete yakınlığı olan medya grupları için tehdit oluşturmazken, hükümete muhalefet eden medya kuruluşları ve alternatif medya grupları için ciddi bir tehdit oluşturmaktadır.

Herman ve Chomsky'nin propaganda modelinde yer verdikleri bir başka konu "reklam"dır. Kitle medyası nötr anlamında izleyicileri değil, satın alma gücü olan izleyicileri cezp etmekle ilgilenmektedir. Herman ve Chomsky reklam veren kuruluşların televizyon programcılığı üzerindeki güçlerini şöyle açıklamaktadır:

"Programları satın alırlar ve parasını öderler; onlar medyaya parasal destek sağlayan "patronlardır." Bu şekilde medya şirketleri reklam veren kuruluşlarla ilişkiye geçen uzmanlar yetiştirerek ve zorunlu olarak programlarının reklam veren kuruluşların ihtiyacına nasıl cevap verdiğini açıklayarak onların himayesini elde etmek için rekabet ederler." (Herman ve Chomsky, 2012: 86).

Herman ve Chomsky, reklam veren kuruluşların kendi ilkelerine göre programlar arasında ayıklama yapmayı içeren tercihler yaptıklarını, nadir istisnalar dışında, bu kuruluşların kültürel ve politik açıdan muhafazakâr olduklarını, televizyona reklam veren büyük şirketlerin, *çevre tahribatı sorunu, askeri-sanayi kompleksin işleyişi ya da şirketlerin Üçüncü Dünya diktatörlüklerine verdikleri destek ve onlardan sağladıkları çıkarlar* gibi şirket faaliyetlerini ciddi bir şekilde eleştiren programları nadiren destekleyeceklerini belirtir (2012: 87).

Eric Barnow NBC tarafından çevre sorunları üzerine, tam da bu sorunlara karşı büyük bir ilginin olduğu dönemde önerilen bir belgesel dizisinin tarihini anlatır. Barnow, o tarihte pek çok büyük firmanın çevre sorunlarıyla ilgili reklamlara ve öteki tanıtım faaliyetlerine para harcamasına rağmen, belgesel dizisinin sponsor bulamadığı için yayımlanamadığını belirtir. Sorun dizinin fazlasıyla objektif olmasıydı: Çevre tahribatında, şirketlerden kaynaklanan ya da sistematik meseleleri öne çıkartıyordu; oysa şirketlerin mesajı “halkın güvenini kazanma” yönündeydi (Herman ve Chomsky, 2012: 87).

Herman ve Chomsky, televizyon istasyonlarını ve şebekelerini, reklam reytinglerini ve gelirlerini koruyabilmek için izleyici “akış” düzeylerini korumaya çalıştıklarını şöyle açıklar:

İzleyicilerin kanal değiştirmesine yol açan ve yayın akışı içine alınan belgesel-kültürel programlar önemli bir maliyete neden olur; zaman içinde, “maliyetsiz” (yani reklama dayalı) bir ticari sistem bu tür programları devre dışı bırakma eğiliminde olacaktır. Her zaman ana akım medyanın çeperinde var olamaya çalışan kültürel-politik bir programcılık olacaksa da, bu tür belgesel-kültürel-eleştirel yapımlar ikincil medya araçları tarafından da yayın akışından çıkarılacaktır; çünkü bu şirketler de reklam veren kuruluşların ilgisine çekme uğraşındadır (2012: 88).

Örneğin; günümüzde Türkiye’de egemen medyada yer alan belgesel programların ve belgesel filmlerin sayısının düşük olmasının nedenleri arasında, belgesel sinemanın özü gereği muhalif olması gerçeği yatmaktadır. Diğer bir neden ise Erkılıç’ın belirttiği gibi, “belgesel sinemanın hem televizyon hem de kültür endüstrisinin ürünü olmaktan uzak olmasıdır”. Belge film / belgesel sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişki kitlelerin gerçeğin ne olduğu ile ilgilenip ilgilenmedikleri veya başka bir söylemle gerçeği arayıp aramama konusu ile ilgilidir (Erkılıç, 2010: 69).

Devlet televizyonu olan TRT Belgesel kanalı ve özel televizyonlarda yer alan belgeseller ya da belgesel içerikli programlar tematik olarak genellikle tarih, coğrafya, turizm ve kültürel değerler üzerinedir. Bu temaların suya sabuna dokunur bir yanının olmamasından ya da bu kavramlara yaklaşımın “resmi” olmasından ötürü bu temalar egemen medya içinde kendine yer bulmaktadır. Devlet işleyişindeki çarpıklıklar, yolsuzluklar, çevre tahribatları, insan hakları gibi temaları işleyen belgeseller ise egemen medya tarafından kabul görmeyen belgesellerdir.

Daha önce de belirtildiği gibi, günümüzde egemen medya sahipleri birçok farklı sektörde yer almaktadır. Örneğin; hükümete yakınlığıyla bilinen Doğu Medya Grubu yayıncılık dışında inşaat ve ulaşım sektörlerinde de büyük işlerin ve

yatırımların sahibidir. Karadeniz sahil yolu ve bağlantı yolları bu şirket tarafından yapılmıştır. Çalışmanın örnekleme olarak seçilen belgesel film yönetmeni Rüya Arzu Köksal; Doğu Karadeniz de HES'lere karşı direnen insanların mücadelesini anlattığı *Bir Avuç Cesur İnsan* belgeselini uluslararası film festivallerinden ödüllerle döndükten sonra televizyonda yayınlanması için Doğu Medya grubuna hiçbir telif hakkı istemeden vermek istediğinin ancak grubun bu teklife yanıt bile vermediğini belirtmektedir (R.A. Köksal, Kişisel görüşme, 11 Haziran 2015).

Köksal'ın 2007 yılında çekmiş olduğu ve değişik yer ve zamanlarda sansüre maruz kaldığı *Son Kumsal* adlı belgesel filmi, Karadeniz sahil yolunun yapımını ve bu yolun insanların yaşamında ne tür olumsuzluklara yol açtığını anlattığı belgeseldir. Belgeselin konu edindiği yolun yapımı ise Doğu İnşaat tarafından yapılmıştır. Dolayısıyla Köksal'ın *Son Kumsal* filminde sermaye sahibi olan Doğu İnşaat'ı eleştirdiği böylesi bir yapıda Doğu Medya'nın sahibi olduğu televizyon kanalında Köksal'ın filminin yer alması zaten şaşırtıcı olurdu.

Herman ve Chomsky üçüncü başlık olarak kitle medyasının haber kaynakları üzerinde durmakta ve kitle medyasının ekonomik zorunluluk ve karşılıklı çıkarlar yüzünden güçlü enformasyon kaynaklarıyla sembiyotik bir ilişkiye girmeye zorlandıklarının altını çizmektedir. Statüleri ve prestijleri sayesinde, hükümet ve şirket kaynaklarının geçerli ve güvenilir meziyetler ile atfedilir olmasının kitle medyası açısından önemini Fishman'ın şu sözleriyle açıklarlar:

Medya çalışanları bürokratik açıklamaları gerçek olarak kabul etmeye hazırdır; çünkü haberleri hazırlayan personel de toplumda bilmeye yetkili kişilerin olduğu kuralı bir düzenin gerekliliği düşüncesini paylaşır. Muhabirler, işleri neyin bilmesini gerektiriyorsa yetkililerinin de onu bilmeleri gerektiği anlayışıyla çalışırlar... Özelde, bir medya çalışanı bir yetkilinin söylediklerini sadece bir iddia olarak değil, ama doğru bilginin inanılır ve uzmanlık içeren bir unsur olarak kabul eder. Bu, manevi bir iş bölümüne yol açar: Yetkililer gerçeklere sahiptir ve onları verirler; muhabirler ise bu gerçekleri kaydetmektedir (Herman ve Chomsky, 2012: 89).

Herman ve Chomsky, güçlülerin dev bürokrasilerini kitle medyasını *sübvans* ettiğini ve medyanın haber malzemesi edinme ve haber üretme masraflarını azaltmaya katkı sağlayarak medyada sesini duyurma imkânı kazandıklarını ve bu sübvansiyonu sağlayan büyük kuruluşların "rutin" haber kaynakları haline geldiğini ve medyanın kapılarının kendilerine açılmasını kolayca sağladıklarını söylerler.

Rutin olmayan kaynakların ise, kitle medyasına erişmek için mücadele vermek zorunda olduğunu ve kapı bekçileri tarafından keyfi kararlar ile görmezden gelinebileceğini belirtirler (Herman ve Chomsky, 2012: 92).

Herman ve Chomsky'nin ele aldığı propaganda modelindeki dördüncü başlık ise, medyada yapılan bir açıklama ya da programa karşı gösterilen olumsuz tepkileri kapsayan “tepki üretimi”dir.

Tepki üretimi büyük çapta ya da önemli kaynaklara sahip bireyler ya da gruplar tarafından gerçekleştiriliyorsa, medya açısından rahatsızlık verici ve bedeli yüksek olabilmektedir. Ortaya atılan görüşler, kurum içinde ve dışında, bazen yasama meclisleri, hatta muhtemelen mahkemeler önünde savunulması kaçınılmaz olabilir (Herman ve Chomsky, 2012: 96).

Tepki üretim mekanizmaları sürekli medyaya saldırdığı halde, medya onları hoş karşılayabilmektedir.

“Tepki üretim mekanizmalarına karşı saygılı bir dikkat örgütlenirler; propagandacı rolleri ve şirketler dünyasının daha kapsamlı programıyla bağlantıları nadiren ele alınır ve analiz edilir. Onlar hakkında sempatik değerlendirmeler yapılır ve uzman sıfatıyla talk şovlarda sürekli bir yere sahip olurlar (Herman ve Chomsky, 2012: 98).

Tepki üreticileri birbirlerinin gücüne güç katarlar ve siyasi otoritenin haber yönetimi faaliyetlerindeki komutasını pekiştirirler. Hükümet sürekli medyaya saldıran, onu tehdit eden ve “düzelten” ve resmi çizgiden muhtemel sapmaları önleyen büyük bir tepki üreticisidir.” (Herman ve Chomsky, 2012: 98).

Günümüzde Türkiye'deki egemen medya içinde tepki üreticilerinin varlığına gerek duyulmadan, siyasi otorite ve sermaye yanlısı bir tutum benimsenmekte, kitlelerin algısı medya tarafından oluşturulmaktadır.

Propaganda modelindeki son başlık ise bir denetim mekanizması olarak “anti-komünizm” ideolojisidir. Herman ve Chomsky, en büyük kötülük olarak komünizmin her zaman mülk sahiplerinin uykusunu kaçırarak bir hayalet olduğunu; çünkü onların sınıfsal konumlarının ve yüksek statülerinin temelini tehdit ettiğini belirtirler (Herman ve Chomsky, 2012: 98-99).

Anti-komünizm ideolojisi, toplumu bir düşmana karşı seferber etmeye yardımcı olur ve söz konusu kavram bulanık olduğu için mülkiyet çıkarlarını tehdit etmeye yönelik politikaları savunan ya da komünist devletlerle ve radikalizmle uzlaşmayı destekleyen herkese karşı kullanılabilir. Dolayısıyla solun ve işçi hareketlerinin bölünmesine yardımcı olur ve bir siyasi denetim mekanizması olarak hizmet eder. Eğer komünizmin başarısı hayal edilebilecek en kötü sonuçsa, yabancı ülkelerde faşizmin desteklenmesi daha hafif bir kötülük olarak haklı gösterilir. Anti-komünist coşku uyandığında, “komünist” suiistimallerin varlığına işaret eden kanıtlara ihtiyaç duyulmaz, şarlatanlar, muhbirler, oportünistler “uzman” kılığında sahneye çıkar. Anti-komünist denetim mekanizması sistem aracılığı ile kitle medyası üzerinde derin bir etkide bulunma imkânı bulur (Herman ve Chomsky, 2012: 99-100).

Türkiye'nin siyasal hayatında özellikle II. Dünya Savaşı sonrasındaki Soğuk Savaş döneminde komünizm korkusunu çok kullanılmıştır. Muhafazakâr partilerin en önemli argümanlarından biri bu tehlike olmuştur. Bu etki günümüzdeki pek çok siyasal aktörü dilinde ve medyasında hala sürmektedir. Hâlihazırda Türkiye'deki egemen medya içinde televizyon programlarında ele alınan toplumsal konular, tıpkı Herman ve Chomsky'nin işaret ettiği gibi “uzman” kılığındaki kişiler tarafından tartışılmaktadır. Bu tartışmalarla çıkar grupları lehine kitlelerin algısı yönetilmekte; yanlış bilinç geliştirilirken işlenen konuların içeriği boşaltılıp, konular saptırılmaktadır. 2015 seçimleri öncesindeki televizyon yayınlarına bakıldığında, hep aynı kişilerin uzman olarak konuştukları, seçimlerde de bu uzmanların artık milletvekili olarak seçildikleri görülmektedir. Bu kişilerin ne denli güvenilir oldukları bilinmediği, tam tersine medya tarafından güvenilirliğin zemini hazırlanmaktadır.

Batı dünyasında muhalif kültür 1960'lardan itibaren büyümüştür. 1970'lere gelindiğinde çoğunlukla öğrencilerden ve gençlerden oluşan toplumsal hareketler feminist ve çevresel hareketlerle bütünleşmeye başlamıştır.

Her türlü propagandaya, bütün rıza üretimine ve düşünceyi hakimiyet altına almak için sarf edilen çabalara rağmen var olan medenileşme etkenlerinin belirtileridir. Aynı zamanda insanlar, düşünerek bir şeylerden sonuç çıkarmak için gerekli olan yetiyi ve isteği kazanıyorlar iktidara karşı duyulan şüpheler büyüdü ve birçok konuda sergilenen tutumlar değişti. Bu değişimler, bir buzdağının erimesi kadar yavaş ilerlese de oldukça hissedilebilir ve önemlidir (Chomsky, 2013: 21).



Ancak egemenlerin çıkarlarına uygun olmayacak, tersine kuşku duyuracak siyasal, feminist, çevreci içerikler daha çok aktivistlerin söylem ve eylemlerinde ortaya çıkar, egemen medya bu içeriklere yer vermez. Muhalif medyanın nicelik olarak sınırlılıkları da bu eylemlerin kitle tarafından bilinmesini zorlaştırır. Örneğin 27 Mayıs 1995 tarihinde İstiklal Caddesi'nde, Galatasaray Lisesi önünde kayıp yakınlarının başlattığı oturma eylemi "Cumartesi Anneleri" olarak siyasal tarihe geçmiş; 500'ün üzerinde sayıya erişen (27 Haziran 2015 tarihi itibarıyla 535. oturum gerçekleşti) dünyada benzeri bulunmayan kitlesel ve sürekliliği olan bu eylem egemen medyada pek yer bulmamıştır. Haber olduğu zaman da genellikle eylemin polis saldırısına maruz kalması ya da çatışmaya dönmüş olması durumu gerekmiştir.

Çoban, sosyalist yapıların onlarca yıldır eylemlerinde, kitlelerden uzak bir şekilde polis şiddetine uğradığını ancak direnmeye çalıştıklarını belirtmektedir. Bu durumun Gezi direnişi sürecinde halk kitlelerinin çok kısa bir süre içinde ve beklenmedikleri bir direngenlikle yanlarına gelmesiyle son bulduğunu ve tersine döndüğünü söyler (Çoban, 2014: 199). Gezi Direnişi neredeyse 81 ile ve günlere yayılmış bir eylem olmasına karşın egemen medya televizyonlarında eylem haber değeri taşımamıştır.

Teknolojinin gelişmesi ve sosyal medyanın etkin olarak kullanılmaya başlaması direniş hareketlerinin dünya çapında duyulmasına neden olmuştur. Çoban, internetin ve internet sayesinde ana akım medyanın gözlerden uzak tutmaya çalıştığı şeylerin bile daha görünür hal almaya başladığını belirtir (2014: 200). Ana akım medya iktidarın uyguladığı baskıya boyun eğerek bu direnişi görmezden gelmiş; o sıralarda Mısır'da yaşanan olayları ise canlı olarak yayınlamıştır.

"Taksim Gezi Parkı'nda polisin direnişçilere olan müdahalesiyle yaşanan olayları Türkiye'deki haber kaynakları görmedi. Haber kanalları ise binlerce insanın polis müdahalesi karşısındaki direnişini yayınlamak yerine belgesel göstermeyi tercih etti. Bunlardan en ironik olanı da dış basından CNN International'ın Taksim'deki olayları gösterdiği sırada CNN TV'de "penguen" belgeselinin yayınlanıyor olmasıydı. NTV' de hayvan belgeseli yerine "Hitler: Öldüren Karizma" adlı tarih belgeseli yer aldı. Habertürk'te ise "Cehennemın Şifreleri" adlı program ve ardından da "130 yaş hayal değil" adlı bir başka program yapıldı.

Twitter kullanıcıları, duruma tepkilerini "Uyanıp ülkemde neler oluyor diye haber kanallarına bakmak yerine Twitter'a bakıyorum" şeklinde özetledi. CNN International ayrıca internet sitesinden görgü tanıklarına seslendi. Görgü tanıklarından; hikâyelerini, fotoğraflarını talep eden CNN, bunlardan seçtiklerini yine internet sitesi üzerinden yayımladı." (Çoban, 2014: 201).

O tarihlerde çok az izleyicisi olan Halk TV'nin yayınlarda eyleme geniş yer ayırması bu istasyonun bilinirliğini ve izlenirliğini artırmıştır. Eylemlerin egemen medya araçlarına saldırıların yapılması ya da NTV gibi bazı medya kuruluşlarının önünde devam etmesi de sürecin bir parçası olmuştur. Direnişi sırasında sosyal ağlar üzerinden yayın yapan Çapul TV direnişte oldukça işlevsel bir medya olmuştur.

Çalışmanın bir sonraki bölümünde alternatif medya arayışlarının doğuşu, gelişimi ve önemine ayrıntılı bir şekilde yer verilecektir.

## 1.2. Alternatif Medya Arayışlarının Önemi

Arsan ve Çoban medyanın, siyasi tercihler başta olmak üzere, kültür, algılama, yaşam biçimleri, ekonomik tavırlar ve daha birçok konuda belirleyici olduğunu ve etkili kamuoyu oluşturma aracı olan medyanın ülkemizde holdinglerin elinde bulunduğunu belirtmektedir (2014: 11).

Alternatif bir bilgi ve habere genel anlamıyla ne toplumsal yaşamda ne de medya kanalları yoluyla erişemeyen, erişse bile bunu tehlikeli ya da yaşamını zehir edecek bir şey olarak gören bireyler egemen ideolojiye ve onun hegemonyasına gönüllü olarak rıza göstermektedir (Arsan ve Çoban, 2014: 22).

Egemenler egemen medyanın alternatifini etkisiz ve sessiz kılmaya çalışarak tüm topluma “yalancı gerçekliği” kabul ettirerek, onu istediği gibi şekillendirme yolunda engelleri ortadan kaldırmaya çalışmaktadır (Arsan ve Çoban, 2014: 22).

Köse, alternatif medya düşüncesinin doğuşunu, ünlü Fransız düşünürü Proudhon'un şu sözünden ilham alarak açıklamaktadır:

*“Özgürlük anadır, düzenin kızı değil.”* Şu halde, alternatif düşünce ve tavır alışların felsefi temeli, kendini kurulu düzenin hâkim ideolojik yapısının, yaygın medyanın baskın ticari habercilik kodlarının dışında konumlanmasıyla ilgilidir. Denilebilir ki, çok uzun zamandan beri, geleneksel medyalar, açık bir şekilde, siyasal iktidarların çınlayışlarının enstrümanları olmuşlardır. Maazou'nun deyişiyle; “Bağımsız medyaların, demokratik çağıyla birlikte yeni bir anlayış doğmuştur. Bağımsız medyaları kaçınılmaz olarak ortaya çıkaran şey, git gide ifade özgürlüğü açısından tehlikeli olmaya başlayan ekonomik bir denetimin varlığıdır (Köse, 2007: 250-251).

Yerel/ alternatif medyalarda çalışanlar, egemen akım medyalarda çalışanlara oranla ekonomik denetimden belli bir muafiyete sahiptir. Bu nedenle de habercilik algılayışında egemen medya bakış açısının tersine olaylara sıradan yurttaşın, halkın gözünden bakmayı gerektiren sivil bir inisiyatifi temel alırlar (Köse, 2007: 251).

Radyo, TV, gazete ve web sitesi olarak alternatif medyalar ortak bir görüşe sahiptir: yurttaşa kulak vermek ve demokrasi savunusu yapmak. Yine alternatif sivil toplum medyaları, sözü değişimin aktörlerine vermişlerdir; sivil toplum, sendikalar, işçiler, köylüler, v.s. tümü bu değişimin aktörleridirler. (Köse, 2007: 251)

Alternatif medyaları egemen medya kuruluşlarından ayıran önemli farklardan biri, habercilik algılaması ile izleyici kitle arasındaki ilişki konusudur. Egemen medya kuruluşlarının haber algılayışları, çevresinde olup bitenlere karşı pasif bir duyarlılık içinde olduğu varsayılan güçsüz ve etkisiz okuyucu/izleyici modelinden hareketle oluşturulur. Toplumda var olan eşitsiz konumları ve baskılanmış olanların baskılanmaya yazgılı oldukları tezi egemenler lehine meşrulaştırıcı bir özellik taşır. Alternatif medya kuruluşları ise yalnızca herhangi bir sorun ya da hakkında okuyucusunu/izleyicisini sadece bilgilendirmekle yetinmez, aynı zamanda söz konusu soruna karşı onları bilinçlendirerek çözüm yolları arama konusunda kamu otoritelerini etkileyici ve harekete geçirici bir örgütlenmeye teşvik eder. Bu niteliğiyle egemen medyadan ciddi bir şekilde ayrılmaktadır (Köse, 2007: 252).

Alternatif medyalara ilişkin genel bir çerçeve sunarken şu tür tanımlamalar yapmak mümkündür:

- a) Alternatif medyalar, en kısa tanımıyla “egemen olmayan” medyalardır. Alternatif medyalar, kendilerini her tür iktidar ilişkisinin uzağında konumlayan medyalardır.
- b) Alternatif medyalar, toplumu sorgulayıcı fikir ve görüntülere yer verirler. Sessiz kalana “ses” verirken, bir şekilde “yok” sayılana da “var” olduğunu kanıtlamaya çalışırlar.
- c) Alternatif medyaları küresel / egemen medyalarından ayıran en önemli iki özellik alternatif medyaların “kâr etmeyi amaçlamaması” ve “düzen yanlısı olmaması”dır.
- d) Alternatif medyalar, kendini meşruiyet temelinde ifade eden politik – kültürel kurulu düzenin negatif bilgisini temsil ederler.
- e) Alternatif medyalar, egemen medyanın gündelik aktüalite içinde oluşturduğu basmakalıp yargılar ve bakış açılarının yerine bilinçli bir kavrayışı, güçlü bir “farkındalık” duygusunu ve aktivist bir tutumu koyarlar.
- f) Alternatif medyalar, muhalif konumlarca sahiplenen medyalardır. Bu nedenle de alternatif medyaları alternatifliği, egemen medyanın söylem yoluyla ürettiği toplumsal hakikatlere ve ilişkilere karşı etkili dayanışma olanakları sunabilmelerinde yatar.

- g) Alternatif medyalar genellikle, hakikati tanımlama ve sunma yetkisini elinde bulunduran söylem seçkilerine karşı mücadele alanını simgelerler.
- h) Alternatif medyalar, saygı duydukları ve büyük değer verdikleri “bağımsızlık”, “eleştiri hakkı”, “kurulu düzenin reddi” ve “doğal özgürlükler” v.b. değerleri yüceltirler (Köse, 2007: 252-253).

Köse, tüm bu belirlemelere ek olarak, alternatif medyaları, içinde yaşadığımız küresel çağda vazgeçilmez kılan şeylerden birinin ise yerel özgünlüklerin, farklılıkların ve zenginliklerin kuşatıcılıkları ölçüsünde derinlikli hiçbir anlam ifade etmeyen soyut genelleştirmeler karşısında yaşatılmaya çalışılmasında yatmakta olduğunu söylemektedir (2007: 253).

Bugün tüm dünyada medya alanında yaşanan gözle görülür “yöndeşme” eğilimleri ve gazetecilik uygulamalarının siyasal ve ekonomik ve çevrelerle iç içe geçmiş ve paralize olmuş yapısı, habercilik mesleğinin ABD gibi “demokrasinin hammaddesi” olarak görüldüğü ülkelerde bile medya alanının derin bir kriz içinde olduğunu göstermektedir (Köse, 2007: 336).

Bugün medya alanındaki “*yapısal yozlaşma*” tüm dünyada öylesine yaygınlaşmıştır ki, etkileri siyasal ve kültürel yaşamın her alanına sızmıştır. Bu gelişmeler, liberal medya kuramcılarının dediklerini tersinden doğrular nitelikte, medyanın “*toplumun aynası*” olmaktan çıkıp, adeta toplumu medyanın “*aynısına*” dönüştürmekle kalmamış, hayata ve yaşanan dünyaya ilişkin bir dizi köklü yanılısamanın meşruiyet kazanmasına yol açmıştır. Bu çerçevede katıksız eğlence ve tüketim unsurlarıyla bezeli görüntülerin önerilen “*yaşama kültürünün*” başlıca ideolojisi olduğu, dünyaya ve gelişen olaylara karşı eleştirel ve sorgulayıcı bir tavır takınmanın neredeyse “*çokbilmişlik*” ve “*ukalalıkla*” eş anlama geldiği, nitelikli yayıncılığın yerini, başlıca “*söylem*” ve “*format*”ları kişisel mahremiyetin ihlal edilmesi üzerine kurulu teşhirci bir yayıncılık eğilimine bıraktığı, “piyasada” hayatta kalmak isteyen her “*medya sektörünün*” çareyi başarıyla “*ortalamayı tuttur*an” programlar üretmekte bulduğu ve tüm bunların küreselleşen dünyanın yeni “*trendleri*” ve “*değerleri*” olarak yaygınlaştırılmaya çalışıldığı gözlenmektedir. Aynı şekilde tüm bu gelişmelerden Türkiye’deki medya ortamının da etkilenmemesi düşünülemez. 1990’lı yılların başları bizde de medyatik alanın “demokratikleşmesi” görünümü altında böyle bir yapısal ve içeriksel bozulmanın yaşanmaya başladığı yıllar olmuştur.(Köse, 2007: 336-337)

Çoban, medya ve iktidar arasındaki ilişkinin medyanın oluşumundan bu yana gündemde olduğunu ve medyanın belirli bir gücün etkisinde varlığını sürdürdüğünü söylemektedir (2014: 37). 2000’lerin Türkiye’sinde siyasal iktidara yakın duran büyük sermayenin elindeki medya kuruluşları liberal rejiminin görece özgürlükçü

yaklaşımlarından yararlanmaktadır. Medya için önemli bir fırsat noktası da yasal düzenlemelerin yokluğu ya da siyasal erk desteğiyle kuralsızlığı kural edinmesidir.

Muhafif medyanın iyice cılızlaştığı bu ortamda, kültür ürünlerinin, kitlesel tüketim amaçlı üretimi iyice artmış; kültür sektörünün eğlendirici, oyalayıcı, uyuşturucu ve aptallaştırıcı yanı baskın hale gelmiş ve eleştirel güç ortadan kalkmıştır (Erkılıç, 2010: 70).

Bu medyatik ortam uzun vadede paradoksal biçimde içerikte ve yapısal olarak bir çoğulcukta değil de “aynılaşmayla” sonuçlanmıştır. Bu durum, belki de liberal sistemin, piyasa yasalarının dayattığı rekabet koşullarının ürettiği etkilerin beklenen bir sonucudur (Köse, 2007: 337). Sanat yapıtları fabrikasyon üretime olanak tanıyan teknolojik süreçlerin yarattığı pazar ortamında ya pazara düşecek veya gündem dışı kalacaktır. Gündem dışı kalmak ise ekonomik sürecin dışında bırakılmak ile sınırlı kalmayacak, bu durum üretim koşullarını da etkileyecektir (Erkılıç, 2010: 70).

Belgesel sinema günümüzün medyasında bir karşı söylem aracı olarak ideolojik bir misyona sahiptir. Erkılıç’ın belirttiği gibi; belgeselin karşıt duruşu sosyal, ekonomik ve politik uygulamaların kendine yönelik baskısına karşı verdiği savaşım kadar, kendi adını kullanarak varlığını hiçe sayan uyduruk yapım anlayışına karşı sesini yükseltmesinden de kaynaklanmaktadır (Erkılıç, 2010: 70).

### **1.3. Hollywood Klasik Anlatısı ve Eleştirel Yaklaşımlar**

Louis ve Auguste Lumiere Kardeşlerin, Paris Capucines Bulvarı’ndaki Grand Cafe’de *Trenin Gara Girişi* filmini gösterdikleri 28 Aralık 1895 tarihinden bu yana yüz yılı aşkın bir süre geçen “sinema”, bir anlatma sanatıdır; ister “gerçeği” yansıtan Lumiere Kardeşlerin, ister “düşün” de aktarılabileceğini gösteren Georges Melies’in yaptığı gibi olsun... Aradan geçen yüzyılda pek çok anlatıcı serüvene dahil olmuş; dışavurumcular, şairane gerçekçiler, yeni gerçekçiler, yeni dalgacılar, özgür sinemacılar, deneysel sinemacılar anlatının sınırlarını zorlamıştır. Ancak hepsinin ortak yanı ya da hedefi seyirciyi anlattıklarının peşine takmaktır (Aytekin, 2013: 4).

Kitle iletişim aracı olarak sinema, zamanla ürettiği ürünler bakımından sanat dalları içinde önemli bir konuma gelmiş ve kendinden önceki sanatlardan<sup>(\*)</sup> beslendiği gerekçesiyle “yedinci sanat” olarak nitelendirilmiştir. Teknolojik aygıtların (televizyon ve internet) olmadığı dönemde sinema birçok insana ulaşabilen en etkili kitle iletişim aracı olarak kullanılmıştır (Kılınç, 15: 101).

Ancak sinema, içeriği nedeniyle tartışmasız politik bir sanattır. Kutlar’ın da belirttiği gibi; her film politiktir ve eninde sonunda ya kurulu düzene hizmet eder, ya da ona karşı çıkar. İlk bakışta apolitik gibi suya sabuna dokunmadıkları için düzenin işine yararlar ve bu anlamda politik sonuçlar doğururlar (Akt. Kılınç, 2015; 52).

Sinema, anlattığı öyküler aracılığı ile toplumsal yaşama dair birçok öğeyi içinde barındıran bir temsil pratiğine dönüşmüştür. Temsil gerçekliğin birebir kopyası değil, gerçekliği referans alan gerçekliğin yeniden düzenlenmiş bir sunumudur. Bu yönüyle sinemada temsil edilen öykü, içinde yer aldığı toplumsal gerçekliğe ilişkin birçok anlam barındırmaktadır (Akt. Kılınç, 2015: 69.). Sinemanın seyirci için inandırıcılığı da bu anlamların gerçekle ne denli örtüştüğü duygusuna bağlıdır.

Gerçeğin izleri, bilinçli ya da bilinçsizce olsun, yönetmen tarafından filmin içine dahil edilir. Koca, Yeşilçam sinemasının, Türkiye’de toplumsal değişimin hız kazandığı 1950’li yıllarda halkın başlıca eğlence kaynağı olarak değişimin; sosyal, kültürel ve ekonomik izlerini anlatılarında temsil ettiğini belirtmektedir (Akt. Kılınç, 2015: 68). Bir popüler kültür ürünü olarak Yeşilçam sineması, Türkiye’de yaşanan toplumsal değişimin izlerini, yarattığı öyküler ile temsil etmiş ve kendi uzlaşmalarını, anlatı kalıplarını oluşturmuştur (Akt. Kılınç, 2015: 70).

Popüler kültürün yaygınlaşmasında ve bu kültürün kitle kültürüne dönüşmesinde en önemli medyalardan biri Birinci Sinema ya da egemen akım filmleridir. Özellikle Hollywood, yarattığı kahramanlarını toplumsal yaşamı statükoyu sürdürecektir birer ürün halinde piyasaya sürmektedir.

Erkılıç, “popüler kültür”ü, duygusal ve ilkel gereksinimlerden beslenen kitlesel ortaklıklarca biçim verilen bir karakter taşıyan, bilinçli/bilinçsiz seçimleriyle halkın yönlendirdiği ve bumerang benzeri işleyen bir süreçte yönlendirildiği bir alışveriş

---

(\*) Geleneksel sanat sınıflandırmasında ilk altı sanat resim, heykel, mimari, dans, şiir ve müziktir.

ortamı olarak tanımlamaktadır (2010: 68). Popüler kültürün dünyada ve ülkemizde hızla yaygınlaşması ve kitlelerde yanlış bilincin inşası ve algıların yönetilmesindeki etkisi düşünüldüğünde, popülist/egemen sinema ortamında, eleştirel sinemanın nasıl bir var oluş sergileyebileceği bu tür filmleri üretenlerin karşısında önemli bir soru olarak durmaktadır. Bir başka deyişle sinema üç ayrı işlev üstlenebilir:

- Birinci Sinema örneklerinde olduğu gibi, endüstriyel bir ürün, ticari bir meta olarak konumlanarak kapitalist sistemin içinde, sistem onaylayıcı ya da sistem yürütücü bir işlev.
- İkinci Sinema örneklerinde olduğu gibi toplumsal sorunlara sanatın yaratıcılığı ve eleştirel gücüyle yaklaşarak, kitlesel izleyici (gişe) kaygısından çok içeriği, iletisi, sinema diliyle sinema sanatını öne çıkartan bir işlev.
- Üçüncü Sinema örneklerinde olduğu gibi, sinemayı politik bir güç olarak kullanarak izleyicinin siyasal bir davranış değişimine girmesini hedefleyen bir işlev

Çalışmanın temel aldığı belgesel sinema için de bu işlevler başat sorundur: Belgesel sinema egemen-resmi söylemlerin devamı olarak sistemin yürütülmesini sağlamak hatta propaganda filmine dönüşmek veya eleştirel olarak yaklaşarak sistemi sorgulamakla karşı karşıyadır.

Kamu yayıncılığı adı altında hükümet televizyonlarına dönüşen TRT gibi ya da belgesel sinemayı çoğunlukla kapitalist üretim biçimlerinin yeniden üretimi için kullanan *Discovery Channel*, *National Geographic* gibi çokuluslu televizyon istasyonlarının yaklaşımları bağımsız belgesel sinemacılar tarafından ne ölçüde tercih edilebilir? Çünkü geçmişten günümüze belgesel sinemanın pek çok örneğine bakıldığında belgesel sinemanın hem alternatif bir medya aracı hem de popüler kültüre karşı bir söylem aracı olduğu görülmektedir. Rıza Kıracı, sinema salonlarının Hollywood sermayedarları tarafından ele geçirildiğini, böylesi bir konjunktürde belgesel sinemanın ancak geniş kitlelerin desteği ile açık denizlere ulaşabileceğini söylemektedir (1997: 121).

Günümüzde egemen sınıflar sinemayı propaganda, reklam ve pazarlama vb. gibi faaliyetlerinde yoğun olarak kullanmaktadır. Toplumsal konular ve önemli kitlesel

olaylar/eylemler egemen sinemanın hoşlanmadığı, tercih etmediği, içeriğinde yer vermediği konulardır.

Kılıçatan, ana akım sinemanın, var olan düzenin ve sistemin devam etmesinde önemli bir işlevselliğe sahip olması, kapitalizm için çok önemli bir sanayi ve ticaret ortamına evrilmesi ve yüceltilmesine uygun birer meta olarak ortaya çıkmasına neden olduğunu ve de egemen kurumları, geleneksel değerleri meşrulaştırmak, ideolojiyi aşılacak yönünde bir işlevinin olduğunu belirtmektedir. Ana akım sinemaya karşı politik nitelikli filmlerin, temel amacının izleyicisini bir şekilde politikleştirmektir ve politikleşme ise çoğunlukla sistemin sorgulanmasına yol açmaktadır (Akt. Kılınç, 2015: 5).

Gürkan da egemen sinemaya karşı olan muhalif sinemanın, ana akım sinemanın ideolojisi, kuralları ve kodlarıyla mücadele eden ve bunları yıkmaya çalışan filmler olarak tanımlarken karşı sinemanın özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

Karşı sinema filmleri anlatı geçişsizliği, yabancılaşma, ön plana çıkarma, çoklu diegesis, açıklık, rahatsız olma ve gerçeklik değerlerini benimsemektedir. Karşı sinema açık bir biçimde kendisini, klasik anlatı biçiminin ve özellikle de olayların neden-sonuç bağlantısının karşısında tanımlamaktadır. Ayrıca ideoloji, gerçeklik, yabancılaşma ve rahatsız olma gibi Hollywood sinemasının temel özelliklerini de alaşağı etmektedir (Gürkan, 2015: 65).

Kuşkusuz, her sanat gibi sinema da “sanatçı”yla yani onun yaratıcısıyla var olabilmektedir. Bu bağlamda, sinemada yönetmenin varlığı anlatıyı bireysel bir eylem haline dönüştürüyorsa da, yönetmen ve yönetmenin anlattıkları dönemin toplumsal, siyasal, ekonomik koşullarından bağımsız değildir ve hatta gücünü de bu unsurlardan almaktadır (Biryıldız, 2000: 5). Dolayısıyla, sanatçının yaşam deneyimi ve pratiği, onun sanatının ham malzemesini oluşturmaktadır. Sanatçı toplumsal olaylar karşısında sezgileriyle algıladıklarını yapıtında yeniden ortaya koymaktadır. Bu yeniden üretim ya gerçekliğin yansıması ya da gerçekliğin reddi biçiminde olmaktadır. Sanatçının gerçekle kurduğu ilişkinin yaratısına yansıma biçimi, onun üslubunu da oluşturur (Gevgili, 1989: 13).

Toplumsal bilincin geliştirilmesinde önemli bir güç olan sinema toplumsal muhalefetin oluşturulmasında da önemli bir role sahiptir. Sinemanın toplumsal gücü



Sovyet Devrimi (1917) sonrasında belirgin bir biçimde öne çıkmıştır. Sinemanın eğitim ve propaganda gücünü anlayan ve sinemaya sanat niteliğini tanıyan ilk devlet başkanı Lenin, Devlet Sinema Okulu'nu kurmuş ve sinemayı devletin -iktidarın- aracı haline dönüştürmüştür. Bu araç ticari, estetik ve politik olarak Sovyet ideolojisinin ortaya konması için ideal bir araç olarak tanımlanmaktadır (Günaydın, 1997: 38) II. Dünya Savaşı yıllarında Almanya ve İtalya'daki faşist iktidarlar tarafından da sinemanın bu işlevi kullanılmıştır. Bu ülkelerde de kendi ideolojilerini işleyen filmlerin yapılması amacıyla sinema okulları açılmıştır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra sinema artık sadece bir kaydetme aracı, bir sanat dalı değil, çok geniş kitleleri etkileyen ve yönlendiren bir propaganda aracıdır.

Muhafif sinema, egemen ideolojiye karşı bir duruş benimsemiş ve iktidarların toplum içinde oluşturduğu adaletsiz, eşitsiz ortamın her türlü eleştirisini yaptığı, toplumun aydınlanmasını hedeflediği bir yaklaşıma sahip olmuştur. Egemen ideoloji karşısında yer alan muhalif sinema farklı kavramlarla adlandırılmaktadır: "Politik sinema", "üçüncü dünya sineması", "devrimci sinema", "özgür sinema", "belgesel sinema" bu farklı adlandırmalardan bazılarıdır.

Özarslan'a göre; muhalif sinema dünya sineması içinde farklı nitelikleri göz önüne alınarak sınıflandırılmıştır. *Cahiers du Cinema* dergisi editörleri Comolli ve Narboni, 1969 yılında yazdıkları "Sinema, İdeoloji, Eleştiri" başlıklı makalelerinde sinemasal üretimi yedi kategoriye ayırmaktadır. Film ve egemen ideoloji arasındaki ilişkiye dayanarak oluşturdukları bu kategorileri "egemen ideoloji tarafından belirlenen filmler", "hem içerik hem biçim düzeyinde egemen ideolojiye saldıran filmler", "içerik olarak politik olmayan ancak biçimsel olarak eleştirel duruşu olan filmler", "egemen ideolojiye aitmiş gibi görünen ancak izleme eylemi esnasında içsel bir eleştiri barındırdığı anlaşılabilir filmler", "içerik olarak politik filmler", "politik ve toplumsal olaylara eleştirel bir bakış getiren ancak sinemanın egemen ideolojik anlatım biçimlerine karşıda durmayan bu nedenle politik olmayan filmlerle aralarında bir ayrımın tam olarak konamadığı filmler", "geleneksel temsilleri sorgulayan ve bunları doğaçlama olarak çağdaş olayları sorgulayarak ortaya koyan filmler" olarak sıralamaktadırlar. Bu kategoriler içinde içerik ve biçimsel olarak eleştirel özellikleri öne çıkan filmler egemen ideoloji karşısında duruşları belirgin olan ve olmayanlar olarak ayrılmış; böylelikle muhalif filmler bu bütün içinde bir

sınıflandırmaya tabii tutulmuştur. Özarlan ise muhalif sinemayı beş kategoride sınıflandırmaktadır. Bu gruplar, toplumsal dönüşüm dönemlerinde ortaya çıkan filmler, coğrafik anlamda ana akım sinemaya muhalif filmler, bağımsız sinema, kimlik açısından muhalif filmler, politik muhalif filmlerdir (Akt. Cıvaş, 2010: 42).

Muhalif söylem biçimi olarak “çevre” temalı filmlerin incelendiği bu çalışmada, dünya sinemasında İkinci ve Üçüncü Sinema’yı oluşturan “Yeni Gerçekçilik”, “Yeni Dalga”, “Üçüncü Sinema”, “Özgür Sinema”, gibi akımlar ve “Belgesel Sinema” egemen yaklaşımların dışındadır ve muhalif sinemanın kaynakları olarak ele alınmaktadır. Bu akımlar arasında Yeni Dalga gibi apolitik tavır sergileyen akımlar bile egemen kalıpları kırması nedeniyle çalışma kapsamında muhalif sinemanın kaynakları arasında kabul edilmiştir.

### **1.3.1. Yeni Gerçekçilik**

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, II. Dünya Savaşı’nın ve Alman-İtalyan faşizminin çöküşünün ürünüdür. Akımın ideolojik olarak ortaya çıkışını sağlayan ihtiyaç, İtalya’nın tümünde yaygın olarak hissedilen ve en açık bir şekilde solcu entelektüeller arasında dile getirilen, faşizmin kültürel kalıntılarını ve hayatla yaşandığı şekliyle hiçbir ilişki kuramayan belli retorik, sanatsal şemalarla bağları koparma fikridir. Endüstriyel olarak, yeni gerçekçi sinemanın ortaya çıktığı koşullar ise Husky Harekâtı’nı takip eden ekonomik kriz ve 1943-45 yıllarındaki faşist Mussolini rejiminin çöküşüyle açıklanabilir ([www.ilem.org](http://www.ilem.org)).

Yeni Gerçekçiliği karakterize eden belirgin özellik, kameranın sokakta dolaşımı ya da profesyonel olmayan oyuncuların kullanımı değildir. Çağımızın, halkımızın sorunlarını net bir biçimde sergileme olgusudur ([www.kameraarkasi.org](http://www.kameraarkasi.org)). Çelikcan, akımın ortaya çıkması için gerekli zemini hazırlayan sürecin faşist Mussolini iktidarının sinemanın gücünü fark ederek, sinema endüstrisini denetimi altına almak ve İtalyan sinemasını geliştirmek için bir dizi önlemler almasıyla hızlandığını belirtir. Hükümet tarafından kurulan büyük film stüdyosu ve Sinema Okulu savaş sonrası İtalya’ında sinemada bir hareketlilik yaşanmasını da sağlamıştır. Sinema Okulu’na

devam eden genç sinemacılar hükümetin ideolojisine karşı oldukları için film yapmamayı tercih ettiler ya da hükümet tarafından desteklenmediler. Mussolini hükümetinin beklediği başarı İtalyan sinemasında bu dönem içinde elde edilememiştir. Genç sinemacılar film yapım aşamasından uzak kaldıkları bu süreci sinema kuramları ve eleştirisi yönünde kendilerini geliştirmişler ve *Corrento* adında bir dergi yayınlayarak değerlendirmişlerdir. Mussolini hükümetinin Nazi işgali ile devrilmesinin ardından İtalya'nın içine girdiği olumsuz koşullara rağmen yeni sinema hareketi ilk ürünlerini vermeye başlamıştır (Çelikcan, 1997: 150).

Faşist Mussolini rejimi sırasında sinema, bu ülkede de propaganda malzemesi olmuş ve faşist rejimi öven filmler yapılmıştır. 1935 yılında kurulan Centro Sperimentale di Cinematografia adlı kuruluş yönetmen, oyuncu ve teknik eleman yetiştirmiştir. 1937'de Cinecitta stüdyosu kurulmuştur. Bu iki kurum İtalyan sinemasının gelişmesini sağlamıştır. Giovanni Verga'nın *Verismo* akımından etkilenen Yeni Gerçekçilik akımının temsilcileri Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica gibi yönetmenler savaş sırasında stüdyoların yıkılması, İtalya'nın ekonomik zayıflığı gibi nedenlerden dolayı doğal dekorlarda film çekmeye başlamış ve kamerayı sokağa taşımıştır (Odabaş, 2006: 189).

Roberto Rossellini'nin *Roma Açık Şehir* (1945) filmi, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin ilk örneğidir. Filmde, II. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Nazi işgali altındaki Roma şehrinde yaşayan insanların hikâyesi anlatılmaktadır. Toplumsal sorunları ortaya çıkaran filmde halkın yaşadığı dram, gerçek oyuncular kullanılarak ve gerçek mekânlar seçilerek etkili şekilde seyirciye aktarılmıştır. Senaryosunu Cesare Zavattini'nin yazdığı, Vittorio de Sica'nın yönettiği *Bisiklet Hırsızları* (1948) filminde de II. Dünya Savaşı sonrasında yoksulluğun hüküm sürdüğü Roma'da uzun süredir işsiz olan Antonio Ricci'nin yeni işi için aldığı ve iş için çok gerekli olan bisikleti iş sırasında çalınır. Polis hırsız kendilerinin bulmalarını söyleyince Antonio ve 10 yaşındaki oğlu Roma'yı karış karış dolaşarak bisikleti aramaya başlar.

Çoşkun, *Bisiklet Hırsızları* filminin sosyal görünümünden soyutlandığı zaman bile anlamından bir şey kaybetmediğini söyler ve İkinci Dünya Savaşı sonrası geçerli tek komünist film olduğunu belirtir. Çoşkun, filmin sosyal mesajının filme iliştilmediğini olayların tamamında her an mevcut olduğunu vurgular (2011: 186).

Gerçekçi kuramın temsilcilerinden Siegfried Kracauer, sinemanın diğer sanatlara nazaran gerçekliği ve yaşamı olduğu gibi yansıtmaya olanak sağladığını vurgular ve diğer sanatların yaşamı dönüştürmeye çalıştıklarını, sinema sanatının ise doğası gereği yaşamı olduğu gibi yansıttığını söyler (Coşkun, 2011: 194). Andre Bazin ise, sinemada gerçekliğin estetik ile birlikte yürümeyeceğini söyleyenlere karşı çıkar ve sinemanın gerçeğe yaklaştıkça sanat olabileceğini belirtir (Coşkun, 2011: 192).

Coşkun, *Roma, Açık Şehir* filminin, Yeni Gerçekçi akımın başlangıç filmi olarak kabul edilse bile 1950’li yıllarla birlikte İtalya’da değişen ekonomik, siyasal ve toplumsal koşullar ile birlikte akımın direniş teması zamanla yerini farklı eğilimlere bıraktığını söylemektedir. İlk dönemde yalnızca gerçekliği kaydetmek amacıyla olan Yeni Gerçekçilik, daha sonraki dönemde bu tutumuna eleştirel bakış açısı eklemiştir (2011: 190-191).

Yeni Gerçekçilik akımı yönetmenin yaratıcılığını zorlar ve zenginleştirir. Akımın bu özelliğinin ileriki yıllarda Yeni Dalga akımı ile birlikte ortaya çıkacak olan “*auteur*” kuramını da etkilediğini söylemek çok da yanlış olmaz. Yeni Gerçekçilik akımı kuramsal temeli ve geliştirdiği anlatım biçimi ile çağdaş sinema anlatısının gelişmesine çok büyük katkılar sağlamıştır (Çelickan, 1997: 160).

### **1.3.2. Yeni Dalga Akımı ve Auter Kuramı**

İkinci sinemayı oluşturan bir diğeri sinema akımı ise Yeni Dalga akımıdır. II. Dünya Savaşı’ndan sonra dünya sineması bir arayış içerisine girmiştir. Savaştan yengi ile çıkan devletler de, yenilen devletler de zararlı çıkmış; ekonomiler sarsılmış, adeta tüm sosyal sınıflar için yaşam koşulları dayanılmaz hale gelmiştir. Bu durum ülkelerin sinemalarını etkilemekte gecikmemiştir. Genel olarak sinemacıların toplumsal sorunlara daha gerçekçi bir şekilde yaklaştıkları ileri sürülebilir. Savaştan yenis çıkan İtalya’da Fransız Doğalcılığı, Sovyetler Birliği’ndeki Sovyet Toplumsal Sineması, İngiltere’deki İngiliz Belge-Film Okulu ve İtalyan edebiyatındaki “*verisimo*”(gerçekçilik) akımının bir arada uygulanmasıyla Yeni Gerçekçilik sinema akımı ortaya çıkmıştır. İngiltere’de yine toplumsal konuları işleyen bir grup “Özgür Sinema” akımını yaratmıştır. Yeni Dalga akımı ise bu ortamda Fransa’da ortaya çıkmıştır (Odabaş, 1994: 281).

Fransa'ya ait sömürgelerin bağımsızlığını istemesi ve mücadeleye girmesi, Fransız solunun bağımsızlık hareketlerini desteklemesi ve General de Gaulle'ün iktidara gelmesiyle birlikte Fransa'da yeni özgürlükçü hareketlerin başladığı bir ortam oluşmuştur. Fransız sinemasının toparlanması için Ulusal Sinema Merkezini kuran yeni yönetim, çekilecek filmler için Film Yardım Yasası'nı çıkarmıştır. Bu yasa Yeni Dalgacıların ilk filmlerini çekmelerine önemli bir katkı sağlamıştır. Ama Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasını sağlayan asıl önemli etken 1951'de Andre Bazin tarafından yayınlanmaya başlanan *Le Cahiers du Cinema* dergisidir (Coşkun, 2003: 169). Odabaş'a göre, Bazin'in görüşlerinin temelini nesnellik oluşturmaktadır ve Bazin'e göre belgesel filmler bozulmamış gerçekliğin en arı ifadesidir (Odabaş, 2006: 192).

*Cahiers du Cinema* dergisinde bir araya gelen Andre Bazin, Claude Chabrol, François Truffaut, Jean Luc Godard, Jacques Doniol Valcroze, Jacques Rivette, Jacques Rozier gibi yazarların aslında ortak yönleri, ortak paydaları, ortak felsefeleri çok azdır ya da yoktur; uyumsuz öğelerden oluşmuş bir grup gibidir. Hoşlandıkları hatta nefret ettikleri şeyler bile aynı değildir. Bir okuldan çok bir tekke görünümünde oldukları söylenebilir (Odabaş, 2006: 193).

Bazin, gerçeğin sanat olmadığını, ancak gerçekçi bir sanattan bahsedilebileceğini söylemektedir. Gerçekçi sanat, gerçeğin tamamlayıcısı olan bir estetik yaratabilen sanattır, diyen Bazin, sinemada ancak gerçeğin gösterilmesinin söz konusu olduğunu söyler; İtalyan Yeni Gerçekçileri'ni ve Orson Welles'i bu düşüncesine örnek gösterir (Gökçe, 1997: 164).

Andre Bazin'in etkisindeki Yeni Dalgacılar düşük maliyetli filmler çekebilmek için Yeni Gerçekçilik akımını kendilerine örnek almıştır. Maliyeti düşürme kaygıları elde taşınan kamera, hareketli mikrofon gibi yeni teknikler bulmalarına ve çekim yöntemlerine değiştirmelerine sebep olmuştur. Yeni Gerçekçilik akımı kendilerine örnek alsalar da Fransız sineması, özellikle Jean Renoir ve Jean Pierre Melville Yeni Dalgacılara esin kaynağı olmuştur. Renoir ve Meville gibi yönetmenlerin filmlerinde kişiselliklerini koruma gayreti François Truffaut'un ilgisini çekmiş ve Alexander Astruc'un *camera-stylo* düşüncesini tekrar ele almıştır. Sinemanın giderek bir anlatım aracı olduğunu söyleyen Astruc, yönetmenin, "düşünce ve duygularını daha

özgür biçimde, roman yazarının kalem kullanması gibi kamerayı kalem yerine kullanarak anlatabileceği bir sinema özleminden bahseder” (Gökçe, 1997: 165).

Yeni Dalgacılar başlangıçtan itibaren *auteur* sinemasına olan inançlarından dolayı aşırı bir kişisellik çabası da göstermiştir. Bu nedenle Yeni Dalga’da ne kadar sinemacı varsa, o kadar değişik sinema anlayışının ve o kadar değişik sinema yapıtının ortaya çıktığı söylenebilir. Konularını genellikle yaşadıkları çevreden ve gençlerin günlük yaşantısından alan Yeni Dalgacılar, anlattıkları konunun ardındaki toplum sorunlarını irdelemek yoluna gitmemişlerdir (Gökçe, 1997:168).

Yeni sinema anlayışının kapısını açan, öykü bütünlüğünü ve doğrusal zamanı önemsemeyen, ileri geri sıçramalar ile seyirciyi şaşkırtan aynı zamanda eksiklikleri seyirciye tamamlatan bu yeni sinemanın gelişimine Yeni Dalga akımı yönetmenleri içinde en çok etkisi olan yönetmen Jean-Luc Godard’dır. 1959 yılında Jean-Luc Godard *Serseri Âşıklar* adlı ilk uzun metraj filmini çekmiştir. Yeni Dalga akımının prototipi sayılabilecek bu filmi “Hollywood B filmlerine bir teşekkür olarak düşünür. Ancak karşı olduğu Amerikan sineması klasik anlatı tekniğini kullanmaz ve polisiye film iskeleti üzerine tamamen doğaçlama bir film çeker” (Gökçe, 1997:170).

Teksoy, Godard’ın kendinden önceki burjuva sinema geleneğinden yararlanarak, yeni bir dil ve sistem kurduğunu ve sinemada yeni bir anlayışın başlatıcısı olan *Serseri Âşıklar* filmiyle Godard’ın, burjuva ahlakının ve kapitalist toplumun benimsediği ilkeleri tartışmaya açtığını söyler (Teksoy, 2005:406).

Filmi çekerken amacı bir öyküyü anlatmaktansa, bir öyküyü çıkış noktası yaparak düşüncesini seyirciye aktarmak olan Godard için sinemada düşüncelerini aktarmak kadar geleneksel sanat kalıplarını yıkmak da önemlidir. *Serseri Âşıklar* filminde sinema dilinin yerleşik kurallarına ve düzgün bir kurguya karşı bir duruş benimser (Teksoy, 2005: 407). Yeni Dalga akımının en önemli yönetmeni sayılan ve kendisinden sonraki sinema anlayışında derin izler bırakan Godard’ın filmlerinde asıl amacının kendi düşüncelerini seyirciye aktarmak, tartışmaya açmak olduğu görülmektedir. Yönetmenin sinemayı kendi mecrası olarak kullanması hali, yönetmenin bir özne olarak ürettikleri üzerindeki etkisinin en açık biçimde görüldüğü Godard sinemasında karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin bir birey olarak

düşüncelerini filmleri yoluyla aktarması sürecinde, filmlerindeki biçimsel farklılıkları ile hâkim sinema dili anlayışına karşı muhalif bir duruş sergileyebileceği gibi düşüncelerinin hâkim iktidara ya da güce karşı nitelikte olması da onu muhalif noktaya getirebilmektedir. Yönetmenin filminin muhalif bir nitelik kazanması için siyasi bir amaçla yapmış olması da gerekmemektedir. Bazin'in yönetmenin bir birey olarak ele alınmasına karşı olan sözleri, yönetmen kadar filmin ve filmin üretildiği dönemin o filmin muhalifliğine etkisinin yadsınamayacak kadar önemli olduğunu gösterir. Rekin Teksoy'a göre, Yeni Dalga'nın en önemli özelliği siyasal ve toplumsal konulardan uzak durması, Yeni Gerçekçiliğin tersine, "apolitik" bir sinema olmasıdır (Teksoy, 2005: 400).

Yeni Dalga yönetmenlerinin klasik sinema anlatılarına karşı geliştirdikleri biçimsel yenilikler ve seyirciyi aktif hale getirmeleri onların egemen yaklaşımlar karşısındaki muhalif yanları olarak kabul edilebilir. Yeni Dalga akımının etkisiyle, özellikle Godard'ın *Serseri Aşıklar* filmiyle birlikte yeni bir kuram olan "Auteur" kuramı ortaya çıkmıştır. Yeni Dalga akımına bağlı yönetmenlerin sinema sanatı üzerindeki etkisi eleştirel sinema alanına önemli bir katkıdır.

Auteur Kuramı'na öncülük eden Alexandre Astruc 1948 yılında *camera – stylo* (kalem-kamera) düşüncesini ortaya atar. Sinemada anlamın kamerayla yazıldığını belirten Astruc, sinemanın yavaş yavaş bir dil halini aldığını ve en soyut düşünceleri bile yansıtabileceğini, bundan dolayı da sinemanın yeni çağına "kamera-kalem" adı verdiğini açıklar (Özarslan, 2013: 34). Astruc'a göre sinema geleneksel öykü anlatımının sınırlılıklarında kurtulmalı, edebiyat gibi bağımsız bir sanat olmalıdır (Gökçe, 1997: 165).

*Cahiers du Cinema*'nın film eleştirmenleri Henri Langois'nın kurduğu *Cinematheque Française*'in arşivinden yararlanarak, İkinci Dünya Savaşı döneminde yasaklanan Hollywood filmlerini izleme şansı yakalarlar (Özarslan, 2013: 36-37). İyi sinema ve kötü sinema arasında tartışmaların yaşandığı bu dönemde *Cahiers du Cinéma dergisinde* başlayan bu tartışmalar Andre Bazin'in başında olduğu grup (Truffaut, Godard, vb.) yönetmenler *auteur* sözcüğünün için kullanılması gerektiğini söylemiştir. *Cahier du Cinema*'da "yönetmenler politikası" kısmında yer alan yeni yönetmenlik tartışmaları, Giorgio Vincenti'nin de belirttiği gibi filmde yönetmenin biçimine önem verilmesini vurgulamıştır çünkü bu kişiselliğin göstergesidir.

Kısacası yönetmenin kişisel söylemidir (Güngör, 2014: 84)

1950'lerde Cahiers du cinema'da yazarlar auteur sözcüğünü filmi yaratan yönetmen için kullanırlar ve senaryo yazarı-yönetmen ayrımını yadsıyarak, auteur - metteur-en-scene ayrımını getirirler. Onlara göre auteur kendi düşünce ve duygularını anlatır, metteur-en-scene ise başkasının tasarladığını görselleştirir. Metteur-en-scene çok yetenekli ve usta olabilir, ama filme kişiliğini yansıtamaz, yansıttığı yalnızca yeteneği ve ustalığıdır. Auteur ise gerçekleştirdiği mizansen ile filme kişiliğini yansıtır ve birey olarak kendisini filme koyar. Yarattığı biçim özellikleriyle de öbür auteur'lerden ayrılır (Gökçe, 1997:166).

Yönetmenin film üzerindeki etkisine yapısalıcı açıdan yaklaşan Peter Wollen *Sinemada Göstergeler ve Anlam* kitabında kuramı “yapı” çerçevesinde ele almış, yapı üzerinde yönetmenin etkisini sınırlı görmüştür. Bu etkinin karşıtlıklar ilkesine uygun olarak ortaya çıkabileceğini ve motiflerde yer alabileceğini belirterek yönetmenin “filmsel yapı”nın dışında özgür ve belirleyici bir etken olamayacağı konusunda görüş ortaya koymuştur. Metinde görsel anlamın oluşturulması, tempo, tekrarlayan motifler ve tematik kaygılar üzerinden yapılmalıdır. Bunun için de filmlerdeki dizim/dizisel boyuttaki karşıtlıklar ortaya çıkarılmalıdır. André Bazin'in, Sarris'in *auteur* kuramının kişisel nitelikleri değerlendirmede yeterli olmadığını vurgulayan bu görüşleri, bir kültür ürünü olarak da eserin değerini ortaya koymak gerektiğini tartışmalara eklemiştir (Güngör, 2014: 84).

“Auteur” kuramı bir yönetmenin herhangi bir konuyu ele alış biçimiyle diğer yönetmenlerden nasıl farklılaşabileceğini ortaya koymaktadır ve yönetmenin yaratıcılığı buradaki farklılaşmanın temelini oluşturmaktadır. Film endüstrisi içerisinde de bir yönetmenin, kendi duruşunun sinemasına yansımalarıyla, küreselleşme sürecinde film üretebildiğini gösterir. “Auteur” kuramı yönetmenlere bu olanağı sunar.

### 1.3.3. Üçüncü Sinema

Coşkun, 1960'larda sosyalist hareketlenme içinde Üçüncü Dünya ülkelerinde film yapan birçok yönetmenin, ülkelerinin sömürgelelikten kurtuluş ve bağımsızlık mücadelesine devrimci söylemleri ön plana çıkararak ve ulusal bir sinema yaratmayı amaçlayan filmleriyle katkıda bulduklarını, hatta birçok Üçüncü Dünya ülkesinde



dünya sinemasına etki eden sinema akımlarının ortaya çıktığını söylemektedir (2011: 272).

“Üçüncü Sinema Manifestosu” 1960’ların sonunda Arjantinli sinemacılar Fernando Ezequiel Solanas ve Octavio Getino tarafından kaleme alınmıştır. Erus’a göre Solanas ve Getino’nun 1968 yılında gerçekleştirdiği *Kızgın Fırınlara Saati*, manifestoda ileri sürdükleri kuramın örneğidir ve o günden bu yana sinema çevrelerinde tartışılmaktadır (Akt. Özarslan, 2013: 93). Üçüncü Sinema 1950’lerin Soğuk Savaş döneminde iki ekonomik ve politik blok olan ABD ve Sovyetler Birliği ile onlarla ittifak içinde olan ülkeler dışında kalan ülkeleri tanımlayan Üçüncü Dünya terimini çağırıştır. Erus, Solanas ve Getino’nun sınıflandırmasının bu durumdan farklı olduğunu belirtir ve bu sınıflandırmayı şöyle açıklar:

Birinci sinema Hollywood’un başını çektiği emperyalist güçlerin sömürgeleştirilmiş halkları uyutmak için kullandığı eğlence sinemasını, ikinci sinema ise estetik kaygıların peşine düşmüş bireyselliği ön plana çıkaran, Yeni Dalga akımı ile örneklendirilebilecek filmleri içerir. Solanos ve Getino’nun manifestoda tanımlamaya çalıştığı Üçüncü Sinema ise sömürgeciliğe karşı mücadelede bir rol oynayacak, halkı aydınlatmakla kalmayıp harekete geçirecek devrimci hatta militan bir sinemadır (Akt. Özarslan, 2013: 93).

Üçüncü Sinemayı öne çıkaran en önemli özellik bir yandan ulusallığa vurgu yaparken diğer yandan üretilen filmlerin ulus sınırlarını aşan bir nitelikte olmasıdır. Erus’un da belirttiği gibi, Solanas ve Getino’nun ele aldığı kuram Arjantin’le sınırlı kalmayıp sömürgecilikle mücadele eden tüm uluslara seslenmektedir (2013: 94).

Film yapımının finansal yönünün farkında olan Solanas ve Getino, filmlerinin gösterim ve dağıtım olanaklarına önem verir ve filmleri göstermenin yolunun örgütlenmeden geçtiğini savunur. Amaçlarını halkı mücadeleye etkin bir şekilde katmak olarak belirledikleri için filmleri kitlelere ulaştırmak önem kazanmaktadır. Bu nedenle manifestoları kuru bir kuramsal tartışmanın ötesine geçer ve bu yaşamsal konuları da içerir (2013: 94).

#### **1.3.4. Özgür Sinema**

1950’lerin ortalarında İngiltere’de ortaya çıkan Özgür Sinema (*Free Cinema*) hareketinin kökeninde, İngiliz sinemasının belgesel film geleneği vardır. 1947

yılında yayınlanmaya başlanan *Sequence* (Sekans) adlı sinema dergisi etrafında toplanan Lindsay Anderson, Karel Reisz, ve Tony Richardson gibi isimler yazdıkları yazılarda, İngiliz yapımlarına saldırmış ve radikal bir değişim isteğini dile getirmiştir. Zamanla sinema yazıları yazmanın ve film eleştirisi yapmanın yanı sıra kısa belgeseller de çekmeye başlayan bu isimler, 1956 yılında bir manifesto yayımlayarak Özgür Sinema hareketini başlatmıştır (Çoşkun, 2011: 236).

Akımın temsilcilerinden Lindsay Anderson bir maden ocağı işletmecisinin teklifiyle ilk filmi olan *Meet the Pionerss* adlı kısa belgeseli 1948'de çekmiştir. Bu filmin başarı kazanmasıyla Anderson, yine işletme sahiplerinden gelen teklifler sonucunda üç belgesel film daha çeker. 1953 yılında, sağırılar okulundaki bir grup çocuğun okuma ve konuşmayı öğrenme yolundaki zorlu süreci anlatan *Thursday's Childeren* filmiyle İngiliz Film Akademisi Ödülü'nü kazanır. 1956 yılında da Tony Richardson ve Karel Reisz ilk filmleri *Momma Don't Allow'u*, Lorenza Mazzetti de, Anderson'un kurguladığı *Together*'ı çekmiştir (Gürata, 1997:179).

Belgesel gerçekçi akımdan etkilenen Özgür Sinema'nın gerçekçilik anlayışı bu akımınkinden farklıdır. "Özgür sinemacılar için gerçekçilik yalnızca dünyaya tutulan bir ayna değildir" (Gürata, 1997:180). Belgesel gerçekçiler, gerçek kişiler ile gerçek mekânlarda çalışmakta iken Özgür Sinemacılar birebir gerçekliği sunmanın yetersiz olduğunu, gerçekliğin ardındaki olgu ve ilişkilerin de filmlerde yer alması gerektiğini ileri sürer. Akımın öncüsü olan Lindsay Anderson'a göre, bunun adı doğalcılık ya da toplumsal gerçekçilik değildir, "sosyoloji yapmaktır" (Gürata, 1997:180). Özgür Sinemacılar, belgesel gerçekçi akımdan estetik konusunda da farklı yaklaşımlar benimsemiştir. Belgesel gerçekçi akım içinde yer alan ancak estetik anlayışı ile farklı bir yerde duran Humphrey Jennings'i kendilerine örnek alır. Humphrey'in gerçekliğin izleyiciye doğal yoldan sunumunun yanı sıra, kurgu ve sahne düzenlemesi aracılığıyla yarattığı estetik dilini şiirsel olarak niteleyen Anderson ve diğerleri kendi çalışmalarını "şiirsel gerçekçi" olarak tanımlar (Gürata, 1997:180-181). Filmlerinde çalışan sınıfın problemlerini ve sosyal içerikli konuları gündeme taşıyan Özgür Sinemacılar 1960'larda aynı konuları ele almakla beraber, öyküleyici bir anlatım ve daha bireysel bir bakış açısı benimsemeye başlar (Coşkun, 2011: 237). İngiliz Yeni Dalgası (ya da toplumsal gerçekçi akım) olarak adlandırılan bu filmlerde işçi sınıfı merkezli hikâyeler anlatılır. Ancak bu kez yiten cemaat kültürüne duyulan

özlem, toplumsal açıdan değil, bireysel açıdan ele alınmaktadır (Gürata, 1997:183). İngiliz Yeni Dalga akımı toplumsal koşullardaki değişimle birlikte 1960’larda etkinliğini yitirmeye başlamıştır. Sonraki yıllarda akımın eleştirel gelenekle bağıını koparmayan tek yönetmen Lindsay Anderson’dur. (Gürata, 1997: 186). Kurgu ile gerçeğin harmanlandığı toplumsal yergi filmleri çeken Anderson, dönemin dünyayı etkileyen bir değişimi yaratma istemini oldukça net bir biçimde ortaya koymuştur.

Dünyayı değiştirmeyi hedeflemeyen sanat beş para etmez. Tabii ki, hiçbir sanatçı dünyayı değiştirme konusundaki başarı ya da başarısızlığıyla değerlendirilemez, çünkü bunu hiçbirimiz başaramıyoruz. Bizler yalnızca doğruyu söyleyerek hemfikir ruh ve kalpleri değiştirmeyi ya da etkilemeyi umabiliriz (Gürata, 1997:187).

Gevgilili’ye göre, “*Özgür Sinemanın siyasal içeriğinde varılabilecek son çözümlene, onun toplumcu bir özle bütünleşmemiş türde özgür, anarşist ve nihilist bir ‘klasik demokrasi eleştirisi’ olduğudur*” (Akt. Coşkun, 2011: 250). Özgür Sinema ve ardılı olan İngiliz Yeni Dalga akımının süreç içerisinde toplumsal değişimlerden etkilenecek filmlerde ele aldıkları konulara bakış açıları ve beyazperdeye yansıtış biçimleri değişim gösterir. Ancak akımın eleştirel bakış açısının günümüz muhalif sinemasına olan katkısı ve etkileri elbette ki göz ardı edilmemelidir.

#### **1.4. Eleştirel Medya Olarak Belgesel Sinema**

Belgesel sinemanın tanımı üzerinde uzun yıllar boyunca hemfikir olunamamıştır. Yine de John Grierson’un klasik tanımıyla “gerçeğin yaratıcı bir biçimde işlenmesi” üzerinde en çok uzlaşılan tanımdır.

Engin Ayça, Grierson’un tanımlamasında belgesel sinemanın ele aldığı gerçeğin “*reality*” değil, “*actuality*” olduğunun vurgulandığını söyler. Yani belgeselin işlediği gerçek, haberin yaratıcı bir biçimde işlenerek yeniden üretilmesidir. Grierson’un 1926 yılında belgesel için yaptığı tanımlamalar, daha sonra gelişerek günümüze dek süren tüm belgesel tanımlamalarının ilk referans kaynağı niteliğindedir (Erdin, 2014: 36-37).

Belgesel sinemanın yapısı gereği “gerçeği” araması/sorgulaması, belgesel sinemanın muhalif kimliğini oluşturan bir unsurdur. Yukarıdaki bölümde ele alınan muhalif sinema akımlarına bakıldığında, süreç içinde belgesel sinemanın ilk günden bu yana sinema alanında muhalif bir tür olarak yer aldığı gözlenmektedir. Belgesel sinemacının/filmin dünyaya bakışı çoğu zaman siyasal iktidarları, çıkar odaklı sermaye sahiplerini rahatsız etmiştir.

Belgesel sinemanın başlangıç noktası Lumiere Kardeşlerin yaptığı filmlere kadar uzandırılmaktadır. Gerçekte bu filmlerin çoğu belgedir, henüz belgesel sinemadan söz etmek pek kolay değildir. Lumiere Kardeşler 19. yüzyılın sonlarında yetiştirdikleri teknisyenleri Hindistan, Türkiye, İtalya, İspanya, Rusya, ABD ve daha birçok ülkeye göndermiş ve gittikleri yerlerde halkın gündelik yaşantısını kaydetmelerini istemişlerdir. İki yıl gibi kısa bir sürede 750’ye yakın “belge” niteliğinde film arşivlenmiştir. Bu örneklerdeki görüntüler herhangi bir yorum katılmadan, gözlemci bir konumda kaydetmek suretiyle oluşturulmuştur (Köylü, 2014: 4).

Belgesel filmin gerçek başlangıcının Flaherty’nin *Kuzeyli 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. Daha geniş bir değerlendirme yapıldığında belgesel yapımlar dört gruba ayrılabilir. Bunların her biri içinde doğal olarak bulunan özdeğe farklı yaklaşımların birer sonucu olarak ortaya konmuştur. Dört grupta ayrılan belgesel filmler; Doğalcı (Romantik) Gelenek, Gerçekçi Gelenek, Haber – Gerçek Geleneği ve Propaganda Geleneğidir (Rotha, 2000: 52).

Doğalcı gelenek, içerik olarak ilk bakışta öykü belgeseli andırmaktadır. Belgesel filmin konusu olan olayın, toplumun ya da durumun içeriden gözlem ile kaydedilmesi söz konusudur. Paul Rotha bunu romantik gelenek ismiyle ele alır. Neredeyse tüm kaynaklarda ilk belgesel film olarak Amerikalı yönetmen Robert Flaherty’nin 1922 yapımı *Kuzeyli Nanook* belirtilmektedir. Flaherty, bu filmde Eskimoların yaşamını, bir senelik çekimlerden elde ettiği kayıtlar ile anlatmıştır (Köylü, 2014: 12). Bu dönemde ele alınan belgesel filmlerin öyküleri doğal ortamlarda çekilme arzusu ile yapılmıştır.

Gerçekçi gelenek, 1920’li yıllarda çeşitli sanat alanlarıyla ilgilenen avangard

sanatçılarının Fransa’da sinema kulüplerinin etkinliklerine katılmalarıyla başlayan bir harekettir. Bu kulüplerde çeşitli filmler izleniyor, üstüne tartışmalar gerçekleştiriliyordu. Ortak kanıları ticari sinemanın izleyicileri üzerindeki olumsuz etkisinin ortadan kaldırılması gereğidir. Zengin ve yoksul arasındaki karşıtlığın şehirdeki tezahürleri ve çağdaş kent görüntülerinden oluşan filmler çektiler. Brezilyalı yönetmen Alberto Cavalcanti’nin filmi *Rien que Les Heures (Yalnızca Saatler - 1927)* Paris’te bir günün nasıl geçtiğini etkileyici bir biçimde anlatır (Köylü, 2014: 16).

Belgesel sinema ile haber filmleri arasında biçim ve içerik açısından ortaklıklar ve ince farklar bulunmaktadır. Haber filmleri, on veya on beş günde bir kafeteryalarda ya da sinema salonlarında gösterilen, dünya gündemi hakkında, halkı bilgilendirmek adına yapılan filmlerdir. Haber niteliği taşıyan gündelik olayların halka duyurulması için hazırlanan kısa, kolay anlaşılır filmlerdir (Köylü, 2014: 20). Belgesel sinema alanındaki ilk kuramsal yaklaşımlardan biri ve en çok bilineni Dziga Vertov ve onun S.S.C.B’deki çalışma arkadaşlarının oluşturduğu Sinema Göz (*Kino-Eye*) kuramıdır. Onun betimlemelerinden alıntı yapılarak şöyle söylenebilir: “Sinema Göz”ün konusu, sinemanın uluslararası dilini oluşturmaktadır. Etrafımızda olup biten her şeyin kaydının yapılması, saklanması ve gösterilmesi gerekmektedir. Bunlar yapılırken haber bültenlerinden farklı bir tarz kullanılması gerekmektedir (Rotha, 2000: 65).

Vertov’a göre haber filmlerin en iyi örnekleri *Kinopravda*, serisindeki filmlerdir. 1922-1925 yılları arasında çekilen ve 23 haber filminden oluşan bu serideki filmler sosyalist devrimle birlikte hızla modernizasyon atağına kalkan Sovyet Rusya’nın resmini çizmektedir (Köylü, 2014: 21). Vertov belgesel sinemanın eğitime işlevine değil burjuva sinemasının tüm unsurlarına karşı çıkma ve gerçeği gösterme işlevine odaklanmıştır (Köylü, 2014: 27).

1920’li yıllarda belgesel film alanında birçok ürün ortaya çıkmıştır. 1930’lu yıllarda John Grierson öncülüğünde bir grup tarafından İngiliz Belgesel Okulu’nun çalışmaları başlamıştır. Grierson film bölümünün amacını İngilizlerin yönetimindeki tüm halkları, endüstriyel üretimler, geleceğe dönük etkinlikler hakkında eğitmek ve bilgilendirmek olarak açıklamaktadır (Köylü, 2014: 29). Bu dönemde gerçekleştirilen belgesel filmlerin üstlendiği misyon toplumda kamuoyu oluşturma, yönlendirme ve geniş kitlelerin eğitilmesi amacındaydı. Çekilen ilk filmlerde gerçek öykülerden

oluşturularak ele alınan senaryolarda oyuncular gerçek yaşamlarını oynuyorlardı. İlk filmlerden olan *Balıkçı Tekneleri* filmi İngiliz sineması için olağan filmlerden farklılaşan bir filmidir. Daha önce stüdyolarda çekilen filmlerden ziyade bu filmde ilk kez stüdyo dışına çıkılmıştır. Dünya üzerinde üretilen ilk belgesel filmlere bakıldığında genellikle yaşamdan kesitlerin kayıt altına alınarak belgelendiği görülmektedir. Özellikle İngiliz Belge Okulu filmleri ve Dziga Vertov'un haber filmleri, demokrasi, işçi sınıfı, endüstri, toplum ve eğitim alanında yoğunlaşarak mevcut düzen içerisinde muhalefet yapan ve sistemi sorgulayan yapıtlar olmuştur.

Belgesel sinema "*egemen ideoloji*" ye ve onun değerlerine muhalif olmak zorundadır. Bugünün estetik değerleri Aristoteles'in Antik Yunan'ından kalma köle ile efendisi arasındaki ilişkiyi formüle ettiği Poetika'nın kalıntılarıdır. "Köleleri" ucuz komedyalara layık gören zihniyet bugün geniş halk yığınlarını televizyonların içeriksiz ve şiddet dolu programlarına esir etmek istemektedir. Sinema salonları ise zaten Hollywood sermayedarları tarafından ele geçirilmiştir. Böylesi bir konjunktürde belgesel sinema ancak geniş kitlelerin desteğiyle açık denizlere ulaşabilir. Yoksulluğun, açlığın, sömürünün, işkencenin, toplumsal manüplasyonun yaşandığı bir çağda belgesel sinema "gerçek"lere sadık kalarak, toplumsal belleği diri tutarak, bütün olumsuzluklara karşı muhalefet yapmak zorundadır (Kıraç, 1997: 120 – 121).

## 2. BÖLÜM

### TÜRKİYE’DE BELGESEL SİNEMA VE ÇEVRE TEMASI

Daha önce de belirtildiği gibi, en yaygın kabul gören John Grierson’un klasik tanımıyla belgesel sinema “*gerçeğin yaratıcı bir biçimde işlenmesi*”dir. Ancak belgesel sinema kavramıyla birlikte düşünülen “gerçeklik” kavramı tartışma götürür bir kavramdır. İzleyicilerin genel algısına göre; “belgesel filmin her söylediği doğrudur”. Çünkü belgesel sinema, hayale dayalı yaratılarak sunulan olaylar ve karakterler içermez. Belgesel sinemanın malzemesi gerçek insanlar ve gerçek olaylardır; amacı ise yöneldiği nesnenin gerçekliğinden hareketle o nesnenin doğru bilgisini elde etmektir. Ancak burada bir yaratıcı (belgesel filmin yönetmen) vardır. Gerçek bu kişinin bakışına göre değişkenlik taşımaktadır (Kutay, 2009: 13-14).

Belgesel sinema da bir sanat alanıdır ve Demir’in de belirttiği gibi, sanat “*gerçekliğin öykünmesi değil, bulgulanmasıdır*” (Demir, 1994: 3). Belgesel sinemacı da “gerçeği” izleyiciye kendi algıladığı biçimde aktarırken, “gerçek” artık “işlenmiş” ve belgesel sinemacının gerçeğine dönüşmüştür. “Gerçek” kavramı, belgesel sinemanın en çok tartışılan yanını, bir o kadar da toplumsal gücünü oluşturmaktadır (Aytekin, 2013: 6) Nitekim belgesel sinemanın muhalifliği de belgesel filmin gelişim sürecinin, toplumsal hareketlerin gelişim sürecinden, dolayısıyla ekonomi-politikten etkilenmesiyle doğrudan bağlantılıdır (Kıraç, 1997, s.119).

Çalışmada kabul edilen belgesel sinema tanımları belgesel sinemanın muhalif yapısının altını çizmek amaçlıdır. Belgesel sinemanın işlediği temalar çok geniştir. Bu temalar arasında; biyografi, tarih, kent-mekan monografisi, çevre, etnik kimlik, sanat, spor, turizm, arkeoloji, toplumsal cinsiyet, toplumsal sınıflar, dünya tarihi, mültecilik, insan hakları, din, vb. gibi birçok tema vardır. Türkiye’de 1990’lardan itibaren “çevre” teması ciddi bir biçimde öne çıkmaya başlamıştır. 2000’li yıllara gelindiğinde ise çevre temasını işleyen film sayısının daha da arttığı görülmektedir.

Aytekin’e göre (2013) Türkiye’de bu artışın iki nedeni vardır: Birincisi, kurumsal anlamda en büyük belgesel üreticisi olan TRT’nin denetim mekanizmasının toplumsal-siyasal temaların ele alınmasını zorlaştırması ve bu temaların tercih

edilmemesine neden olması; buna karşılık “çevre” temasının daha az suya sabuna dokunur” olması ve işlenebilmesi önemli bir etkidir. İkinci etken ise, artan sanayileşme ve kentleşme ile birlikte Batı’da “çevre”nin ciddi bir problem olarak ortaya çıkması ve farklı siyasi toplulukların birlikte mücadele edebileceği bir alan olarak belirginleşmesidir. Aynı yıllarda Türkiye’de benzer sorunlar yaşanmakta, hızlı ve çarpık sanayileşme ve kentleşmeyle birlikte doğal yaşama alanları ve kaynakları hızla tüketilmekte; ancak, siyasi iktidarlar ve yatırımcılar tarafından bu tehlikeli gidiş yok sayılmaktadır. Bu olumsuz gelişmelerle birlikte bir karşı duruş alanı olarak Türkiye’de “çevre” konusunda çalışan sivil toplum örgütleri de ortaya çıkmıştır (Aytekin, 2013: 283-284).

Son yıllarda hidroelektrik santral inşaatları ve termik santral inşaatlarının ve kentsel dönüşüm uygulamalarının artması çevre sorunlarını ortaya çıkarmış ve bu bölgelerde yaşayan insanları göçe zorlamıştır. Dolayısıyla yaşanan bu toplumsal olayların belgesel sinemaya aktarılması da yaygın bir şekilde artmıştır.

Birçok festivalde bu olgulara yer verilmesi bu temayı işleyen filmlerin gösterim seçkilerine alınması ve hatta “çevre” kavramını kendisi için ad olarak seçen festivallerin yapılması dikkat çekmektedir.

Aytekin’in yapmış olduğu araştırmaya göre; Türkiye’de belgesel sinemacıların öncelikli biçimde işlenmesi gerektiğini düşündükleri temalar, aynı zamanda Türkiye’nin öncelikli sorunları olarak da nitelendirilebilir: Yönetmenler öncelikli olarak “insan hakları”, “çevre”, “siyasi olaylar”, “kültürel değerler”, “etnik sorunlar”, “küreselleşme” ve “ulusal sorunlar”ı işaret etmektedir (Aytekin, 2013: 288).

Bu araştırmada da görüldüğü üzere, “çevre” teması yönetmenler tarafından belirgin şekilde işlenen bir temadır. Bu temanın işlenmesindeki en önemli unsur Türkiye’nin içerisinde bulunduğu öncelikli sorunlar ve iktidarın uygulamış olduğu çevre ve enerji politikaları ile doğru orantılı olarak artış göstermektedir. Bu süreçte medyanın mülkiyetini ellerinde bulunduranlar önemli birer aktör haline gelmiştir. Medya patronları ve iktidar temsilcileri arasındaki bağlantılar bir yandan medyanın tekelleşmesini sağlarken, bir yandan da siyasal iktidarı güçlendirmiştir. İktidarlarının devamlılığını sağlayacak yayınlar ve politikalar belirleyerek ekonomik, toplumsal ve siyasal hayata yön vermişlerdir.



Sanayi Devrimi sonrasında dünya üzerinde toplumsal yaşam biçimleri çok hızlı biçimde değişirken, doğa/doğal çevre de bozulmaya, kirlenmeye ve hatta yok olmaya başlamıştır. Kentleşmenin ve dünya nüfusunun artması beraberinde enerjiye olan ihtiyacı da artırmıştır. Küresel ısınmayla beraber gelen iklim değişiklikleri ve doğanın – doğal kaynakların bilinçsizce tahrip edilmesi çevresel sorunların boyutunu olağanüstü noktalara taşımıştır. Artan enerji ihtiyacını karşılamak için, sermaye ve iktidarlar sahipleri açısından maliyeti en az olan kaynak “doğa” bilinçsizce tahrip edilmektedir. Bu bağlamda ortaya çıkan sorunların yok sayılması ve geniş kitlelerin algısının yönetilmesi için, medya siyasal iktidarlar ve sermaye tarafından etkin bir güç olarak kullanılmaktadır. 27 Mayıs 2013 tarihinde Gezi Parkı’nda 5 ağacın sökülmesi ile başlayan ve yurdun büyük bir bölümüne yayılan çevresel eylemlerde yaşanan olayların birçok egemen medya kanallı tarafından verilmemiş; hatta yaşanan olaylar sırasında CNN Türk televizyon kanalı 2 Haziran günü Gezi Direnişi’nde polis müdahalesinin en yoğun olduğu saatlerde “*Penguen Süriide Casus Var*” belgeselini yayımlamıştır. (bianet.org)

Çevresel sorunları dile getirecek, gerçekleri halka gösterecek egemen akımın temsilcisi sayılabilecek medya kurumları günümüzde ne yazık ki kalmamıştır. 2010’lu yılların siyasal iktidarına karşı daha muhalif tavır sergileyen Halk TV, Ulusal Kanal, Cem TV ve EM TV gibi televizyon kanalları da RTÜK tarafından Gezi olaylarını halka yansıttığı için “şiddeti özendirmek” iddiasıyla 11.886’şar TL para cezasıyla cezalandırılmıştır (bianet.org).

Kitle iletişim araçlarından biri olan sinema (özellikle belgesel sinema) bu alanda muhalif kalan neredeyse tek mecradır. Belgesel sinemanın son yıllarda üzerinde durduğu ve işlediği en önemli temalarından biri olan “çevre” teması da bu muhalif yaklaşımın önemli girdilerinden biridir.

Türkiye’de 1990’lı yıllardan itibaren belgesel sinemanın ele aldığı en önemli temalardan biri “çevre”dir. Bu tema gerek devlet televizyonlarında çalışan gerekse bağımsız belgesel sinemacılar tarafından ciddi bir biçimde işlenmiştir. Bağımsız belgeselciler tarafından özellikle 2000’li yıllardan sonra “çevre” temasının üzerine daha fazla gidildiği görülmektedir. Bu eğilimde, kuşkusuz Türkiye’deki kentleşme, sanayileşme hızının ve etkilerinin artması önemli bir etkidir.

Türkiye’de 20. yüzyılın ikinci yarısında sanayileşme ve kentleşmenin artmasına paralel olarak çevre sorunlarına duyarlılık ve çevre bilinci de artış göstermiştir. Sanayileşme ve kentleşme sürecine paralel olarak, çevre sorunlarına dikkat çeken çevreci hareketler ve sivil toplum kuruluşları da ortaya çıkmıştır. Bu alandaki ilk önemli girişim 1975 yılında kurulan Doğal Hayatı Koruma Derneği olmuştur. 1990’lı yıllarla birlikte vakıf ve dernek sayıları artmıştır; 1990’da ÇEKÜL Çevre ve Kültür Değerlerini Koruma ve Tanıtma Vakfı, 1992de TEMA Türkiye Erozyonla Mücadele Ağaçlandırma ve Doğal Varlıkları Koruma Vakfı ve ÇEVKO Çevre Koruma ve Ambalaj Atıkları Değerlendirme Vakfı, 1994’de de TURMEPA Deniz Temiz Derneği gibi STK’lar kurulmuştur. (<https://tr.wikipedia.org>).

Nohl (1994) ekolojik hareketlerin Türkiye’nin demokratikleşmesinde işlevsel olabileceğini belirtmektedir:

Hemen hemen her demokratik muhalefetin devlet kurumları tarafından potansiyel “suçlu” olarak algılanıp muamele gördüğü bir siyasi konjonktürde üzerinde fazla baskı olmayan bir sivil toplum parçası olan ekolojik hareket, Türkiye’deki demokratikleşme sürecinde önemli bir rol oynayabilir.(s.23)

Çevre konusunda mücadele veren pek çok sivil toplum kuruluşu çevre duyarlılığını, toplumsal hareketin bir parçası haline getirmiştir. Çevreciler ve sivil toplum kuruluşları Türkiye’nin demokratikleşme mücadelelerinde kitle desteğine ihtiyaç duyulan girişimlerde önemli rol oynamışlardır.

Çevre konusunun sinema televizyon alanında izleyicilerle buluşması ise belgesel sinemanın izleyicilerle buluşmasına bağlı olarak başladığı ileri sürülebilir. Şöyle ki, Türkiye’de belgesel sinemanın kitlesel olarak tanınması ve takip edilmesi TRT televizyonunda yayınlanan, çoğunlukla hayvan doğal yaşamlarını anlatan belgesellerle mümkün olmuştur. Özellikle Kaptan Custo’nun deniz yaşamını ele alan belgeselleri televizyonun Türkiye’de yayına başladığı ilk yıllarda halkın belgesel sinemaya olan ilgisini ve sevgisini yaratmıştır. Bu belgesel dizi gibi o dönemde TRT’de yayınlanan pek çok doğa temalı belgesel film de yabancı yapımdır.

Türkiye’de doğal yaşam ortamlarında hayvanları ele alan belgesel film ve belgesel film yönetmeni çok azdır. 1968 yılında yayın hayatına başlayan TRT bünyesinde, gerçek anlamda doğa/hayvan belgeseli çeken tek bir yönetmenden söz edilebilir.

Yönetmen Ece Soydam, “Anadolu’nun Yaban Hayatı” projesi kapsamında *Bozkırın Çocukları: Anadolu Yaban Koyunu* (2004), *Dev Kanatlar* (2006) ve *Ayı ve İnsan: Bitmeyen Çatışma* (2010) belgesel filmlerini gerçekleştirmiştir (www.kameraarkasi.org). Türkiye’de “çevre” temasını sorunsallaştıran ve çevre bilincinin oluşmasına katkı sağlayan belgesel filmleri ortaya çıkması için 1990’ların sonlarını beklemek gerekmiştir. Bu tür yapımlar 2000’lerin başı itibariyle giderek daha da yoğunlaşmıştır.

Çevre sorunlarının sadece yaşandığı yerin sorunu değil, evrensel bir sorun olduğuna dikkat çeken ilk belgesellerden biri Kemal Öner’in *Çölün Mavi Gözü Aral* (1998) olmuştur. Bir zamanlar dünyanın en büyük iç denizlerinden biriyken, Sovyet Birliği’nin uyguladığı tarım politikalarının sonucunda sulama hacminin ve kapladığı alanın yarısından fazlasını kaybeden Aral Gölü, 1960’tan beri bir çevre felaketine sahip olmuştur. Söz konusu felaketin boyutlarını Rus bilimadamı Prof. Nikolai Aladin “*Bu, İncil’de yer alabilecek kadar büyük bir felaket*” sözleriyle ifade etse de, Aral Gölü dünya kamuoyunun önüne ancak 1986’daki Çernobil nükleer felaketinden sonra gelebilmiştir. Felaketin çözümü için ciddi adımlar ise, Sovyet Birliği’nin 1991’de dağılışından sonra atılmaya başlanmıştır. Belgesel dünya tarihinin karanlık sayfasına ışık tutmaktadır. Öner, 2007 yılında gerçekleştirdiği *Mezopotamya’nın Büyük Düşü: GAP*’ta da GAP projesinin hedefleriyle vardığı nokta arasını sorgulamakta ve projenin yarattığı çevre sorunlarına dikkat çekmektedir (www.akademiproduction.com).

Türkiye’de belgesel sinema, HES inşaatları, termik santral inşaatları, kentleşme, atıklar, atık yönetimi, doğal yaşam alanlarının korunması, küresel ısınma ve bugünlerde (2015) gündemde önemli bir yer tutmaya başlayan nükleer santral projeleri gibi sanayileşme, modernleşme ya da modern yaşam sancılarının çevreye yüklediği sorunlara ciddi bir duyarlılık göstermektedir. 2000’lerden itibaren yoğunlaşan “çevre” temalı belgesellerin festivallerde gösterilmesi, festivallerin içinde “çevre” teması için özel bölümlerin olması, hatta çevre temalı festivallerin yapılması bu sürece eşlik etmiştir.

Çevre temasını işleyen film festivalleri arasında Uluslararası Bodrum Çevre Filmleri Festivali, Foça Rastgele Uluslararası Balıkçı ve Deniz Belgeselleri Festivali çevre temasını önceleyen ilk festivallerden olmuştur. Uluslararası Çevre Kısa Film

Festivali 2001'den, Dağ Filmleri Festivali ise 2006'dan itibaren düzenli olarak yapılmaktadır. Belgesel Sinemacılar Meslek Birliği (BSB) tarafından 1997 yılından beri düzenli olarak sürdürülen Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali'nin "Yeşil" bölümü sürdürülebilir bir dünya için uğraşan belgesel filmlere ayrılmaktadır. Günümüzde "çevre" temasına yer ayıran festivallerin sayısı giderek artmıştır. Bozcaada Ekolojik Film Festivali, Ataşehir Çevre Kısa Film Festivali, Yeşil Ekran Film Festivali ve Yeşil Barış Kısa Film Festivali günümüzde "çevre" temasını işleyen festivallerdir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde "çevre" temasını işleyen film ve festivallere ayrıntılı olarak yer verilecektir.

## 2.1. Türkiye'de Belgesel Sinema

Dünya Belgesel Filmciler Birliği "belgesel film"i, ekonomi, kültür ve insan ilişkileri alanlarında, mantığa veya duyguya hitap ederek insanların bilgi ve anlayışlarını daha fazla geliştirme isteklerini kamçılayarak, mizansensiz çekimle veya olgular konusunda dürüst ve gerçekli olmak koşuluyla mizansenli çekim kullanarak, gerçeğin tüm yönlerinin veya herhangi bir yönünün film üzerine tüm yöntemlerle yazımlanması işlemi olarak tanımlamaktadır (Işıkman, 2014: 76). Paul Rotha da belgeselin toplumsal olaylar ile doğrudan ilgilenmesi gerektiğini belirtir. Rotha'ya göre belgesel yapımlar, izleyicilerin düşüncelerini değiştirebilecek ve pek çok konuya yeni yaklaşımlarla bakmalarını sağlayabilecek ürünler olarak değerlendirilmelidir (Rotha, 2000: 48). Bu tanımlamalar dikkate alındığında Türk Belgesel Sinemasının öncü ismi olan Süha Arın'ın şu tanımlamasına ulaşılabilir. Arın'a göre belgesel, "etik ve estetik kaygılarla, evrensel bir mesaj içerecek şekilde, gerçeğin yaratıcı bir biçimde yeniden yorumlanmasıdır" (Işıkman, 2014: 76). Bu tanımlamalar doğrultusunda belgesel sinemacıların toplum içinde farkındalık yetisi yüksek olan bireyler olmaları ve gerçeklikle kurdukları eleştirel, sorgulayıcı ilişkiler nedeniyle toplumsal muhalefetin bir parçası oldukları söylenebilir.

Fuat Uzkınay tarafından 1914 yılında çekilen *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filmi, kimse tarafından görülmemesine rağmen, birçok sinema otoritesi tarafından ilk Türk filmi olarak kabul edilmektedir. Türk sineması tarihindeki ilk

film olarak kabul edilen bu film “belgesel” bir eserdir. Engin Ayça’ya göre, Türkiye’de “sinema belgesel olarak doğmuştur. Sinemanın temelinde belgesel vardır. Sinemanın özü belgeseldir. Bütün filmler zaman içinde belgesele dönüşmektedir. Evet, sinema belgeseldir.” (Ayça, 1997: 18)

*Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı* filmi 1876-1877 yılları arasında Osmanlı’yı yenen Rusya’nın, savaşın galibiyetini simgeselleştirmek adına bugün Yeşilköy olarak bilinen yere diktiği anıtın yıkımına tanıklık ettiği belirtilmektedir. Bugüne kadar arşivlerde hiçbir kopyasına rastlanmayan bu filmin bir taşınma sırasında kaybolmuş olabileceği ileri sürülmektedir. Filmin kimse tarafından izlenmemesi ve sadece sözlü tarihe dayalı olarak filmin varlığının bilinmesi ilerleyen yıllarda, bu filmin ilk film olup olmadığına dair tartışmaları beraberinde getirmiştir. 1999 yılında Ahmet Soner tarafından yazılan “*Gerçek Belgesel ile Göstermelik Belgesel*” adlı makalede ilk Türk filmi olarak kabul edilen “*Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı*” filmini; 1914 yılında henüz Türkiye devletinin varlığının söz konusu olmadığını ve Fuat Uzkınay’ın filminin Osmanlı sineması kapsamında değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. “Ortada olmayan bir film üzerine seksen yıldır spekülasyon yapılmaktadır. Filmin içeriği, Avrupa’da yaygın olan “*Barbar Türk*” imajına denk düşmekte, tarihi eserleri yakıp yıkan vahşi bir halkı sergilemektedir.” (Soner, 2007: 167)

Kimi araştırmacılara göre ise ilk Türk filmiyle ilgili bir başka tartışma konusu da Osmanlı topraklarında yaşayan Makedonyalı Yanaki ve Milton Manaki kardeşlerin, Osmanlı topraklarında 26 Haziran 1911’de gerçekleştirdikleri *V. Sultan Mehmet’in Manastır ve Selanik Ziyareti* konulu belge filmleridir. Çünkü Manaki Kardeşler Türk olmasa bile Osmanlı uyrukludurlar ve filme konu olan kişi de Osmanlı padişahıdır. Bu film, ilk Türk filmi olma iddiasındaki diğer filmlerden farklı olarak, kim tarafından çekildiği bilinen ve günümüze kadar gelebilen tek filmidir ve filmin halen Makedonya Film Arşivi’nde bir kopyası bulunmaktadır (Avcı, 1999: 49).

1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuş ve takibindeki yıllarda sinemanın propaganda gücünden faydalanmaya çalışılmıştır. Merkezin filmleri; savaşa ilişkin haber filmleri, askeri eğitim filmleri, zaman zaman günlük olayları konu alan filmlerden oluşmaktadır. Kurtuluş Savaşı’nın son yıllarında kurulan “Ordu Film Alma Dairesi” bizde gerçek anlamda belgesel nitelik taşıyan ilk çalışmayı

gerçekleştirmiştir. 1922 yılında, kaçan düşman ordusunun yol boyunca oluşturduğu yıkımları, vahşeti saptayan *İstiklal* filmi çekilmiştir. Bir yıl sonra da Fuat Uzkınay önemli bir belgeselle ortaya çıkmıştır: *Ordunun İstanbul'a Girişi*. Bilgin Adalı'nın kaleminden çıkan saptamalarda da görüldüğü gibi belgesel olarak kabul edilen ilk filmler haber-gerçek niteliğinde ve savaş konulu filmlerden oluşmaktadır (Erdin, 2010: 79-80). Özel şirket olan Ha-Ka Film, ünlü Rus derleme film yönetmeni Ester Schub'u Türkiye'ye getirerek Kemal Necati Çakuş ile birlikte İstanbul, Ankara ve İzmir'de çekilen sahnelere eski belgesel filmlerin de eklenip kurgu aracılığıyla düzenlenmesiyle 1937 yılında *Türk İnkılabı'nda Terakki Hamleleri* adı altında gösterilmiştir (Erdin, 2010: 80). Türkiye'de 1950 yılına kadar yapılan örneklerden de görüldüğü gibi belgesel film çalışmaları yalnız resmi kuruluşların uğraşı içinde yer alır. Fakat hiçbir kurum düzenli şekilde bu çalışmaları sürdürmemiş, dolayısıyla da belgesel film çalışmaları birkaç kişinin çabalarıyla sınırlı kalmıştır (Avcı, 1999: 53). Türkiye'de belgesel film alanındaki çalışmalar 1950 yılından sonra yaygınlaşmaya başlamıştır. Bilim ve sanatla ilgili belgesel filmler, resmi kuruluşların ve sinema dışındaki kurumların girişimleri gelişme göstermiştir.

Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu 1950'li yılların başlarında Hitit Uygarlığı hakkında bir belgesel yapmaya karar verirler. *Hitit Güneşi* adını verdikleri belgeseli gerçekleştirebilmek için de İstanbul Üniversitesi'nde bir film merkezi kurarlar. 1954 yılında belgeselin çekim süreci başlar. Bu filmler, yurttaki uygarlıkları dünyaya tanıtmaya amacıyla yapılmıştır ve bilimle kültürü harmanlayarak, kültürel pek çok bilgiyi ve eseri ortaya çıkarır (Erdin, 2010: 82). İstanbul Üniversitesi Film Merkezi, 1954–1974 yılları arasında 18 film gerçekleştirir. 1960'dan sonra İstanbul Üniversitesi Film Merkezi üç yıl süresince belgesel film çalışmalarına ara verir. 1963 yılında *Aktamar* filmini gerçekleştirirler. Bu filmin yönetiminde Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Adnan Benk görev alır. Film Doğu Anadolu'da, Van Gölü'nün ortasında ıssız bir adada yer alan, 10. yüzyıldan kalma bir dünya tapınağını anlatır. 1965'te yapılan bir diğer çalışma Adnan Benk'in yönettiği *Ben Asitavandas* belgeselidir. Filmde Adana Ovası hükümdarı Asitavandas'ın yaptırdığı, Karatepe Açık hava Müzesi'nde yer alan Aslantaş Kalesi'nin kalıntıları yer almaktadır. Bu kalede Hititçe ve Fenikece yazıtlar bulunmuştur. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi adına çekilen bir diğer film ise III. Ahmet Surnamesi üzerinedir. Filmin yönetmenliğini Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Ünsal Yücel yapmıştır. Filmin konusunu ise, Vehbi'nin Sultan

III. Ahmet'in dört oğlunun sünnet şenliklerini anlatan kitabındaki minyatürler oluşturur. Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Nazan İpşiroğlu tarafından yönetilen bir diğer film ise *Kapalıçarşı*'dir. Filmde, içine dönük doğu dünyasını en iyi yansıtan *Kapalıçarşı*, bu özelliği ile tanıtılır. Yönetmenliğini Aziz Albek'in yaptığı *Çini* filmi, yapımı biten son iki filmden biridir. Diğeri ise Kemal Özer'in "Haliç" şiiri üzerine kurulan, toplumsal bir araştırma niteliğindeki *Haliç* filmidir. 1957 yılında siyah-beyaz çekilen *Siyah Kalem* filmi, 1973 yılında renkli olarak Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Ü. Yücel yönetiminde ikinci kez çekilmiştir (Avcı, 1999: 60-62)

1969 yılında yeni bir kurum daha belgesel film yapımına girişir; Yapı ve Kredi Bankası. Eldeki belgelerde, bu banka hesabına çekilen üç filmin adına rastlanmaktadır: *Ebru* (1968), *Edirne* (1969) ve *Köprü* (1970). *Köprü*, çarpıcı görüntüleri ve başarılı yapısıyla özenli bir çalışmadır. *Ebru*, 1968 Milano Mifed Fuarı'nda dört kategoride düzenlenen ve 12 ülkeden 138 filmin katıldığı Turistik Belgesel Filmler dalında başarı madalyası kazanır. Yönetimini Roma'daki sinema okulu Centro Sperimentale'nin öğretim üyelerinden Piazza'nın yaptığı *Edirne* filmi ise İtalya'da Lugano Uluslararası Kısa Filmler Şenliği'nde birinci olarak en iyi turistik film ödülünü kazanır (Adalı, 1986: 114).

Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1974'te Türkiye'yi tanıtmaya yönelik etkinliklerinin bir parçası olarak Anadolu'yu tarihsel bir perspektif içinde ele alan kimi filmlerin yapımını üstlenmiştir. 1974-1984 yılları arasında Suha Arın'ın yönetmenliğini yaptığı dokuz film gerçekleştirilir: *Hattilerden Hititlere* (1974), *Midas'ın Dünyası* (1975), *Safranbolu'da Zaman* (1976), *Urartu'nun İki Mevsimi* (1977), *İstanbul'un Çağırdığı Su* (1977), *Likya'nın Sönmeyen Ateşi* (1978), *Kapalıçarşı'da 40.000 Adım* (1980), *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981) ve *Kariye* (1984) (Erdin, 2010: 83). Tarihsel süreç içinde ortaya koydukları eserler ile Türkiye'de belgesel sinemanın öncüleri ve ilk uygulayıcıları olarak Fuat Uzkınay, Manaki Kardeşler, Nazım Hikmet, Sabahattin Eyüboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu, Adnan Benk, Ünsal Yücel, Kemal Özer, Aziz Albek, Ömer Lütfi Akad, Suha Arın, Güner Sarıoğlu, Sezer Tansuğ, Artun Yeres, Ali Habip Özgentürk, Behlül Dal gibi isimlerin adı anılmaktadır.

## 2.2. Belgesel Sinemada Çevre Teması

Belgesel film yapanlar filmlerinde genellikle kendi dünya görüşlerini yansıtan temaları seçer ve bu temalar üzerinde araştırma yaparak film üretirler. Belgesel filmle çoğu zaman “taraf olmak - tarafsız olmak” ilkesi üzerinden tartışılmaktadır.

Aytekin (2013)’e göre; yönetmenler tema seçiminde en çok kendi “*dünya görüşlerine uygunluk*” ölçütünden hareket etmektedir. Bu veri, belgesel sinema alanında sürekli gündemde kalan “öznellik”-“nesnellik” tartışmalarına bir katkı sağlayabilir. Şöyle ki, “nesnellik” bir filmin çekiminden çok daha önce başlayan bir problem alanıdır. Yönetmen, “ne” çekeceğine karar verdiği andan itibaren tartışmanın “taraf”ı olmaktadır. Çünkü tema seçimi, “öznel” bir tavidir; “hangi tema”, “niçin”, “neye göre” seçilecektir? Nitekim yönetmenlerin çok büyük bir bölümü kendi dünya görüşüne uygun bir tema seçerek, kendisinin aksi dünya görüşlerine karşı, daha işin başında, adı konmamış bir tutum almaktadır (2013: 370).

Belgesel film yönetmenlerinin, Türkiye’de belgesel sinemanın öncelikli işleme gerektiğini düşündükleri temalar, aynı zamanda Türkiye’nin öncelikli sorunları olarak da nitelendirilebilir. Yönetmenler insan hakları, çevre, siyasal olaylar, kültürel değerler, etnik sorunlar, küreselleşme ve ulusal sorunları belirtmektedir. Yönetmenlerin gerçekleştirdiği filmlere bakıldığında, bu temaların 1990 sonrasında ele alınmaya başlandığı görülmektedir (Aytekin, 2013: 373).

1990 sonrası ele alınan temalardan birisi olan “çevre” teması, 2000’li yıllara gelindiğinde birçok belgesel film yönetmeni tarafından ele alınan bir tema olduğu görülmektedir. “Çevre” temasını işleyen belgesel filmlerin sayısının artışı, ülkedeki siyasi iktidarların yürüttüğü inşaat ve enerji politikaları ile paralellik göstermektedir. Siyasal iktidarların aldığı kararlar ve yaptığı uygulamalarla doğal yaşam alanlarının ve kaynaklarının hızla tükenmesi ve yatırımcıların yenilenebilir enerji kaynaklarına yönelmektense, maliyeti yüksek olan ve çevreye verecek tahribatın en yüksek olduğu yenilenemeyen enerji kaynaklarına yönelmesi tehlikeli gidişin habercisi olmuştur.

2007 yılından itibaren yapımlarına başlanan hidroelektrik santrallerine karşı belgesel sinemacıların da neredeyse eş zamanlı olarak ürettiği çok sayıda tepki filmi söz



konusudur. Remzi Kazmaz'ın *Vatandaş Mustafa* (2007), Cengiz Düz–Merve Numanoglu–Aylin Öztürk–Gülşah Çakmak'ın *Sirya* (2009), Metin Kemal Kahraman ve Şerif Karataş'ın *Gole Çhetu* (2010), Mehmet Can Özgür'ün *Göç* (2010), Ünsal Aksakal–Cihat Bilen–Hasan Kurt–Ali Keser'in *Bugün Var Yarın Yok* (2010), Rüya Arzu Köksal'ın *Bir Avuç Cesur İnsan* (2011), Osman Şişman–Özlem Sarıyıldız'ın *İşte Böyle* (2011), Hakan Tosun'un *Büyük Anadolu Yürüyüşü* (2011), Umut Kocagöz–Özlem Işıl'ın *Akıntıya Karşı* (2012) bu temayı işleyen belgesellerden birkaçıdır (Aytekin, 2013: 319). Bu belgeseller çevre temasının sorunsallaştırılmasını ele alan ve çevre bilincinin oluşmasına katkı sağlayan belgesellerdir. Aynı zamanda bu belgeseller, çevre sorunlarının sadece yaşandığı bölgenin sorunu olmayıp evrensel bir sorun olduğunun da altını çizmektedir. Çevre teması ve aidiyet duygusunu ifade etmek açısından 2012 yapımı olan *Cennetteki Çöplük* belgeseli anılmaya değer bir örnektir. Almanya'da yaşayan, kurmaca sinema filmleriyle ünlenen, “Almancı” bir ailenin çocuğu olan Fatih Akın bu filmde kamerasını bir belgesel için “memleket”ine çevirmiştir. Karadeniz'in Çamburnu bölgesinde geçimini çay yetiştiriciliği ile sağlayan halkın, denizin doldurulması projesine karşı çıkışını ele alan filmin dünya prömiyer'i 2012 Cannes Film Festivali'nde gerçekleştirilmiştir (Aytekin, 2013: 320).

Belgesel filmler, içkin bir nitelik olarak muhalif olduğundan geçmişten günümüze birçok kez gerek iktidar temsilcilerini, gerekse özel teşebbüs sahiplerini rahatsız etmiştir. Çünkü;

Toplumsal yapı toplumsal nitelik kazanmış ve toplumu etkileyen “aktör”lerle toplumdan etkilenen bireylerden oluşmaktadır. Aktörlerin bir araya gelmesi ve birbirlerini etkilemesiyle ortaya çıkan “toplumsal sistem”de bir aktör'ün ne tür davranışlarda bulunması gerektiğini ise “toplumsal kurumlar” belirlemektedir. Toplumsal kurumlar meşru ya da tersi davranışların ve ilişkilerin neler olduğunu, aktörlerin eylemlerini düzenleyen bir dış baskı oluşturmaktadır (Kongar, 2001).

Türkiye'deki belgesel sinemada da bu tür engellemelerle karşılaşılmaktadır. Örneğin Hasan Özgen'in Suha Arın ile birlikte yönettiği *Fırat Göl Olurken* dizisi Fırat Havzasında yapılmakta olan Atatürk ve Karakaya barajlarının göl suları altında bırakacağı maddi-manevi kültür varlıklarına, bölgede yaşanan göçe dikkat çekmek üzere henüz baraj inşaatları bitmeden 1986'da yapılmış ve kamuoyunda tartışılmış filmlerdendir. *Fırat Göl Olurken* TRT denetimi tarafından “bütünüyle yayınlanamaz” kategorisine sokulmuş ve seyirciye ulaşması engellenmiştir (Aytekin, 2013: 381).

Bu tür engellemelere güncel örnekler de vermek mümkündür. Son yıllarda başta festivaller olmak üzere pek çok mecrada izleyiciye ulaşması engellenen kültür ürünlerinin başında belgesel filmlerin geldiği görülmektedir. Örneğin Reyhan Tuvi'nin Gezi Parkı direnişini anlattığı *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* belgesel filmi, 51. Altın Portakal Film Festivali'nde ön jüri tarafından seçilmesine rağmen festival yönetimi tarafından belgesel yarışma programından çıkarılmıştır. Ön jürinin verdiği bilgiye göre film, festival yönetimi "*Türk Ceza Kanunu'nun 125. ve 299. maddelerine aykırı ifade ve içerik ihtiva ettiği*" gerekçesiyle filmi yarışmaya hak kazanan filmler listesinden çıkarmıştır (besiktas.com).

Yine güncel bir örnek olarak; 34. İstanbul Film Festivalinde ilk gösterimini yapacak olan yönetmenliğini Çayan Demirel ve Ertuğrul Mavioğlu'nun yaptığı *Bakur (Kuzey)* adlı belgesel film, Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü tarafından "kayıt-tescil ve eser işletme" belgeselinin bulunmadığı gerekçesiyle filmin gösterimi engellenmiştir. Birçok film yapımcısı ve eleştirmenler tarafından filmin PKK kamplarını ve PKK'nın iç yüzünü anlatmasından ötürü mevcut siyasal otorite tarafından filmin gösteriminin engellendiği düşünülmektedir. Söz konusu film, filmin resmi web sitesinde şöyle tanıtılmaktadır:

Film, Türkiye'de onlarca yıldır devam eden, adı konulmamış savaşın en önemli öznesi olan PKK'ye derinlemesine bir bakışa davet ediyor bizleri. 40 yıldır savaşın içinde olan gerilla, dört mevsim dağ koşullarıyla nasıl başa çıkıyor? PKK örgütünün devlete, adalet ve otoriteye bakışı ne? Günümüze kadar 30 binden fazla mensubunu kaybetmiş olan PKK'nın halkla kurduğu ilişkinin temelleri neye dayanıyor? Kürt hareketi, yıllar içinde kadın hareketini temel alan bir özgürlük mücadelesine nasıl dönüştü?(bakurfilm.com)

Çalışmanın örnekleme arasında yer alan Yönetmen Rüya Arzu Köksal'ın Karadeniz Sahil otoyol inşaatının yapılışını konu aldığı *Son Kumsal* belgesel filmi de, filmin İnebolu'daki gösterimleri sırasında dönemin belediye başkanı İdris Güleç tarafından sansüre maruz kalmıştır. Yönetmen Rüya Arzu Köksal, belediye başkanına açtığı dava iki buçuk yıl sürmüş ve davanın sonucunda belediye başkanı İdris Güleç hakaret suçundan adli para cezasına çarptırılmıştır. Benzer bir durum söz konusu filmin Abana ilçesindeki gösteriminde de gerçekleşmiştir. Hiçbir açıklama yapılmadan filmin gösterimi iptal edilmiştir. Filmin yönetmenine göre; "*Sansür uygulayan bunu doğal hakkı görüyor*".

*Son Kumsal* (2008) filmimiz 2008'in Temmuz ayında İnebolu'da zamanın belediye başkanı tarafından sansürlendi. İzinler bizzat kendisinden alınmış olduğu halde, halka açık çay bahçesinde yaptığımız gösterim sırasında önce ses kısıldı, sonra görüntü kapatıldı ve belediye başkanı bizi tehdit ederek şehirden kovdu. Filmin görüntü yönetmenini yanına çağırıp “biz sizin ne yapmaya çalıştığınızı biliyoruz, alın bu filmi İstanbul'daki komünistlere izletin” demişti. Onun dışında herhangi bir resmî ya da gayri resmî açıklama yapılmadı ancak medyadan “filmde başbakanı çevre düşmanı gibi gösteriyorlar, o bölümü çıkartıp getirsinler, gösterim yaparız” beyanlarını okuyunca durumu anladık. Üyesi olduğum Belgesel Sinemacılar Birliği ‘hakaret’ suçundan kamu adına ceza davası açtı, iki buçuk yıl süren yargılama bizim lehimize sonuçlandı ve AKP’li başkan suçlu bulundu (altyazı.net)

Türkiye’de sansür yıllardır tartışılmaktadır. Uygulamadan doğan aksaklıklar basına yansır, kamuoyunda büyük tepkiler doğurur. Bu tepkiler çoğu kez yetkili kurumlar tarafından hiçe sayılmaktadır. Devlet her bakımdan şartlandığı sansürcülere, sinema gibi toplumu büyük ölçüde etkileyecek bir sanat dalının gelişmesini engelleme görevi vermiştir. Bu görev halkı zararlı etkilerden korumak amacını aşmış ve egemen sınıfların bir baskı niteliğine dönüşmüştür. Sonuç olarak birçok sanatsal değeri haiz film sansürün demir parçasından kurtulamamıştır (Yalçın, 1970).

Türkiye’de sansürün uygulanma amacına bakıldığında, mevcut düzeni (siyasal ve ekonomik), ahlak, gelenek ve görenekleri korumak olarak ileri sürülmektedir, fakat gerçekteki durum bu amaçları gerekçe gösteren keyfi uygulamalar biçimindedir.

### **2.3. Türkiye’de Çevre Temalı Belgesel Filmlerin Gösterim Olanakları**

Türkiye’de belgesel sinema, uzun metraj kurmaca filmlere göre; gerek yapım aşamasında maddi olanaklar gerekse gösterimindeki olanaklar açısından karşılaştırıldığında her dönemde daha çok sıkıntı ile karşı karşıya kalmıştır.

Türk belgesel sinemasının öncü isimlerinden biri olan Suha Arın’la yapılan bir röportaj da, Suha Arın: “*Türkiye’de belgesel sinema, sinemanın her zaman üvey evladı oldu. “Yönetmenlikle” beraber yolun açılacağını, çok iyi belgesel sinemacıların çıkacağını, ürünlerin verileceğini umuyorum.*” demiştir (Erdin, 2010).

Belgesel sinemacının gerçekle kurduğu ilişki, belgesel sinemanın yaşam soluğu olmuştur. Ne var ki bu gerçeklik ilişkisi belgesel sinemaya sinema salonlarının kapısını açtıracak ya da televizyonda yayınlanmasını sağlayacak bir güç olamamıştır.

Ülkemizde belgesel sinemanın üretimini olduğu kadar gösterimini de finanse edecek yerleşik bir yapım düzeni bulunmamaktadır.

Üretim koşulları oluşmayan, çoğu zaman ancak yönetmenin kişisel çabalarıyla yaşam şansı bulan belgesel sinemanın tüketimi de kitlesel olmamaktadır. Tüketim her ne kadar sevimsiz bir kelime olarak görünse de, üretimin olumlanması anlamında zorunlu bir süreçtir aynı zamanda. Her şeyin metalaştığı dünyamızda kuşkusuz sanat da bir meta olarak değerlendiriliyor. Sanatsal üretim ne kadar çok izleyiciye ulaşırsa o kadar çok para kazanıyor. Kuşkusuz sanatçının hedefi yalnızca çok sayıda insana ulaşmak ve buradan büyük paralar kazanmak değil, ancak sanatçı, ürettiği eseri kişisel arşivine koymak içinde üretmiyor. Eğer böyle olsaydı özellikle sinema gibi büyük harcamalar gerektiren bir dalda çok pahalı bir kişisel arşiv malzemesi olurdu (Yıldız, 1997: 244). Günümüz Türkiye’inde belgesel sinemanın yeniden üretim koşullarını sağlayacak bir ekonomik döngüye sahip olduğu söylenememektedir. Belgesel sinema için işe para yatıran ve bu parayı ürün üzerinden yeniden kazanan kurum ya da kişi, yani sermaye sahibi yoktur.

Belgesel film yönetmeni Hasan Özgen Türkiye’de belgesel sinema ürünlerinin genel olarak siparişle oluşturulduğunu söylemektedir:

Proje üzerinden pazarlanan kaç belgesel var? En başarılı yöntem bile şöyle: Proje üzerinden “ki bu sadece sizin niyetinizdir ve seçiminizdir” ya parçalı destekler bulunur ya da Kültür ve Turizm Bakanlığı, Başbakanlık Tanıtma fonları önünde kuyruğa girilir. Yeterli yetersiz tartışması bile yapılmadan elde edilen parasal kaynak sadece üretimde kullanılır. Pazarlamanın diğer ayakları olan reklam – halkla ilişkiler, dağıtım – gösterim ve satış ve kar ayakları oluşmaz, oluşturulamaz. Dolayısıyla belgesel ürün, yeniden üretimin, dolayısıyla süre giden bir üretim zincirinin çarkını kuramaz. Bu haliyle modernlik dışıdır, kapitalist bir dünyada kapitalizm öncesi üretim ilişkisidir (Özgen, 2011: 64-65).

Günümüzde kapitalist sistem her alanda değersizleştirme ve sıradanlaştırma üretmektedir. Öyle ki görsel–işitsel ürün pazarına bakıldığında üretilen televizyon dizileri ve programların niteliksiz ürünler oluşu bu değersizleştirmeye bir örnek olabilir. Bu tür sıradanlaştırılmış televizyon dizileri ve programları egemen güç grupları (iktidar ve sermaye sahipleri) tarafından rağbet görmektedir. İşlediği tema ne olursa olsun insanı merkez alan belgesel filmlerin bu niteliksiz yapımlar karşısında egemen güç grupları tarafından önü kesilmektedir. Ülkemizde belgesel filmler, ancak bir takım kuruluşlar aracılığı ile varlığını sürdürebilmekte ya da kişisel özveri ve

çalışmalar ile var olabilmektedir. Televizyon kuruluşları, kamu kuruluşları, yerel idareler, bakanlıklar, vakıflar ve sivil toplum kuruluşları gibi bir takım kuruluşlar belgesel sinemanın üretim ve gösterim koşullarını sınırlı biçimde destekleyen kurumlardır. Son yıllarda Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Sinema destekleme fonu belgesel film üreticileri tarafından rağbet gören bir kurum haline gelmiştir. Birçok belgesel film üreticisi hayata geçirmek istediği film projeleri için finansal desteği Bakanlık aracılığı ile sağlamak için girişimlerde bulunuyor.

Hasan Özgen; "Türkiye'de yapım ve gösteri koşulları yeterli olamayan bir belgesel üretimi ve üreticilerinin varlığından" bahsetmektedir. Özgen'e göre, işvereni olmayan bir sektör, devlet ulufesi ile var olmaya çalışmaktadır. Ama bu belgesel sinemacının derdi de, meramı da, anlatımı da "sosyal ve tarihsel" olarak farklıdır. Akılları hayatın ve tarihin gerçek yaratıcılarına dönüktür. Çünkü kendileri de sınıfsal olarak tam da işçiliğin ve işsizliğin ortasındadır... (Özgen, 2011: 69).

Türkiye'de 2000'li yıllara gelindiğinde belgesel yayın yapan TV kanallarının sayısında ciddi bir artış olmuştur. Türkiye'de, yabancı ülke kaynaklı kanallarla birlikte toplam 13 belgesel kanalı yayın yapmaktadır. Bunlardan 6'sı yerlidir. Belgesel kanallarının artışı, ülkede belgesele olan ilginin de arttığının bir göstergesi niteliğindedir. Ancak TV kanallarında hala telif hakları meselesi çözülebilmemiş değildir. Ülkemizdeki bağımsız belgeselciler, filmlerini bu kanallarda uygun bir telif bedeli karşılığında gösterememekten şikâyetçilerdir. Örneğin; kısa ve orta metraj belgesel filmler uydu yayını yapan birkaç kanalda gösterim olanağı sunulduğu gerekçesi ile telif hakkı ödenmeden yönetmen / yapımcının izni doğrultusunda yayınlanmaktadır. Düzenlenen film festivalleri, internet ve DVD dağıtımı gibi yöntemlerin yanında televizyon, belgesellerin geniş kitlelere ulaşması anlamında en etkili kitle iletişim aracı olmak özelliğini hala korumaktadır.

Ülkemizde uluslararası film festivallerinden ödülle dönmüş birçok belgesel film vardır. Ne yazık ki bu filmler bile ülkemizde izleyicisi ile buluşmakta zorluklar çekmektedir. İzleyicilerin bu filmleri görebilecekleri alanlar çok kısıtlıdır. Birçok belgesel film sinema salonunda gösterim şansını yakalayamamıştır. Türkiye'de bu olumsuzluklara rağmen, Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın *İki Dil Bir Bavul* (2009), İmre Azem'in *Ekümenopolis* (2012) belgesel filmleri kısıtlı salon sayısına rağmen vizyona girme şansını yakalamıştır. Ülkemizde belgesel filmler izleyicisiyle özellikle

film festivalleri ile buluşabilmektedir. Bu bakımdan belgesel filmler için film festivalleri önemli bir platformdur. Ancak bu festivallerin çoğunun büyük kentlerde yapılması, küçük kentlerde yaşayan izleyicilerin filmlere ulaşmasında ayrı bir engel oluşturmaktadır. Çok az sayıda belgesel film de (özellikle festivallerden ödül alan filmler), filmlerin yapımcı ve yönetmenlerinin girişimleri ile DVD formatında çoğaltılmakta ve satışa sunulmaktadır. Bu tür gösterim olanaklarının haricinde üniversitelerde ve sivil toplum kuruluşları aracılığı ile belgesel filmlerin gösterimleri yapılmaktadır. Son yıllarda internet teknolojisinin yaygınlaşmasıyla birlikte internet ortamı da belgesel filmler için yeni bir gösterim alanı oluşmuştur.

Kitlesel izleyiciye ulaşma, küresel erişim, hedef odaklı, düşük maliyet, hızlı dağıtım, uluslararası dağıtım, yayılma potansiyeli gibi özellikler internet dağıtımının güçlü yanları olarak sıralanabilir. 1990'lerden itibaren yeni enformasyon teknolojilerinin bilgisayar ağları ile birleşmiş medya yaratarak, sayısallaştırılmış içeriklerin dağıtımını olanaklı kılması sonucu internet üzerinden filmi pazarlamak mümkün hale gelmiştir. İnternet üzerinden yalnızca dağıtım ve gösterim açısından yararlanılmamakta, filmlerin tanıtımı ve promosyonu için de internet oldukça etkin bir ortam olarak kullanılmaktadır. Hemen hemen her filmin, yapımevinin resmi bir web sayfası olmakta ve film hakkında genel bilgiler ile fragmanlar buradan servis edilmektedir. İnternet üzerinden gösterim için iyi bir örnek teşkil eden Hulu, ücretsiz ve yasal olarak online TV ve film, belgesel izleme olanağı sunan bir platformdur. ABD ve Japonya'da hizmet veren Hulu, reklam ve üyelik gelirlerinden yıllık 500 milyon dolar kazanmaktadır (Erkılıç, 2012; 12)

Artık bağımsız belgesel sinemacılar da dijitalleşmenin getirdiği olanakları kullanarak filmlerinin gösterimlerini yapabilmektedir. Özellikle bağımsız sinemacılar için internet üzerinden dağıtım ve gösterim sinema alanına karşı ciddi bir alternatif oluşturmaktadır. Türkiye'de internet üzerinden belgesel film dağıtım ve gösterim alanında kurumsal bir yapının olmayışı ve yalnızca kişisel çabalarla sınırlı kalınması bir eksiklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla filmlerin internet üzerinden dağıtımını ve gösterimi için ülkemizde gelişkin bir çalışmaya ihtiyaç vardır. BSB tarafından 2012 yılından itibaren geliştirilmeye çalışılan "*Arşivist: Dijital Belgesel Kütüphanesi*" projesinin bu açığı dolduracağı umulmaktadır. Film yapımcıları artan bir şekilde kendi izleyicisini tanımlama, bilme ve bulma ihtiyacına girerken izleyici

de daha aktif bir şekilde bu platformlar üzerinde izlemek istediği içeriği aramaya, araştırmaya yönelmektedir (Erkılıç, 2012; 12). Ancak yine de Türkiye’de belgesel film yapımcıların-yönetmenlerinin filmlerini internet üzerinden göstermek yerine ağırlıklı olarak film festivallerini tercih ettikleri görülmektedir. Festivallerde gösterimler yarışmalı ya da yarışma dışı bölümlerde yapılmaktadır. Bu bağlamda bağımsız belgesel filmciler için festivaller önemli bir platformdur.

Daha önce de belirtildiği gibi, Türkiye’de 2000’li yıllara gelindiğinde belgesel film üreticilerinin ağırlıklı işlediği temalardan birisi olan “çevre” teması, bu tema başlığı altında birçok film festivalinin yapılmasına da zemin hazırlamıştır. Çevre ve doğa temasını önceleyen ya da Türkiye’deki film festivalleri içinde bu temaya yer veren festivaller ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

#### **2.4. Türkiye’de Çevre Temalı Film Festivalleri**

Dünyadan ve Türkiye’den katılan kurmaca, belgesel, deneysel ve animasyon filmlerin izleyiciyle buluşturulmansın yanı sıra geniş bir bilgi alışveriş ortamı oluşması bakımından festivaller önemli bir yere sahiptir. Festivaller, dünyada olup bitenden haberdar olmamızı sağladığı gibi dünyayı da Türkiye’den haberdar etmeye yaramaktadır. Türkiye’de son yıllarda hem düzenlenen film festivallerinin, hem de sadece belgesel film gösterimi yapan festivallerin sayısında artış gözlemlenmektedir. Günümüzde belgesel sinemacılar için festivaller, kitlelere ulaşmak adına en etkili yöntemdir. Festivallerin birçok ilde gösterim açması filmlerin çok sayıda insana ulaşmasına da olanak sağlamaktadır.

Bağımsız belgeselciler tarafından özellikle 2000’li yıllardan sonra “çevre” teması üzerine daha fazla ağırlık verilmesi sebepleri arasında Türkiye’deki kentleşme, sanayileşme hızlarının ve etkilerinin artması, çevrenin iktidar ve sermaye sahipleri tarafından maddi sömürü ve yüksek kâr elde edilen bir alan olarak kullanılması gelmektedir. 2013 yılında Türkiye’de yaşanan Gezi Parkı olayları sadece İstanbul’u kapsayan bir çevre olayı olmamış, tepkiler ülkenin birçok yerine yayılmıştır. Hükümetin uyguladığı baskıcı tutumlar ve çıkan olaylarda emniyet güçlerinin orantısız güç kullanımı sonucunda ülkenin birçok yerinde çok sayıda gösterici

hayatını kaybetmiş ve yüzlercesi yaralanmıştır. Gezi Parkı olayları ile Türkiye’de zirveye ulaşan çevre algısı, bu olaylardan sonra ülkenin herhangi bir yerinde yaşanan çevre olayında aynı duyarlılığın devam etmesine neden olmuştur. Bu duyarlılığın çevreciler tarafından devam etmesi, iktidarın hukuku yok sayarak kâr getirisi yüksek olan çevreyi yok etmeye devam etmesinin bir sonucudur. Bu gelişmelere paralel olarak Gezi Parkı olaylarını ele alan birçok belgesel film yapılmıştır. Bu filmlerden bazıları; *Cennetin Düşüşü* (2015), *Ali: Düşlerinde Özgür Dünya* (2014), *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (2014) belgesel filmlerdir. Son 5 - 7 yılda özellikle HES ve Termik Santrallere tepki olarak başlayan çevreci hareketler, Gezi Parkı olayları ile üst seviyeye ulaşmış, Tokat’ın Zile ilçesinde HES karşıtı köylüler için (2015) AKP’li Belediye Başkanı tarafından köylülerin “terörist” ilan edilmesi ile akıl almaz bir boyuta ulaşmıştır.

Rıza Kıracı (1997), belgesel filmin gelişim sürecini toplumsal hareketlerin gelişim sürecinden, dolayısıyla ekonomi ve politikadan fazlasıyla etkilendiğini söylemektedir. Ona göre, bugün belgesel sinemanın içinde bulunduğu kriz süreci bu etkilenenin bir sonucudur. Belgesel sinema sosyalizan politikalar sonucu kendini bir sinema akımı olarak kabul ettirmiş ve gelişimini bugünlere dek sürdürmüştür (Kıracı, 1997; 119).

Çevre politikalarındaki hukuksuz uygulamalar beraberinde birçok belgeselciyi harekete geçirmiş ve “çevre” temasını işleyen birçok belgesel film çekilmiştir. Ancak belgesel sinemanın muhalif kimliği ve özü gereği çevreci filmlerdeki muhalif duruş sermaye ve iktidar temsilcileri tarafından sorun olarak algılanmaktadır. Bu belgesel filmler iktidar tarafından ele geçirilen ve tekelleşen TV kanallarında kendilerine yer bulamamaktadır ve ancak festivallerde izleyici ile buluşabilmektedir.

Çevre temasını işleyen film festivalleri arasında Uluslararası Bodrum Çevre Filmleri Festivali, Foça Rastgele Uluslararası Balıkçı ve Deniz Belgeselleri Festivali ilk festivallerden olmuştur. Uluslararası Çevre Kısa Film Festivali 2001’den, Dağ Filmleri Festivali ise 2006’dan itibaren düzenli olarak yapılmaktadır. 1997’den beri bu yana düzenli olarak sürdürülen Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali’nin “Yeşil” bölümü sürdürülebilir bir dünya için uğraşan belgesel filmlere ayrılmaktadır. Bozcaada Ekolojik Film Festivali, Ataşehir Çevre Kısa Film Festivali, Yeşil Ekran



Film Festivali ve Yeşil Barış Kısa Film Festivali günümüzde “çevre” temasını işleyen diğer festivallerdir. Çevre temasını işleyen bu festivallerin haricinde Türkiye’de düzenlenen ulusal film festivallerin içinde, belgesel film kategorisinde bulunan filmler de seyirci ile buluşabilmektedir. Yukarıda adı geçen, çevre temasını işleyen film festivaller şöyle ayrıntılandırılabilir (sıralama alfabetiktir).

#### **2.4.1. 1001 Belgesel Film Festivali**

Belgesel Sinemacılar Birliği (BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği) - BSB tarafından 1997’den beri düzenli olarak sürdürülen Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali, belgesel izleyicisinin, hiçbir külfet olmaksızın belgesel sinema ile buluşma hakkı olduğu düşüncesinden hareketle, belgesel film gösterimlerinin ücretsiz olarak yapıldığı, bütün etkinliklere katılımın ücretsiz olduğu bir festivaldir (bsb.org.tr).

Festivalin amaçları arasında; belgesel sinemacılar için dünya sinemasına açılan bir pencere, başka coğrafyaların temsilcileriyle bir araya gelmelerini sağlayan bir platform oluşturulması, yeni anlatım biçimlerinin örneklerine yer verilmesi, medya ve toplumdaki “belgesel, belgesel sinema” algısının doğrultularak yaygınlaşmasına katkı sağlamak yer alır (documentary.net).

Festivalin ilk yıllarında karma programlar yapılmış ancak daha sonra festival programı standart bölümlere ayrılmıştır. Festivalde gösterilen belgesel filmler temalarına göre renklere ayrılmaktadır: “Siyah” bölüm, yaşanmış ya da yaşanmakta olan savaş, zorbalık, toplumsal bunalım ve bunlara tanıklık eden, ezilen ya da direnen insanların öykülerine; “Kırmızı” bölüm, iş ve emeğin, işçi ve emekçilerin hallerine; “Sarı” bölüm, göçmek, evden uzakta olmak, eve dönememek, sinemayla gurbet türkülerine; “Mavi” bölüm, olağanüstü insanların sıradan öyküleri, sıradan insanların olağanüstü hikâyelerine, “Mor” bölüm, toplum içinde kadın, ailede kadın, çalışan kadın, şiddet karşısında kadın, kadına karşı şiddete; “Yeşil” bölüm doğa, insan, kent, sürdürülebilir bir dünya için uğraşan filmlere; “Gökkuşluğu” ise toplumsal cinsiyet ve farklı cinsel tercih ve yaşam biçimi öyküleri üzerinden her birimizin önyargılarıyla yüzleşmesine olanak sağlayan filmlere ayrılmıştır (documentary.net).

“Yeşil” bölüm, filmlerinde “çevre” temasını işleyen belgesel film yönetmenleri için gösterim alanı olarak önemli bir platform niteliği taşımaktadır.

#### **2.4.2. Ataşehir Belediyesi Çevre Konulu Ulusal Kısa Film Festivali**

İlk kez 2013 yılında düzenlenen festival Türkiye Sineması’na yeni yeteneklerin kazandırılmasına katkı sağlamak ve çevreye olan duyarlılığı sinema alanında da göstererek, çevre bilincinin oluşmasına katkı sağlayan çalışmalar yapmak, küresel iklim değişikliğinin hızlandığı günümüzde çevre sorunlarının gerek ulusal gerekse evrensel boyuttaki etkilerine dikkat çekmek, toplumda bu sorunlara kalıcı ve uzun vadeli çözümlerin bulunmasının gerekliliği konusunda farkındalık oluşturmak, nesli tükenmekte olan canlılara, geri dönüşümün önemine, hızla yok olan ormanlara, termik ve hidroelektrik santrallerin doğal yaşama etkilerine ve dünyayı tehdit eden çevre sorunlarına dikkat çekmek amacı ile yapılmaktadır (atasehirkisafilm.com). Festivalin yarışmalı ve yarışma dışı bölümlerinde yer alan filmler festival tarafından ücretsiz olarak gösterilmektedir. Festivalde ödüle değer bulunan filmler her yıl düzenli olarak 5 Haziran “Dünya Çevre Günü”nde açıklanmaktadır.

Günümüzde sermaye güçlerinin ve iktidarın ekonomik ve siyasal çıkarları uğruna birçok belediye kentsel dönüşüm, atık sorunu, yeşil alan gibi çevre sorunlarıyla karşı karşıya kalmaktadır. İktidara ya da sermaye gruplarına yakın duran ya da boyu eğen belediyeler ya aracı olarak kullanılmakta ya da belediyeler de bu çarkın içerisinde var olmak istemektedir. Ataşehir Belediyesi’nin üstlenmeye çalıştığı çevre misyonu ve uyguladığı projeler bu bağlamda önemlidir ve Ataşehir Belediyesi, Çevre Konulu Kısa Film Festivali “çevre” teması üzerine çalışan birçok belgesel film yönetmeninin seslerini duyurabilecekleri önemli bir festival niteliği taşımaktadır.

#### **2.4.3. Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Film Festivali**

Çevre temasını önceleyen en genç festivallerden biri olan Bozcaada Uluslar arası Ekolojik Belgesel Filmler Festivali ilk olarak 2014 yılında düzenlenmiştir. İlk

festivalde Fethi Kayaalp anısına ithaf edilen Birincilik ödülünü Rüya Arzu Köksal'ın yönetmenliğini yaptığı, Türkiye'de yaşanan ama tüm dünyada benzerlerine rastladığımız, hayati öneme sahip bir çevre mücadelesini, aktivizm ruhunu kutlayarak ve bize, mizah duygusu ve insancılığıyla ilham vererek anlatan bir film olduğu için, *Bir Avuç Cesur İnsan* belgesel filmine verilmiştir. Festivalin ikincilik ödülü; yerinden yurdundan edilmiş bir karakterin, insancıl ve evrensel bir şekilde gittiği yerdeki insanları ve evi kendi insanları kılması, dağları ve nehirleri kendi dağları ve nehirleri bilmesi ve dönüştürmesi; savaşların adaletsiz ve kirli yüzüne rağmen yaşamı, doğayı ve insanı doğallıkla ve inatla savunduğu için Mano Khalil'in yönetmenliğini yaptığı *The Beekeeper (Arı Yetiştiricisi)* filmine; Üçüncülük ödülü de insanın toprak aidiyeti ve ilişkisini yalın, güçlü ve şiirsel bir sinematografiyle anlatabilme başarısından dolayı yönetmenliğini Farida Pacha'nın yaptığı *My Name is Salt (Benim Adım Tuz)* filmine verilmiştir (bifed.org).

#### **2.4.4. Uluslararası Bodrum Çevre Filmleri Festivali**

İlk kez 1998 yılında düzenlenen Uluslararası Bodrum Çevre Filmleri Festivali Türkiye'de "çevre" temasına ilk yer veren, öncü festivallerden biridir. Ancak festival kısa ömürlü olmuştur. Bodrum Belediyesi'nin himayesinde yapılan festival Belediye yönetiminin değişiminden sonra 4. yılında yapılan gösterim ve söyleşiler ile sona ermiştir. Günümüzde festival devam etmemektedir.

#### **2.4.5. Uluslararası Çevre Kısa Film Festivali**

Günümüzde sürdürülmekte olan en önemli çevre festivallerinden biri olan ve BASAD (Bakırköylü Sanatçılar Derneği) tarafından düzenlenen Türkiye'nin ilk çevre temalı kısa film etkinliği olan *Uluslararası Çevre Kısa Film Festivali* 2015 yılında 13. kez düzenlenmiştir. Festival kapsamında kurmaca, belgesel ve canlandırma olmak üzere üç bölüm bulunmaktadır. Festival filmleri birçok üniversitede gösterim imkânı bularak seyirci ile buluşturulmaktadır. Uzun yıllar boyunca Bakırköy Belediyesinin destekleri gerçekleşen festival "çevre" temasını işleyen kısa filmciler için önemli bir platform olmuştur.

#### **2.4.6. Dağ Filmleri Festivali**

Dünyada ilk Dağ Filmleri Festivali 1952 yılında İtalya'nın Trento kentinde düzenlenmiştir. Festival bu gün 45.000'in üzerindeki izleyici sayısı ile dünyanın en büyük dağ filmleri festivalidir (dagfilmfest.org). Dağ filmleri festivali kurumsal bir festival olup dünyanın birçok ülkesinde yapılmaktadır. ABD, Almanya, Avustralya, İspanya, İsviçre, Fransa başta olmak üzere 20'nin üzerinde ülkede Dağ Filmleri Festivalleri düzenlenmektedir.

Türkiye'de de 2006'dan bu yana düzenlenen Dağ Filmleri Festivali başlangıçta "dağ" temasını öncelikle de, kısa bir süre içinde tema alanını genişletmiş ve doğa, çevre ve insan temasını öne çıkarmıştır. Festivalin önemli özelliklerinden biri dünyanın değişik sinemalarından filmlere de festival programında yer verilmesi ve filmlerin İstanbul dışında bazı kentlerde de seyirciye ulaştırılmasıdır. Dağ filmleri kapsamında düzenlenen Doğa Filmleri Yarışması ilk kez 2007 yılında yapılmıştır. Yarışmada "Ulusal" ve "Üniversiteliler" olmak üzere iki kategori bulunmaktadır. İkinci ve Üçüncüsü 2012 -2013 yılında düzenlenen ve yarışma bölümü de yapılan festivalin 2014 yılında düzenlenen dördüncüsünde yeterli sayıda film yarışmaya katılmadığı için yarışma bölümü iptal edilmiştir (dogafilmleriyarismasi.com).

Aşağıda yer alan tabloda Dağ Filmleri Festivalinin düzenlediği yıllardaki gösterim yapılan iller, film sayıları ve festivale katılım sayıları yer almaktadır.

#### **2.4.7. Foça Rastgele Uluslararası Balıkçı ve Deniz Belgeselleri Festivali**

2001 yılında Belgesel Sinemacılar Birliği (BSB), Foça Yerel Gündem 21, Sualtı Araştırmaları Derneği (SAD), Foça Belediyesi ve Foçalı balıkçıların birlikte düzenlediği festival çevre temasını işleyen ilk belgesel film festivallerinden biri olmuştur. Son olarak 9. Foça Rastgele Uluslararası Balıkçı ve Deniz Belgeselleri Festivali 2014 yılında Foça Belediyesi tarafından düzenlenmiştir.

#### **2.4.8. Yeşil Barış Kısa Film Festivali**

Festival Kıbrıs'ta ve dünyada çevre sorunlarına dikkat çekmeye yönelik kısa film üretmek, çevrenin insan için önemini vurgulayıcı mesajlar vermek ve çevre konusunda farkındalık yaratırken kısa film çalışmalarına katkı sağlamak, hareketlilik kazandırmak amacıyla düzenlenmektedir (cevrefilmfestivali.com).

Festival, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyetinde Limasol Sosyal Sorumluluk Kurumu tarafından düzenlenmektedir. 2015 yılında üçüncüsü düzenlenen festival her film kategorisinden filmler başvuru yapabilmektedir. Çevre teması üzerinde çalışan kısa filmciler için genç ama önemli bir festivaldir.

#### **2.4.9. Yeşil Ekran Kısa Film Festivali**

Yeşil Ekran Kısa Film Festivali ve Yarışması çevre bilinci aşılınmış üniversite gençliğinin yetişmesine katkı sağlamak, üniversite öğrencilerinin sinema sektörüne katılımını arttırmak ve dünyamızı tehdit eden tüm çevre sorunlarına dikkat çekmek amacıyla düzenlenmektedir (yesilekrankisafilm.com). 2015 yılında ilki düzenlenen festival üniversitelerin sinema ve televizyon bölümlerinde eğitim gören genç sinemacılar için ileriye yönelik önemli bir festival olmuştur.

#### **2.4.10. Çevre Temasına Yer Veren Diğer Festivaller**

Uluslararası İstanbul Film Festivali, Ankara Film Festivali, Antalya Altın Portakal, Adana Altın Koza, Altın Safran Belgesel Film Festivali, Altın Çınar Film Festivali, TRT Belgesel Film Festivali, İstanbul Uluslar arası Kısa Film Festivali, Akbank Kısa Film Festivali, İFSAK Kısa Film Festivali ve Türkiye'deki üniversitelerde düzenlenen kısa film festivallerinin yarışma ve yarışma dışı gösterimleri ile de çevre temasını işleyen belgesel filmler gösterim şansını yakalamaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Türkiye’de çevre temasını üzerinde belgesel film üreten yönetmen Rüya Arzu Köksal sineması ayrıntılı bir şekilde ele alınacak ve yönetmenin *Son Kumsal*, *Ordu’da Bir Argonot* ve *Bir Avuç Cesur İnsan* belgesel filmleri sırasıyla filmin konusu, dramatik yapı, anlatıcı, görsel malzeme, çevrenin ele alınış biçimi, emek – sermayenin ele alınış biçimi ve devletin / siyasi otoritenin ele alınış biçimi şeklinde sınıflandırılarak tartışılacaktır. Bu sınıflandırma üç filmde de ortak olan konular ve kavramlar üzerinden oluşturulmuştur. Çalışmada yer alan filmler, filmlerin yapım tarihlerine göre sıralanmıştır.

### 3.BÖLÜM

#### RÜYA ARZU KÖKSAL SİNEMASINDA ÇEVRE TEMALİ BELGESEL FİLMLER

Türkiye’de 2000 yılından günümüze (2015) kadar geçen süreçte gerçekleştirilen çevre temalı belgesel filmlere bakıldığında bu filmlerin politik bir duruş sergilediği kolayca görülür. Politik sinemanın özünde muhalif bir duruş barındırdığı da yadsınamaz. Bu duruş, yönetmenin kişisel/öznel tutumu ile doğrudan bağlantılıdır. Yönetmenlerin günün koşulları içinde bir sorun olarak gördüğü ve toplumun ya da belirli bir kesimin dikkatini çekmek istediği ve filmlerinde sorunsallaştırdığı bir konuya filmi aracılığı ile değinmesi, sinema sanatının filmin üretildiği dönemden ve bu dönemin koşullarından en çok etkilenen sanat dalı olduğunu göstermektedir. Bu durum ile bir sanat eseri ve toplumsal ürün olarak belgesel filmlerin de politik, ekonomik ve kültürel şartları içinde değerlendirilmesinin gerekliliğini ortaya koymaktadır.

2000 sonrası Türkiye’sine bakıldığında, bu yıllar içinde iktidardaki siyasi partinin uyguladığı “enerji” ve “çevre” politikaları sonucunda enerji santrallerinin yapımında çok büyük bir artış olduğu; bu enerji santrallerine paralel olarak birçok belgesel sinemacının da çevre ve enerji politikaları üzerine yoğunlaştığı, çevre temalı belgesel film üretiminin arttığı görülmektedir. Özellikle hidroelektrik santrallerinin (HES) son dönemde Doğu Karadeniz illeri başta olmak üzere sayısının artması santral bölgesinde yaşayan insanları doğrudan etkilemiş ve rahatsız etmiştir. Sivil toplum kuruluşlarının santral yapılan bölgelerde artış göstermesi; panel, söyleşi ve mitingler düzenlemesi beraberinde yöre halkının / insanların bilinçlenmesine sebep olmuştur. 2007 yılında Remzi Kazmaz tarafından yapılan *Vatandaş Mustafa*, 2011 yılında Osman Şişman, Özlem Sarıyıldız tarafından yapılan *İşte Böyle*, 2011 yılında Erkal Tülek tarafından yapılan *Sudaki Suretler* ve 2011 yılında Rüya Arzu Köksal tarafından yapılan *Bir Avuç Cesur İnsan* belgeselleri, hidroelektrik santrallerinin yapıldığı bölgelere verdiği zararları ve bu bölgelerdeki insanların bu santrallerin yapımına karşı direnişlerini konu alan belgesellerdir ve bu belgeseller yapıldıkları

dönemde film festivalleri ve özel gösterimler sayesinde az da olsa ulusal basında ses getirmiştir. Söz konusu santrallerin temel atma ve açılış törenleri, yatırım büyüklükleri basında politik bir malzeme olarak yer alırken, çevre halkının tepkilerine basında pek yer verilmemektedir.

Bu durum termik santraller için de geçerlidir. Ülkemizde sayısı giderek artan termik santrallerin çevre üzerinde oluşturduğu olumsuz etkiler ve bu santrallerin yapılacağı bölgedeki direnişler ulusal medyada yer almazken, bu santrallerin yapımı ve çevre üzerindeki olumsuz etkisi bağımsız belgesel sinemacılar tarafından filme alınmıştır. Örneğin Sinop'a bağlı Gerze ilçesinde 2009 yılında yapılması planlanan termik santral projesine direnen bölge halkı, sesini o dönemde medyada duyuramamıştır. YEGEP (Yeşil Gerze Çevre Platformu) çatısı altında bir araya gelen Gerzeliler 6 yıl süren direnişlerinin sonucunu 2015 yılının Mart ayında mahkeme kararı ile tamamen kazanmıştır. Bölgede yaşanan sorunu geniş kitlelere duyurmak amacıyla *Termik İstemeyük* (2012) ile Birgün Yapımcılık tarafından gerçekleştirilen *Nefes Olmayınca* (2012) belgesel filmleri yapılmıştır. Bu filmler, bölgede yaşanan direnişi ve sürecin ne aşamada olduğu hakkında, o dönemde ulusal medyanın dile getirmediği bu sorunu detay biçimde ve yalın bir anlatımla ele almış; söz konusu filmler birçok festival ve özel gösterimler sayesinde geniş kitlelere ulaşmış, bölge halkının sesini duyurmuştur. 2013 yılında, Amerika'da önemli bir çevre kuruluşu olan Sierra Clup, Gerze direnişini dünyadaki en önemli beş direnişten biri olarak seçmiştir (bianet.org).

2007 yılında yönetmen Rüya Arzu Köksal tarafından yapılan *Son Kumsal* belgeseli, Karadeniz sahil otoyolunun ekolojik sisteme verdiği zararları ve insanların yaşam alanlarına olan müdahaleyi konu alan bir filmidir. Yönetmen kendi imkânları ile gerçekleştirdiği bu filmi, o dönemde Karadeniz sahilindeki bütün illeri yine kendi imkânlarıyla tek tek dolaşarak kitlelere gösterilmiştir. Gösterimler sırasında Köksal, olumlu olumsuz tepkiler almış; iki ilde sansüre uğrayarak filminin gösterimini yapamamıştır. Bu belgesel, o dönemde yapımı süren yol inşaatının yöre halkının yaşama alanlarına ve üretim olanaklarına nasıl zarar verdiğini ve sahillerin nasıl katledildiğini geniş kitlelere duyuran neredeyse tek medya ürünü olmuştur.

Yaşanan çevre sorunlarını dile getirecek, bu gerçekleri halka gösterecek egemen akım medya kurumu günümüzde neredeyse kalmamıştır. Ulusal düzeyde yayın



yapan pek çok televizyon, radyo ve yazılı basın yayın içeriklerinde bu konulara pek yer vermemekte, verildiği zaman da çoğu kez içerik çarpıtılarak izleyici algısı yönlendirilmektedir. Kitle iletişim araçlarından biri olan sinema (özellikle belgesel sinema) bu alanda eleştirel yaklaşımı sürdüren, egemen işleyişe muhalif kalan neredeyse tek alandır. Bir başka deyişle, belgesel sinema egemen medyada yer almayacak bu konuların halka aktarılabilceği tek mecra haline gelmiştir. Sermayenin ve iktidarın uygulamalarını bozacak bu tür olgular/olaylar insanlara doğrudan aktarılmamaktadır. Bu bağlamda ortaya çıkan sorunların yok sayılması ve geniş kitlelerin algısının yönetilmesi için, medya siyasal iktidarlar ve sermaye tarafından etkin bir güç olarak kullanılmaktadır. Dünyada ve ülkemizde yaşanan çevre sorunlarını politik söylem biçimi olarak ele alan çevre filmleri doğru ve gerçek olan bilgiyi somut veriler ile bilimsel olarak anlatmanın rolünü üstlenmiştir. Yaşanan çevre sorunu yönetici sınıflar ve siyasal iktidarlar tarafından çoğu kez “gelişme”, “büyüme”, “enerji” vb zorunluluklar gerekçe gösterilerek görmezden gelinmiş, yok sayılmış; kitlelerin algılarının gelişmesi ve bilinç kazanması medya organları tarafından engellenmiştir. Bu bağlamda dünyada ve ülkemizde gerçekleştirilen ve sayılarının düşük olduğu “çevre filmlerini” konu alan tematik film festivalleri, film yapımcıları-yönetmenleri ile izleyici arasında önemli bir köprü vazifesi görmektedir.

Son dönemde Türkiye’de belgesel sinema alanında, “çevre” temasını işleyen belgesel filmler üreten Rüya Arzu Köksal, “çevre”nin savunuculuğunu üstlenen en önemli yönetmenlerden birisidir. 2000 sonrası Türkiye Belgesel Sineması içinde, yükselen bir değer olan “çevre” temasını ele alan ve egemen akımın aksine muhalif bir tavır sergileyerek kamuoyunun oluşmasına katkıda bulunan Rüya Arzu Köksal’ın sineması ve belgesel filmleri ayrıntılı bir şekilde incelenecektir.

### **3.1. Rüya Arzu Köksal Sineması**

Rüya Arzu Köksal 1972 yılında, Ankara’da doğmuştur. 1994 yılında Hacettepe Üniversitesi, İngiliz Dil Bilimi bölümünü bitirdikten sonra profesyonel turist rehberi olarak çalışmaya başlamıştır ve halen de Anadolu ve Orta Asya, Hindistan, Nepal, Tibet turları yapmaktadır. Bunun yanı sıra gazete ve dergiler için gezi yazıları

yazmaktadır. 2003'te Bilgi Üniversitesi'nde düzenlenen bir belgesel sinema atölyesi sonrasında çektiği ilk belgesel filmi *Yollar Çimen Bağladı*'dır. Rüya Arzu Köksal bu filmi ile 2006 yılında, 7. Ankara Film Festivali, Ulusal Belgesel Film Yarışması, Amatör Kategori, Jüri Özel Ödülü almıştır. Yönetmen bu filmde, Doğu Karadeniz'in küçük bir dağ köyünde yaşayan Çepni ailesinin, ekonomik güçlükler yüzünden İstanbul'a göç etmesini; bunun sonucunda iki zıt dünya arasında kalan insanların yaşadığı arayışı, farklı yaşlardaki üç kadının hikâyeleri üzerinden anlatmaktadır. Yönetmenin 2007 yılında yaptığı *Son Kumsal* filminde ise Vakfıkebir kasabasının Dutluk plajında sahil otoyolu için Karadeniz halkının denizden koparıma hikâyesini ele almaktadır. Birçok doğal liman ve balıkçı barınaklarının otoyol yapımı yüzünden yok olmasıyla “denizsiz-kıyısız” kalan halkın trajikomik öyküleri, Rüya Arzu Köksal'a Mimarlık ve Kent Filmleri Festivalinde, Ulusal Yarışma kategorisinde, Seçici Kurul Belgesel Özel Ödülünü getirmiştir.

Yönetmenin *Son Kumsal* filminin 2008 yılında İnebolu'da gösterimi, dönemin belediye başkanı tarafından yasaklanmıştır. Köksal'a göre; sansürü uygulayan bunu doğal hakkı olarak görmektedir (altyazı.net).

*Son Kumsal 2008'in Temmuz ayında İnebolu'da zamanın belediye başkanı tarafından sansürlendi. İzinler bizzat kendisinden alınmış olduğu halde, halka açık çay bahçesinde yaptığımız gösterim sırasında önce ses kısıldı, sonra görüntü kapatıldı ve belediye başkanı bizi tehdit ederek şehirden kovdu. Filmin görüntü yönetmenini yanına çağırıp “Biz sizin ne yapmaya çalıştığınızı biliyoruz, alın bu filmi İstanbul'daki komünistlere izletin” demişti. Onun dışında herhangi bir resmî ya da gayri resmî açıklama yapılmadı ancak medyadan “Filmde başbakanı çevre düşmanı gibi gösteriyorlar, o bölümü çıkartıp getirsinler, gösterim yaparız” beyanlarını okuyunca durumu anladık. Üyesi olduğum Belgesel Sinemacılar Birliği 'hakaret' suçundan kamu adına ceza davası açtı, iki buçuk yıl süren yargılama bizim lehimize sonuçlandı ve AKP'li başkan suçlu bulundu. Aynı yıl, tesadüf bu ya TRT ilk defa ulusal belgesel film yarışması düzenledi ve Son Kumsal ile amatör kategoride birincilik ödülünü aldık. Bu yarışmanın şartnamesinde “ödül alan bütün filmler yeni açılmış olan TRT Belgesel kanalında gösterilecektir” ibaresi bulunuyordu. Bununla beraber kurum gösterim haklarını üç yıllığına satın almış oluyordu. Ancak 2008 senesinden beri Son Kumsal gösterime girmiş değil.[Rüya Arzu Köksal] (altyazı.net)*

Yönetmenin 2010 yılında yapmış olduğu *Ordu'da Bir Argonot* adlı belgesel filmi; İstanbul - Ordu arasındaki 1000 kilometrelik yaya yürüyüşü ya da Vosvos Şenliği gibi, gerçekleştirdiği çeşitli bireysel ve toplu etkinliklerle tanınan; kimilerinin “68'li Fruko” diye adlandırdığı ve adı özellikle Ordu'da efsaneleşmiş olan Enis Ayar'ın

Ordu'yu güzelleştirmek adına verdiği mücadeleyi konu almaktadır. Rüya Arzu Köksal bu filmi ile Antalya 47. Uluslararası Altın Portakal Film Festivali, Ulusal Belgesel Film Yarışması'nda, Belgesel “Jüri Özel Ödülü”nü kazanmıştır.

Rüya Arzu Köksal, Doğu Karadeniz'in dört vadisi Çağlayan, Arılı, İkizdere ve Senoz'da yapılmaya başlanan hidroelektrik santrallerine (HES) karşı bölge halkının verdiği kararlı ve uzun soluklu mücadelenin öyküsünü anlattığı belgesel ile 1. Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivalinde “Birincilik”, 1. Abudabbi Belgesel Film Festivali'nde “En İyi Film” ve Selanik Belgesel Film Festivali'nde “Yunanistan - En İyi Habitat Film” ödüllerini kazanmıştır.

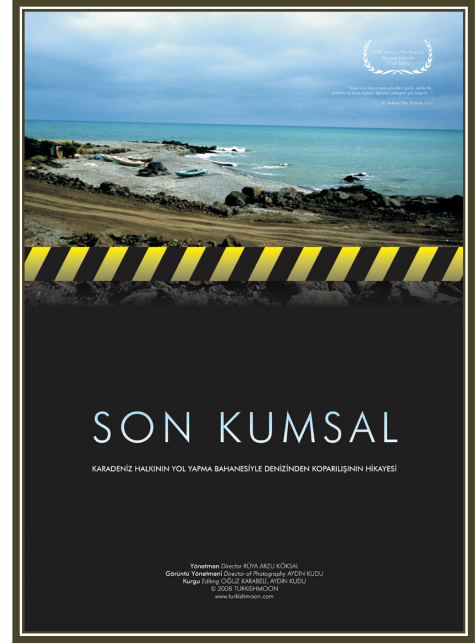
Karadeniz halkının doğayla iç içe sürdürdüğü yaşamında, çeşitli sebeplerle doğadan ayrı düşüşü, halkın başlarına gelen olaylarla nasıl baş ettiği Rüya Arzu Köksal'ın genel olarak filmlerine hakim olan konulardır. Köksal, filmlerinde doğa-insan ve birey-toplum ilişkisini anlamaya ve bunu anlatmaya gayret ettiğini söylemektedir:

*Filmlerimde sıradan insanların hiç de sıradan olmayan dünyalarında gezinmek, onları keşfetmek isterim. Doğa ile insan arasındaki bağı ve birey ile toplum ilişkisini anlamaya, anlatmaya, insanın en derin duygularına, vicdanına ulaşmaya gayret ederim. Bu, aynı zamanda evrensel bir dil kurmamı sağlıyor. Dünyanın farklı coğrafyalarında dertler de, duygular da eşleşir çünkü. Bir Avuç Cesur İnsan belgeselinde Doğu Karadeniz köylüleri için derelerin ne anlama geldiğini anlatmaya çalıştım. Doğa ve birey arasındaki muhteşem uyumu, onları hiç tanımayanlara göstermek istedim. Bunu yaparken üç vadiyi esas aldım. Senoz HES faaliyetlerinin başladığı ilk vadilerden olduğu için, yıkımı ve pişmanlığı, İkizdere vadisi ise iki karşı görüşün çatıştığı bölünmüşlüğü temsil ediyor. Fındıklı'nın Arılı ve Çağlayan vadileri buralardan edindikleri gözlemlerle, tecrübeler edinmiş, son derece kararlı, anayasal haklarını bilen ve bu doğrultuda kadın-erkek-genç-yaşlı birlikte hareket edebilen, kararlılığı ve başarıyı temsil ediyor. Doğa ve insan arasındaki bağ ne kadar güçlü ise o kadar sahip çıkıyorlar derelerine. Dere onlara birlikte yaşamayı, üretmeyi ve hayatı kutlamayı öğretmiş. Yüzyıllar boyunca edinilen yaşam kültürü içinde dere ile özdeşleşmişler, doğanın ayrılmaz bir parçası olduklarını içlerine sindirmişler. O yüzden de kopamazlar. “Bu dere olmayınca ben ben olman” diyorlar bu basit bir slogan değil. Buna herkesin saygı göstermesi gerekir. (Cumhuriyet, Sürdürülebilir Yaşam Eki, 2011)*

Rüya Arzu Köksal'ın *Son Kumsal*, *Ordu'da Bir Argonot* ve *Bir Avuç Cesur İnsan* adlı belgesel filmleri “konu”, “dramatik yapı”, “anlatıcı”, “görsel malzeme”, “çevrenin ele alınış biçimi”, “emek – sermayenin ele alınış biçimi” ve “devlet/siyasi otoritenin ele alınış biçimi” kriterlerine göre ele alınacaktır.

### 3.2. Son Kumsal

Rüya Arzu Köksal'ın ikinci filmi olan, 56 dakikalık “*Son Kumsal*” belgesel filmi 2007 yılında yapılmıştır. Filmin senaristliğini Rüya Arzu Köksal, yapımcı ve görüntü yönetmenliğini Aydın Kudu, kurgusunu Oğuz Karabeli ve Aydın Kudu, müziklerini Burak Ayrancı, Mustafa Parlak, İbrahim Tarhan üstlenmiştir.



Şekil 3.1: *Son Kumsal* filminin afişi

#### 3.2.1. Filmin Konusu

Güzel bir yaz gününe, Vakfıkebir kasabasının Dutluk plajında neşeye başlayan çocuklar, top oynayan, horon tepen gençler, güneşlenenler, yüzenler... Birkaç yüz metre uzakta, koyun diğer ucunda, dev kamyonların sahile boca ettiği kayaları denize yerleştiren iş makineleri... Karadeniz Otoyolu'nun yapımı yüzünden doğal limanların ve balıkçı barınaklarının yok olmasının, kendilerine yeni yerler arayan balıkçıların sandallarını karayoluyla taşımalarının vb trajikomik öyküleri. Karadeniz halkının, denizinden koparılmasının hikâyesi (kameraarkası.org).

#### 3.2.2. Dramatik Yapı

Büyük kısmı Trabzon'un Vakfıkebir ilçesindeki Dutluk Plajı ve çevresinde çekilen film “*Martılar, balıklar ve Karadeniz'in iyi insanlarına*” ithaf yazısıyla başlar. Filmde birbirine paralel olarak akan ikili bir yapı kurulmuştur. Bir yanda yüzlerce yıldır denizi ve kıyısını geçim, dinlenme ve eğlenme mekânı olarak kullanan insanların kıyıdağaldık halleri; diğer yanda ise aynı mekândaki dev iş makinelerinin alışageldik olmayan ürkütücü çalışmaları. Film boyunca bu ikili yapının

akışına, yöre halkından canlı tanıklıklar görüntü ve ses olarak eşlik etmektedir. Bu karakterlerden biri olan Temel Reis yaşadıklarıyla diğer tanıklardan daha öne çıkmaktadır. Ancak yine de filmin öyküsü Temel Reis ekseninde gelişmemektedir.

5 dakika 45 saniyelik *intro* bölümünde, Karadeniz kıyısında henüz doğallığını yitirmemiş plajlarda oynayan çocuklar, horon tepen gençler, denize girenler, güneşlenenler; kıyıdaki bahçelerde fındık toplayan kadınlar, sandalında oltası ile balık tutan Temel Reis görülür. Koyun diğer ucunda ise eş zamanlı olarak sürmekte olan dalgakıran inşaatları vardır. Yönetmen Rüya Arzu Köksal, bu bölümde filmin çekildiği mekânlardaki yaşama ilişkin sıcak görüntüler göstererek izleyicinin bu mekânlarla bütünleşmesini sağlamakta ve izleyici filmin içerisine çekmeyi başarmaktadır. Bir süre sonra kemençe sesi duyulur ve film adı görünür.



Şekil 3.2: *Son Kumsal* / Dutluk Plajı'nda denize girenler ve denizi dolduran iş makineleri (07'35")

*Intro*'daki sakinlik yerini gerilime bırakır; denize müdahale eden dev iş makineleri siluet halinde, birer “canavar” gibidir. Tercih edilen müzik de gerilimli bir müziktir. Başbakan Erdoğan'ın Ordu'da yaptığı konuşmadan verilen bir bölüm, filmin çatışmanın yönünü iyice belirginleştirmektedir:

*Benim rüyam şu: O 542 km'lik yolu tamamıyla sahilden İstanbul'a ulaştırmak. İnşallah bu Karadeniz Sahilyolu İstanbul'un üçüncü köprüsüyle de bütünleşecek. (07:38 – 08:00) (\*)*

Filmin temel çatışması bu “rüya” ile Karadeniz'in “gerçekleri” arasında kurulmuştur. Filmde Vakfikebir'de yaşayanların günlük yaşamları ve onlarla yapılan röportajlar yer almaktadır. Kararlı, düzgün konuşan, ne konuştuğunu bilen karakterler üzerinden birey-devlet-sermaye-çevre ilişkileri ele alınmıştır. Yol nedeniyle barınaklarından çıkarılan balıkçılardan biri olan Temel Reis'e daha ağırlıklı yer verilmişse de filmin bu karakter üzerine kurulu olduğunu söylemek pek doğru olmayacaktır.

(\*) Filmde konu edilen bölümlerin süreleri dakika-saniye olarak verilmiştir. Bu örnekte olduğu gibi; (07:38-08:00) ifadesi 7. dakika 38. saniyeden 8. dakikaya kadar olan bölümü işaret etmektedir.

Çekimlerin bir yıldan fazla sürdüğü anlaşılmaktadır. 21'40'da “bir yıl sonra” yazısı çıkmaktadır. Kamera yolda ilerleyen bir araçtır ve yaylı sazın hâkim olduğu gerilimli müzik eşliğinde sahilde devam eden inşaatlar görülür. Sahil yolu nedeniyle kıyadaki barınaklarından çıkarılan balıkçılardan biri olan Temel Reis'in sandalının kamyonla yeni yere nakledildiği, yaklaşık 7 dakika süren sekans başlar. Güneş batmaya yakın saatlerde çekilen görüntülerde kamyonun dozer kepçesi ile indirilmeye çalışılan sandalın düşürülüşüne; Temel Reis'in çaresiz ama sakin, kendi elleriyle sandalını parçalamaya başlayışına tanık oluruz. Bu sahnede Temel Reis'le doğaçlama bir röportaj da yapılmıştır.



Şekil 3.3: *Son Kumsal* / Temel Reis'in sandalının kamyonun keçeyle indirilmesi (24'01")

Filmde az miktarda arşiv görüntüsü ve fotoğraf kullanılmıştır. Bunlardan biri Vakfıkebir İskelesi'nin siyah-beyaz bir fotoğraftır. Fotoğraftan bugüne geçilir; sahil yolu inşaatı nedeniyle, iş makineleri iskeleyi yıkmakta; halk seyretmektedir. İskelenin üzerindeki “peyzaj” amaçlı olarak belediye tarafından dikilmiş olan plastik palmyeler (\*) iş makineleriyle ilginç bir tezat oluşturmaktadır.



Şekil 3.4: *Son Kumsal* / İskele yıkımı (33'10")

Filmde kullanılan diğer siyah-beyaz fotoğraflar ise Vakfıkebir koylarında çekilmiş, Temel Reis ve ailesinin fotoğraflarının da bulunduğu kumsal ve balıkçı fotoğraflardır.

(\*) Bu filmde plastik örnekleriyle karşımıza çıkan “palmyeler”; Köksal'ın incelenecek olan *Ordu'da Bir Arganot* filminde ise gerçek bitki haliyle karşımıza tekrar çıkacaktır. Söz konusu filmin kahramanı bu “palmye”leri Karadeniz'in her şeyi gibi doğasına da ihanet eden yerel yöneticilerin zihniyetinin bir sembolü olarak eleştirmektedir.

### 3.2.3 Anlatıcı

Filmde herhangi bir spikere ya da sözlü anlatım metnine başvurulmamıştır. Filmdeki anlatıcılar Karadeniz kıyısında yaşayan, inşaatlara tanıklık eden kişilerdir. Bu kişiler bazen görüntü ve sesleriyle, bazen de sadece sesleriyle yaşadıklarını anlatır. Filmin yaklaşık 10. dakikasına kadar herhangi bir anlatıcıya yer verilmemiştir.

Filmde izleyicinin karşısına çıkan ilk karakter Turan Bahadır'dır (Emekli Öğretmen). Bahadır, Karadeniz'in bu yöre halkı için sadece bir deniz olmadığını, bir yaşama biçimi olduğunu ve egemen güçlerin buna müdahale ettiğini anlatmaktadır. Bu tanığın çok önemli bir yorumu tahribatı yapanların denizi bilmeyen insanlar olması; denizi bilen kişilerin bunu yapmayacağıdır (10:23-11:13). İkinci tanık Osman Bahadır (Mühendis) ulaşımın yöre için çok önemli bir sorun olduğunu, yolun gerekliliğine inandıklarını ama yolun sahilleri, kumsalları yok ederek yapılmaması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre yapılanlar "Acem işi"dir. (11:30-11:50)

Filmde kadın unsuru çok az kullanılmıştır. Anlatıcılar arasındaki erkek olmayan tek karakter Merve Aksoy (Öğrenci), denize kamyonların boşalttığı her kayanın altında denize girenlerin kalbine döküldüğünü söylemektedir. (12:24-12:39) Filmdeki en umutsuz karakterdir. Yaşadığı bölgede kadına bakıştan, ailelerin kız çocuklar üzerindeki baskısından şikâyetçidir. Vakfıkebir'in sosyal yaşam olarak geri kalmışlığından, kendi geleceğinden, inşaatlardan, yöneticilerden, politikacılardan yana umutsuzdur. Burada yaşamak istememekte; kendi ayakları üzerinde durmak ve ailesine bakmak istemektedir (28:38-29:39). Kadınlar için deniz kıyısının sosyal yaşamdaki işlevinin de farkındadır:

*Merve Aksoy: Yazın deniz bizim için her şeydi. Tek rahat ettiğimiz yer, güvendiğimiz yer, güvenip içimizin rahat rahat oturduğu yer tek orasıydı. (...) Çocuk gibi hissediyorduk kendimizi orada. Gidip, hani evden çıkıp hemen kendimizi denize atıyorduk. Gitti sonuçta. Şimdi eğlenecek hiçbir şeyimiz yok. (...) Şimdi herkes kendi halinde. Önceden denizden hiç çıkmıyordum. Sabah gidiyordum, akşam eve geliyordum. Şimdi denize toplasan on beş kere belki girdim, belki girmedim yani. Çoğu insan da öyle, gitmiyorlar, eskisi kadar. (38:03-39:23)*

Alaaddin Kamiloğlu (Balıkçı) önceki belediye başkanının güzel bir projesinin olduğunu; ancak küçük çıkarlar uğruna bu projenin hayata geçirilmediğini ve şimdi sahilin kapanmış olduğunu hatırlatmaktadır (13:18-13:46).



Şekil 3.5: *Son Kumsal* / Mütcaahhitlerin insafına göre doldurulan deniz (16:20)

Filmde yer verilen Eski Belediye Başkanı Yunus Hacımollaoğlu sahillere ilişkin yasal mevzuata rağmen inşaatların sürdürüğüne ve yürütülen projenin maliyetinin mütcaahhitlerin insafına kaldığına dikkat çekmektedir. Çünkü denize taş doldurularak yapılmaya çalışılan, belirsizliklerin hakim olduğu bir inşaat biçimi söz konusudur. Başkan'a göre bu yolun

alternatifi vardır ve mütcaahhitlerin daha az kazanacağı bu alternatif tercih edilmemiştir (15:39-15:50)

Farklı zamanda gerçekleştirilen bir başka röportajına yer verilen Emekli Öğretmen Turan Bahadır tahribatın sadece bu yerleşimle sınırlı olmadığını, Samsun'dan Hopa'ya kadar tüm kıyıların tahrip edildiğini söylemektedir. (14:43-15:31)

Tanıkların hepsi de konularına hakim görünmektedir; mücadeleci ama öfkelerini kontrol edebilen kişiler oldukları anlaşılmaktadır. Geçmiş, bugün ve gelecek yorumları yapmaktadırlar. Genç kuşağın temsilcisi olan kız öğrenci hem olan bitenden, hem geleceğinden umutsuz görünmektedir.

Tanıklar içinde en önemlisi, filmde günlük yaşamına da tanıklık edilen tek karakter Temel Reis'tir. Filmde onun denizde balık tutuşuna, sandalının barınaktan yeni yerine götürülmesi sırasında kamyondan indirilirken düşürülüşüne, kendi elleriyle sandalını parçalayışına, yaşadığı mekâna yer verilmiştir. Reisle sandalının düşürüldüğü sahnede yapılan röportajlarda teknik olarak ve reisin şivesi nedeniyle anlatılanlar zor anlaşılmaktadır. Ancak Temel Reis'le balıkçı barınağının verandasında yapılan röportaj bu olumsuzlukları taşımamaktadır.



### 3.2.4. Görsel Malzeme

Filmin çekimleri yoğun olarak Trabzon'un Vakfıkebir ilçesindeki, filmin adında da yer alan son kumsal olan "Dutluk Plajı" çevresinde yapılmıştır. Çekimler büyük ölçüde doğada, açık havada gerçekleştirilmiştir. Yöre halkı ile yapılan röportajlarda da herhangi bir kapalı ortam değil plaj, park, deniz kenarı, vb açık hava mekânları tercih edilmiştir. Deniz kenarındaki ve üzerindeki görüntülerin yanı sıra, denizi doldurmak üzere, sahilin iç kesimlerinde yapılan hafriyat görüntüleri kullanılmıştır. Dolayısıyla filmin genelinde doğal ışık (gün ışığı) kullanılmıştır.

Filmdeki önemli görsel unsurlardan biri olan canlı tanıkların hepsi filmin temel sorunsalını yaşamış, tecrübe etmiş insanlardan oluşmaktadır. Emekli öğretmen, mühendis, öğrenci, eski belediye başkanı, balıkçı gibi bu kişilerin seçiminde hem meslek, hem yaş çeşitliliğine özen gösterildiği, kadın görüntüsünün az olduğu gözlenmektedir. Kaynak kişilerle yapılan röportajlar deniz kıyısındadır. Sadece kız öğrenciyle evde çekim yapılmıştır. Bu sahne ile finalde görülen Temel Reis'in mekanı filmdeki nadir dahili sahnelerdir.

Filmde arşiv malzemesi olarak dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın Ordu'da, Karadeniz sahil yolu açılışı ile ilgili olarak yaptığı konuşma ve yöreye ait az sayıda siyah-beyaz fotoğraf kullanılmıştır.

### 3.2.5. Çevrenin Ele Alınış Biçimi

Filmde sadece sahil yolunun kıyı şeridinde yaptığı tahribatla sınırlı kalmayan bir çevre bakışı vardır. Yönetmen Karadeniz'deki çevre sorunlarını filmde çok boyutlu olarak ele almaktadır. Filmde ağırlıklı olarak sahil yolunun Karadeniz kıyılarına verdiği zarar anlatılıyorsa da, yol inşaatının zararının sadece denizle sınırlı olmadığı, dolgu malzemesi olarak kullanılacak olan kaya vb.nin iç kesimlerdeki, orman arazisinden kazılarak getirildiği de görülmektedir. Bir başka deyişle, iç kesimlerde de sahil yolu inşaatından kaynaklanan çevre sorunları yaşanmaktadır.

Sahil yolu inşaatının yarattığı çevre sorunlarının yanı sıra betonlaşma, kirlilik, aşırı ve kontrolsüz avlanma, deniz canlılarının sayı ve tür olarak azalması gibi sorunlar da filmde işlenmektedir. Balıkçı Alaaddin Kamiloğlu ve Temel Reis bu konulara da değinmektedir. Alaaddin Kamiloğlu'nun bir anısı bu konuda yeterince bilgi vermektedir:

*Alaaddin Kamiloğlu: O berrak sular, o zamanki balıklar... Beyim latife gelecek belki ama ben denizde yüzerdim balıklarla yan yana. Hamsinin bol olduğu zamanlar, ister inanın ister inanmayın, yüzdüğüm halde elimle hamsi yakaladım Şaka olsun diye ağzıma attım, boğulacaktım orada. O şekilde balık vardı. Hatta istavritler bu boy, 750 gram istavrit, bir kilo istavritler. Lüferler bilmem neler... Artık onları unuttuk. Onları sildik. Öyle bir resim bile görmüyoruz. (17:17-17:47)*

Filmin 39:53-40:00 arasındaki bölümde bir apartmanın yan yüzeyindeki tuğlalar üzerinden geçen martıların gölgeleri çok güçlü bir simge olarak kullanılmıştır. Bu planın arkasından gelen bitmiş-bitmemiş beton binalar, çatılardaki martılar, yöre halkı gibi yöre kuşlarının da denizden kopartılmış olduğunu göstermektedir.

Filmde devletin/iktidarın çevreyi ele alışı ve egemen medyanın bu bakışı izleyicilere nasıl aktardığı ironik bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Başbakan Recep Tayyip Erdoğan'ın Ordu'da yaptığı konuşmaya ilişkin haber filminde, Başbakan'ın konuşmasında geçen “yapılan yolun Doğu Karadeniz'in güzelliklerini görmek isteyen turistlere kolaylık sağlayacağı” ifadelerine yer verilmektedir. Aynı haberde yolun İstanbul'a bağlanacağı bilgisi de verilmekte, Doğu Karadeniz kadar İstanbul da olaya dahil edilerek yerellikten çıkılmakta, yatırım memleket meselesi olmaktadır.

Canlı tanıklardan Mühendis Osman Bahadır'ın “Bunların hepsi gidecek. Yazık, günah yani. Yani bir yerde insanın çok sevdiği birinin ölmesi gibi bir şey. Bana çok acı geliyor ya...” (19:32-19:42) sözleri gelinen noktayı özetlemektedir. Eski Belediye Başkanı ise yaşanan sorunların analizini oldukça iyi ifade etmektedir:

*Yunus Hacımollaoğlu: Devletin yaklaşımı, müteahhitlerin kâr hırsı, halkın duyarsızlığı, elitlerin anlayışsızlığı ve günü kurtarma çabaları, sivil toplum örgütlerinin verdikleri mücadelede usanmaları, bıktırılmaları, devlet kapısından hukuk yoluyla tersyüz edilmeleri neticesinde maalesef Karadeniz sahili, sahil projesi yolu kapsamında kaybedilmiştir. Vakfikebir'in ve bölgenin en güzide kumsallarından birisi olarak burası da, şu oturduğumuz alan da kaybedileceği saatleri bekliyor artık, günler değil de saatler bekliyor, öyle zannediyorum. (19'58" – 20'48")*

### 3.2.6. Emek – Sermayenin Ele Alınış Biçimi

Filmde sermaye karayolu inşaatını yapan şirket olarak; emek ise başta balıkçı Temel Reis olmak üzere, yöre halkı olarak çıkmaktadır. Milyarlarca dolara mal olacak olan yol inşaatlarını sürdüren şirketler ya da şirketlerin sahipleri, yöneticileri hakkında filmde hiçbir bilgi verilmemektedir.

Filmin ana karakteri olan Temel Reis'in kendisiyle aynı adı taşıyan balıkçı sandalının sahil yolunu yapan firma tarafından otoyol inşaatının üzerinde olduğu gerekçe gösterilerek kaldırılmaya çalışıldığı sırada, ilkel yöntemlerle ve hiçbir güvenlik önlemi alınmadan yaptığı taşıma işlemi esnasında sandalın kamyondan düşürülerek kırılması, adeta emeğin sermaye karşısındaki konumunu anlatmaktadır. Temel Reis ekmek teknesini yol inşaatı yüzünden kaybetmesine rağmen bütün sakinliğini koruyarak kırılan, hasar gören teknesinden kalan sağlam parçaları yapmak zorunda kalacağı yeni bir teknenin omurgasında kullanmak için keseri ile parçalamak zorundadır.



Şekil 3.6: *Son Kumsal* / Balıkçıların yeni barınakları ve sahil yolu

Yöredeki balıkçılar yerleşime yakın mesafedeki barınaklarından, (bir anlamda işyerlerinden) çıkarılmış; uzak ve ulaşımı tehlikeli olan yeni bir barınağa taşınmıştır. Ancak bu barınağa ulaşabilmek için, alt-üst geçit olmayan altı şeritli sahil yolunu atlamak zorundadır. Üst geçit olarak yapılan köprü ise yeni yapılan barınaktan kilometrelerce uzaktadır.



Şekil 3.7: *Son Kumsal* / Temel Reis balıkçı barınağından evine dönerken sahil yolunu aşmaya çalışıyor (53:50)

Filmin ilginç yanlarından biri, film ekibinin Temel Reis ile kurduğu ilişkidir. Temel Reis'in sandalının yeni yerine nakli sırasında kamyonun düşüşüne tanık olan ve belgeleyen ekip, filmin tamamlanmasından sonra filmin gösterimi için Karadeniz kıyılarına dolaşacak ve gösterim ve DVD satışından elde edilecek geliri yeni sandalın yapımına aktaracaktır. 15 Temmuz'da Şile'den başladıkları yolculuklarını 25 Temmuz'da Vakfikebir'de noktalayacaktır. (Gürbüz, 2008: 24-30). Nitekim zor da olsa, kimi yerlerde engellenseler de gösterimlerden ve satışlardan elde edilen gelir yeni sandalını yapması için Temel Reis'e bağışlamıştır.

### **3.2.7. Devletin / Siyasi Otoritenin Ele Alınış Biçimi**

Devletin en üst organlarından biri olan Başbakan bütün projenin başlatıcısı, hamisi gibi görünmektedir. Proje devlet katında "kalkınma" aracı gibi nitelendirilmektedir.

Filmde olup bitenler karşısında devletin inşaat firmalarının yanında olduğu; sahil yolu inşaatının yöre halkının yaşamına ciddi fiziki, ekonomik, sosyolojik, psikolojik müdahale olmasına karşın devletin yöre halkının ve yerel yöneticilerin itirazlarına kulak asmadığı görülmektedir. Vakfikebir ilçesinin eski belediye başkanı, uzmanlar, halk tarafından verilen yasal mücadele sonuçsuz kalmıştır. Yol açılan çevre sorunları bir yana, vatandaşın istiklak sorunlarının da çözümlenmediği anlaşılmaktadır.

Başbakan'ın konuşma görüntüleri ile plajda yaşanan hayat arasındaki karşıtlık paralel kurgu ile verilirken devlet-vatandaş karşıtlığı da temsil edilmiş olmaktadır.

Vatandaşın "devlet" algısı ise son derece nettir; devletin müteahhitlerin yanında yer aldığına inanılmaktadır. Temel Reis "yöneticilere sözümüz geçmiyor" diyerek devlete olan sitemini dile getirmekte; bunu yaparken de sakinliğini korumaktadır (26:43).

Bir devlet projesi olan Karadeniz sahil yolu projesi Karadeniz'in insanın, yani "deniz insanı"nın deniz ve kırsal ile olan bağını koparan bir projedir. Bu yaklaşımıyla, devletin bu projesine karşısında yöre halkının mağduriyetini öne çıkartan filmin yönetmeni, siyasi otoritenin uygulamış ve uygulamakta olduğu projeyi eleştiren, sorgulayan muhalif bir tavır sergilemektedir.

Nitekim yönetmen Rüya Arzu Köksal ve görüntü yönetmeni Aydın Kudu filmin gösterimleri için Batı Karadeniz turuna çıktıkları filmin gösterim sürecinde de, zaman zaman devletin varlığını hissetmiştir. Gösteriler zaman zaman engellenmeye çalışılmıştır. Örneğin, filmde kullanılan Başbakanın sözleri “başbakana hakaret” niteliği taşıdığı ileri sürülerek İnebolu’daki gösterim belediye başkanı tarafından engellenmiştir. Benzer bir durum Abana’daki gösterim sırasında da yaşanmıştır. Kaymakamlık filmi sakıncalı bulmuş ve filmin gösterimini iptal etmiştir. Yasal hiçbir gerekçe gösterilmeden uygulanan bu keyfi, antidemokratik tutum, adı konmayan bir tür “sansür” uygulamasıdır. Yönetmen Rüya Arzu Köksal “*Sansür uygulayan bunu doğal hakkı görüyor*” demektedir:

*Son Kumsal (2008) filmimiz 2008’in Temmuz ayında İnebolu’da zamanın belediye başkanı tarafından sansürlendi. İzinler bizzat kendisinden alınmış olduğu halde, halka açık çay bahçesinde yaptığımız gösterim sırasında önce ses kısıldı, sonra görüntü kapatıldı ve belediye başkanı bizi tehdit ederek şehirden kovdu. Filmin görüntü yönetmenini yanına çağırıp “biz sizin ne yapmaya çalıştığınızı biliyoruz, alın bu filmi İstanbul’daki komünistlere izletin” demişti. Onun dışında herhangi bir resmî ya da gayri resmî açıklama yapılmadı ancak medyadan “filmde başbakanı çevre dışmanı gibi gösteriyorlar, o bölümü çıkartıp getirsinler, gösterim yaparız” beyanlarını okuyunca durumu anladık. Üyesi olduğum Belgesel Sinemacılar Birliği ‘hakaret’ suçundan kamu adına ceza davası açtı, iki buçuk yıl süren yargılama bizim lehimize sonuçlandı ve AKP’li başkan suçlu bulundu (altyazı.net)*

### 3.3. Ordu’da Bir Argonot

Yönetmen Rüya Arzu Köksal’ın üçüncü filmi olan *Ordu’da Bir Argonot* belgeseli 2010 yılında gerçekleştirilmiştir. Filmin senaristliğini Rüya Arzu Köksal, yapımcılığını Rüya Arzu Köksal ve Aydın Kudu, görüntü yönetmenliğini Aydın Kudu, kurgusunu ise Devrim Akteke ve Aydın Kudu üstlenmiştir. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Destekleme Fonu’ndan destek olan filmin süresi 71 dakikadır.



Şekil 3.8: *Ordu'da Bir Argonot* filminin afişi

### 3.3.1. Filmin Konusu

Konu Karadeniz ve doğa sevgisi olunca akla hemen gelecek “birkaç iyi adam”dan biri Argonot Enis Ayar’dır. İstanbul - Ordu arasındaki 1000 kilometrelik yaya yürüyüşü ya da Vosvos Şenliği gibi, gerçekleştirdiği çeşitli bireysel ve toplu etkinliklerle tanınan; kimilerinin “68’li Fruko” diye andığı; adı artık efsaneleşmiş olan Enis Ayar’ı bu filmle birlikte, yaşadığı ve güzelleştirmek için mücadele ettiği Ordu’da tanıma fırsatı elde edilmektedir. Orduların ağzından Enis Ayar’ı tanıırken, ömrünü çevresindeki güzellikleri arttırmaya ve paylaşmaya adanmış bir insanın bütün zorluklara rağmen neler yapılabileceği görülmekte ve her şeye rağmen bu çabaların sonuç alabileceğinin güzel bir örneğine tanık olunmaktadır. Çevresindeki doğa ve kültür değerlerini koruma güdüsü ve tükenmek bilmeyen enerjisiyle projeden projeye koşan, yaşadığı şehrin yaşamını etkilemiş bu 60’lık delikanlı bize “*Her şehre bir Enis Ayar gerek*” dedirtmektedir (kameraarkası.org).

Film adını Yunan mitolojisindeki bir efsaneden almaktadır. Argonotlar; Yunan mitolojisinde zenginliği ve iktidarı sembolize eden “Altın Post”u ele geçirmek için Iason (ya da Jason) liderliğinde, “Argo” (hızlı) adında kürekli bir gemiyle Kolhida’ya (Karadeniz’in Doğu bölümü) gitmeye karar veren cesur grubun adıdır. Argonotlar çok zor bir yolculuktan sonra Altın Post’un olduğu yere, Kral Ayet’in zengin ülkesine varır. Kral onları saygıyla karşılar ve gelmelerinin nedenini öğrenir. Iason’un şartları yerine getirmesi halinde “Altın Post”u Yunanlara verecektir. Kralın kızı Medea ilk görüşte aşık olduğu Iason’a yardım eder ve Argonotlar Altın Post’u ele geçirmeyi başarır ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Alt%C4%B1n\\_Post](https://tr.wikipedia.org/wiki/Alt%C4%B1n_Post)). *Ordu’da Bir Argonot* adı, filmin ana karakteri olan Enis Ayar’ın, efsanedeki kahramanlarla özdeşleştirilmesinin bir ifadesidir.

### 3.3.2. Dramatik Yapı

Rüya Arzu Köksal’ın filmlerine bakıldığında; filmlerin çekildiği bölgenin Karadeniz’in illeri; ana temaların ise devlet ve devletin desteğini alan sermaye güçlerinin Karadeniz insanının yaşam alanlarına yönelik müdahaleleri ve bu

müdahalelere karşı duran halkın mücadelesi olduğu görülmektedir. Dolayısıyla Köksal'ın filmleri birbirinden bağımsız değildir, aksine filmler birbirinin parçası ya da devamı niteliğindedir. Köksal ve kendisi gibi turist rehberi, aynı zamanda görüntü yönetmeni olan eşi Aydın Kudu, önceki belgeselleri *Son Kumsal* ile Karadeniz sahil yolu projesinin, kıyıları ve halka neler ettiğini anlatırken *Ordu'da Bir Argonot* ise bir nevi *Son Kumsal*'ın devamıdır (radikal.com). *Ordu'da Bir Argonot* filminde ana karakter olan Enis Ayar'ın sahil yolunun Ordu'dan geçmemesi için verdiği mücadele anlatılmaktadır. Bu yüzden *Ordu'da Bir Argonot* için devam filmi denilmektedir.

Yönetmenin babasına ithaf ettiği film, ana karakter Enis Ayar'ın sözleriyle başlamaktadır:

*Asla, hiç teslim olmam. Hiçbir zaman, asla hiçbir zaman yenilmedim. Hiçbir zaman yenilmeyeceğim de. Son nefesime kadar... Düşünebildiğim müddetçe. Belki elim kolum kırılır, felç olurum, ama aklım erdiği müddetçe mümkün değil yenilmem ve pişman olmam. Mümkün değil, olmayacağım yani. Ve yoluma devam edeceğim. Mümkün değil. Yok böyle bir şey. Çünkü ben bu memleketi bu hain insanlara bırakmam yani. (00:25-00:58)*

Filmin ana karakteri olan Enis Ayar, doğa ve kültür değerlerini koruma bilinciyle hareket eden ve ilerleyen yaşına rağmen tükenmek bilmeyen enerjisiyle projeden projeye koşan, yaşadığı şehrin yaşamını etkileyen Ordulu bir çevreci ve aktivisttir. Enis Ayar'ın çevresindeki eş, dost ve akrabalarıyla yapılan röportajlar ile anlatım desteklenmektedir.

Filmde Enis Ayar'ın gençliğinden günümüze kadar yaşadığı Ordu kenti için verdiği mücadele anlatılmaktadır. Gençlik yıllarında çeşitli işlerle uğraşan ve sonrasında İstanbul'da polislik yapan Enis Ayar meslekte birçok kınama cezası aldıktan sonra bu mesleğin kendisine göre olmadığını anlamış ve memleketi olan Ordu'ya dönmüş bir karakterdir. Ordu'da, sahilde Ayışığı Restoranı'nı açmış ve o günden sonra lakabı "Meyhaneci" olmuştur. Bu mekân bir meyhaneden çok, Ordu halkının, 7'den 70'e Orduların eğlenebildiği bir mekân olmuştur. Enis Ayar'ın verdiği mücadelelerde başarı öyküleri kadar başarısızlık öyküleri de yer almaktadır. Yönetmen Rüya Arzu Köksal, Enis Ayar'ın çevreciliğini ve yaptığı girişimleri anlatan belgesel filmi olan *Ordu'da Bir Argonot* filmi ile Karadeniz halkının yaşam alanlarına olan müdahalenin ve halkın bu müdahalelere karşı çıkışını Enis Ayar'ın çevreci kişiliği, projeleri ve gerçekleştirdiği eylemleri üzerinden anlatmaktadır.

Filmin birinci sekansında filme adını veren efsaneyi anlatmak amacıyla 1984 yılında, Tim Severin'in kaptanlığında gerçekleştirilen ve bir BBC ekibinin takip ettiği *New Arganout Expedition*'un (*Yeni Argonot Keşif Yolculuğu*) arşiv görüntüleri kullanılmıştır (<http://www.timseverin.net/expeditions.html>). Bu görüntülerin üzerinde Enis Ayar'ın sesi duyulmaktadır; Argonot efsanesini, efsanenin geçtiği mekânın



Şekil 3.9: *Ordu'da Bir Argonot* / Tim Severin kaptanlığındaki *New Arganout Expedition*'un kürekli gemisi Ordu'ya yanaşıyor (03:04)

Ordu olduğunu; efsane hakkında epeyce bilgi topladığını, efsaneyi yaşatacak bir gemiyi yaparak sahildeki kilisenin yanında sergilemek istediğini anlatmaktadır. Enis Ayar'ın “Argonot” kavramıyla kurduğu bu organik ilişki, hem filmin adını belirlemekte, hem de onun Ordu için yeni bir “Argonot” olduğunu ima etmektedir.

Filmin ikinci sekansı, mübadele ile Yunanistan'a giden Rumlardan kalan ve yıkılmış olan Jason (Iason) Kilisesi üzerinedir. Bu kilisenin restorasyonunda Enis Ayar'ın rolü çok büyüktür. Kilise yıkıntılarını gezen ve üzülen bir grup Yunanlı din adamı turisti görünce dönemin valisi Recep Yazıcıoğlu'nu ikna ederek kiliseyi temizletmiş, düzenletmiş; kiliseyi turizme kazandırmıştır. Yer yer yıkılmış kiliseye ait siyah-



Şekil 3.10: *Ordu'da Bir Argonot* / Enis Ayar Jason Kilisesi'nin içinde (05:47)

beyaz fotoğraflar eşliğinde anlatılan restorasyon öyküsünün ardından mekanı gezen turistlerin Enis Ayar'ı kutladığı görüntüler görülür. Ayar, gelinen noktada duyduğu mutluluğu, kilisenin içinde ellerini kubbeye doğru kaldırarak şöyle ifade etmektedir. “*İşte benim eserim bu.*” (05:47)



Ordu sahilinde yer alan Enis Ayar'ın işlettiği Ayıışı Restoranı Ordu'nun sosyal yaşamında oldukça önemli bir yer edinmiştir. Bu sekansta etnografik malzemelerle donatılmış olan mekânın Belediye kararıyla yıkılmasından önceki renkli günlerine ait arşiv görüntüleri üzerinde mekânın o günlerdeki öyküsü ve yıkıldıktan sonraki yarattığı etki anlatılmaktadır.



Şekil 3.11: *Ordu'da Bir Argonot* / Ordu yaylalarında düzenlenen Vosvos şenliklerinden biri (18:10)

Bir sonraki sekans Enis Ayar'ın Doğu Karadeniz'deki yaylalara dikkat çekmek için düzenlediği 1995-2008 yılları arasında düzenlenen Vosvos (Volkswagen) Şenliklerine ayrılmıştır. Şenlikler ile yaylaların önemine dikkat çekmek ve yayla turizminin geliştirilmesine katkı sağlamak istemiştir. Türkiye'nin ve dünyanın değişik yerlerinden gelen Vosvos severler Karadeniz yaylalarında bir

araya getirilmiştir. Enis Ayar yapmış oldukları şenliklerin ileride yapacakları etkinliklerde ve eylemlerde önlere açtığını; çevre duyarlılığının yöre insanına aktarılmasında faydalı olduğunu belirtmektedir.

Kurul Kayalıkları'ndaki eski maden ocaklarına ait galerilerin ele alındığı kısa bir sekanstan sonra, Melet Çayı üzerindeki maden ocağının yarattığı çevre kirliliğine karşı Ayar'ın verdiği mücadele anlatılmaktadır. Enis Ayar Melet Çayı'nın başına gelenleri şöyle anlatmaktadır:

*Bu ırmak çok büyük bir katliama uğradı. Karayollarına, yol firmalarına mıcır yapmak için bütün ırmağın debisini değiştirdiler. Gölleri yok ettiler. Bu yetmemiş gibi, daha sonra da şu karşıda görmüş olduğunuz yamaçlara dinamit atmaya başladılar. Dava açarak dinamit atmalarını durdurduk ama ancak bu kadarını durdurabildik. Burada dinamit atılırken suların yönü değişti. Tavuklar yumurtlamaz oldu, inekler süt vermez oldu. (25-39-26:05)*

Bir sonraki sekans Karadeniz sahil yolunun yapılmasına karşı Enis Ayar'ın gerçekleştirmiş olduğu eylemlere ayrılmıştır. Enis Ayar'ın bu yol için giriştiği eylemleri oldukça eski tarihlere uzanmaktadır. Ayar 2007 yılında tamamlanan ve bu yol inşaatının yarattığı sorunlara dikkat çeken *Son Kumsal* filminden çok daha önce,

1994 yılında eylemlere başlamış; Ordu halkının bu projeye karşı tepki göstermesini örgütlemiştir. O yıllarda 50.000'in üzerinde imza toplayan binlerce Ordulu eylem yapmış; sonuçta, sahil yolu Ordu'nun sahilinde geçememiştir. Bugün Doğu Karadeniz'de sahil yolunun plajı katlemediği tek yer Ordu'dur ve bu başarıda Argonot Ayar'ın katkısı çok büyüktür.

Tabii ki Enis Ayar bu eylemlerin bedelini ağır ödemiştir. Ayışığı Restoranı'nın Belediye tarafından yıkılması da bu sonuçlardan biridir. Halkın bu konudaki tepkileri



ve Belediye Başkanı'nın pek de inandırıcı olmayan savunması bir sonraki sekansın konusudur.

*Benim binamı yıktılar. Ama ben en ufak rahatsız değilim, pişman değilim. Hiçbir zaman da pişman olmayacağım. Yoluma yine devam edeceğim. Şehrimi de buraya palmiye diktiren zihniyete teslim etmeyeceğim... Etmeyeceğim, hiçbir zaman. (35:28-35:46)*

Şekil 3.12: *Ordu'da Bir Argonot* / Enis Ayar ve onun kızdığı zihniyetin sembolü palmiyeler (35:40)

### 3.3.3. Anlatıcı

Filmde herhangi bir spikere ya da sözlü anlatım metnine başvurulmamıştır. Filmdeki anlatıcılar, başta Enis Ayar olmak üzere, Ordu'da yaşayan ve Enis Ayar ile bir biçimde ilişkisi olan kişilerdir. Bu kişiler bazen görüntü ve sesleriyle bazen de sadece sesleriyle yaşadıklarını anlatır. Filmde Ayar'ın Ordu için proje üreten, çevresindeki kültürel değerleri yaşatmaya çalışan, inatçı ve kararlı bir adam olduğunu anlatırken bir yandan da Enis Ayar'a karşı olan anlatıcılara da yer vermiştir. Örneğin Jason Kilisesi'nin 1924 yılındaki Büyük Mücadele sırasında iki kişi tarafından Yunanlılardan satın alındığı, uzun yıllar bu kişilerin özel mülk olarak kullanıldığı, ancak yakın tarihte açılan kamu davasıyla kilisenin bu şahısların elinden kamuya geçtiği anlatılırken mülkün kendilerine ait olduğunu belirten kişiler Enis Ayar'ı suçlamasalar da pek de onun gibi düşünmedikleri filmde işlenmektedir:

*Biz buraya geleni kovmuyoruz, dövmüyoruz... Herkes gelip denizine de giriyor, pikniğini de yapıyor. Enis Ayar benden daha önce burayı kiralık istedi. Ben kendisine verebilirim dedim ve fiyat söyledim. Ona çok geldi ve vazgeçti. Daha sonra amcaoğullarım ile görüşüp satın almış burayı. Dava açtım mahkemeyi kazandım. Ama Enis Ayar'ın burada turizm yapmış olmasına bir şey demiyorum. Daha sonra devretti gitti zaten... (09:28-10:23)*

Yönetmen dramatik yapıyı kurarken karşıt düşüncelere yer vererek yarattığı çatışma ortamı ile filmin hem akışını zenginleştirmekte hem de ilgiyi artırmaktadır. Karşıt kişilerden biri de dönemin Belediye Başkanı Seyit Torun'dur.

*Enis Ayar'a karşıt bir görüşten insan olduğu için Belediye Başkanı'yla da bir röportaj yaptım ve filmde bunu kullandım. Çünkü Enis Ayar'a karşı olan bir insan yoktu. Çok seviliyordu. Ayışığı Restoranı'nın yıkılması ve şenliklerin sekteye uğratılmasının arkasındaki nedeni aradım. Belediye Başkanı da kendini çok iyi ifade etti. Daha sonra Başkan filmi izleyip beni aradı; bana dava açacağını söyledi. Ben de "Tabii ki, buyurun" dedim. "Sorduğum sorulara siz cevap verdiniz. Ben hiçbir şekilde manipüle etmedim. Belgesel yaptığımı da biliyorsunuz. İstedığınız yere şikâyet edebilir, dava da açabilirsiniz. Hatta benim için de iyi olur, bayağı bir kamuoyu oluyor" dedim. Böyle bir şeye girişmedi, dava açmaktan vazgeçti. (R. A. Köksal, Kişisel görüşme, 11 Haziran 2015)*

Filmin dramatik yapısında zaman zaman gelgitler yaşanmaktadır. Benzer konular farklı sekansların altında tekrar karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; Enis Ayar'ın Vosvos tutkusu, bir zamanlar kızının düğününde kullandığı Vosvos limuzin, o limuzini sanayi mahallesinde arayış sekansı gibi.

Önemli sekanslardan biri, Enis Ayar'ın hayatında önemli bir yer tutan Taşbaşı Mahallesi hakkındaki Ordu 2040 Projesi'dir. Sahil kıyısındaki mahallede var olan beton binaların yıkılarak, oradaki geleneksel mimarinin yeniden canlandırılması mücadelesi filmde önemli bir yer tutmaktadır. Ayar proje kapsamında vücuduna astığı protesto posterini ile 22. Dünya Mimarlık Kongresi'nin yapıldığı binanın önünde eylem yapmış; bu sırada İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Kadir Topbaş'la da polemiğe girmiştir.



Şekil 3.13: *Ordu'da Bir Argonot* / Enis Ayar  
İstanbul'da eylemde (41:52)

Çoğu sekans gibi bu sekansta da Enis Ayar'ın eylemlerindeki tek başınlığı ve dik duruşu dikkat çekmektedir. Nitekim yönetmen de bu noktada Ayar'ın biyografisine girmiş ve onu daha yakından tanıtmıştır.

Filmin son sekanslarından birinde Karadeniz sahil yolunun çevre yolu şeklinde iç kesimden geçmesi için yapılan eylem anlatılmaktadır. Eylem Ordu halkı ve Enis Ayar'ın yaptığı eylemler içinde en başarılı olanıdır. Eylem binlerce kişiyle gerçekleşmiş, Enis Ayar yalnız bırakılmamıştır.

Filmin dramatik yapısı Ayar'ın tek başınlığı üzerine kurulmuştur; finaldeki geniş katılımlı eylem sekansı ile de onun başarısının ancak kitlelerin katılımıyla mümkün olabileceği anlatılmaya çalışılmaktadır. Ancak bu sekansın sonunda yine onun bir yalnızlık eylemine, İstanbul Şile'den Ordu'ya yürümesi eylemine yer verilmiştir.

Ayar'ın torununu lunaparkta eğlendirdiği filmin son sahnesi sanki eylemlerini gelecek kuşakların daha mutlu olması için yaptığını gösterir gibidir.

### **3.3.4. Görsel Malzeme**

*Ordu'da Bir Argonot* filminin çekimlerinin büyük kısmı Ordu'da, bir kısmı da İstanbul'da gerçekleşmiştir. Enis Ayar'ın Ordu sahilleri, yaylaları, Ordu'ya kazandırdığı kültürel miraslardan Jason Burnu'ndaki Jason Kilisesi, Enis Ayar'ın doğup büyüdüğü Taşbaşı Mahallesi, Melet Çayı Vadisi ana mekânlardır.

Filmin önemli görsel malzemelerinden biri Enis Ayar ve kaynak kişilerdir. Gerek Enis Ayar gerekse Enis Ayar'ı tanıyanlarla (kızları, eylem arkadaşları, dönemin belediye başkanı) yapılan röportajların bir kısmı iç mekânlarda, bir kısmı ise dış mekânlarda gerçekleşmiştir. İç mekânlarda sahnenin atmosferine uygun aydınlatma yapılmıştır. Dış çekimlerde ise doğal ışık (gün ışığı) kullanılmıştır.

Filmin başlangıcında Enis Ayar'ın peşine rastlantısal biçimde takılıp gezen bir kamera izlenimine kapılınsa da, kamera yönetmenin daha önceden belirlemiş olduğu bir anlatım planı dâhilinde Enis Ayar ile birlikte dolaşmaktadır.

Filmde bol miktarda arşiv malzemesi de kullanılmıştır. 1984 yılında Altın Post'u aramak için Doğu Karadeniz'e düzenlenen *New Argonaut Expedition*'un (*Yeni Argonot Keşif Yolculuğu*); Ayışığı Restoran'ının faaliyette olduğu dönemler; Vosvos şenlikleri; İstanbul'da düzenlenen XXII. Dünya Mimarlık Kongresi sırasında gerçekleştirdiği eylemin görüntüleri hareketli arşiv görüntüleridir. Bunların yanı sıra Enis Ayar'ın yaşamına ve ilgili olaylara ait siyah-beyaz fotoğraflar ile bazı gazete kupürleri de kullanılmıştır.

Filmdeki önemli sekanslarından biri olan, binlerce kişinin katıldığı sahil yolu eylemine ilişkin sadece iki fotoğraf vardır. Bu durum Türkiye'de belgesel sinemacıların belgelere ulaşmakta yaşadığı sıkıntıların da bir örneğidir. Köksal o yıllarda bu büyük eyleme ilişkin hiçbir hareketli görüntüye ulaşamamıştır; ancak yakın bir zamanda, yurt dışında yaşayan ve elinde bu tür görüntüler olan bir kişi yönetmene ulaşmıştır. Köksal, filmini revize edeceğini ve bu görüntüleri filmine ekleyeceğini söylemektedir (R. A. Köksal, Kişisel görüşme, 11 Haziran 2015).



Şekil 3.14: *Ordu'da Bir Argonot* / Enis Ayar Ordu'da eylemde (58:09)

Küçük bir sekansta Enis Ayar'ın Ordu'daki yalnızlığı görsel imgeler ile anlatılmaktadır. Deniz kıyısında tek başına oturan Enis Ayar, kıyıda tek başına duran bir martı, kıyıda tek başına oturan Enis Ayar, dalgaların sürüklediği kırmızı bir top ve kıyıdan uzaklaşan Enis Ayar görüntüleri peş peşe verilmektedir (38:20 – 38:35).

### 3.3.5. Çevrenin Ele Alınış Biçimi

Enis Ayar'ın filmin içinde geçen “*Şehrimi, buraya palmiye diken zihniyetlere teslim etmeyeceğim*” sözlerinin (35:28) finalde (1:07:78) bir kez daha ve daha da ayrıntılı

bir biçimde kullanılması Enis Ayar kadar yönetmen Rüya Arzu Köksal'ın da çevreye sahip çıkma kararlılığının bir ifadesi sayılabilir. Bu konu çevrenin aynı zamanda kültürel bağlantılarını da ifade etmektedir. Ayar, finalde palmiyenin çok işlevsel bir bitki olmadığını, sadece kozmetik sanayinde kullanıldığını; oysa bölgesinin kendi doğasına uygun olarak yetişen ağaçların yaşamın içindeki işlevselliğine ekonomik, sosyal ve kültürel yaşama katkılarına dikkat çekmektedir.

Filmin ana karakterinin yaşam deneyimi çevre sorunlarının yerelden başlayıp evrensele uzandığını da gösteren bir kanaat önderidir. Nitekim karakterin kimi eylemleri yereli bölgeye, bölgeyi Türkiye'ye, Türkiye'yi dünyaya bağlamaktadır. İstanbul'daki eylemleri, İstanbul'dan Ordu'ya yürüyüşü, hatta mübadele ile Ordu'dan göçmek zorunda kalan gayrimüslimlerin geride bıraktıkları kiliselerinin doğal bir çevre içinde restore edilme mücadelesi bu tür örneklerdir.

Kuşkusuz çevre bilinci bireysel olarak gelişmesi gerekir. Ancak filmde çevre bilincinin bireysel bir boyutta kalmaması gerektiği; çözümlerin (Karadeniz sahil yolunun çevre yolu olarak yapılması eylemi gibi) kitlesel bir bilince erişilerek gerçekleştirilebileceğinin de altı çizilmektedir.

Yönetmen, diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de, Karadeniz özelinden başlayıp dünyaya yayılan çevre sorunlarının karşısına kamerasıyla çıkmıştır.

### **3.3.6. Emek – Sermayenin Ele Alınış Biçimi**

Filmde Enis Ayar'ın Ordu'nun doğal çevresinin korunması için verdiği mücadelede maddi – manevi birçok bedel ödediği görülmektedir. O, çevresinde onun verdiği mücadeleye inanan halkla birlikte birçok proje yürütmektedir. Bu mücadelelerde emek grubu (halk, aktivistler) tahribatın önünde bir kalkan olarak dururken, sermaye grubu ise sorunu yok sayan ya da zeminini çarpıtan bir yaklaşım sergilemektedir. Örneğin bu projelerden biri; Enis Ayar ve arkadaşlarının gündeme getirdiği VI. Mitridat döneminde yapılmış yeraltı şehrinin korunması projesidir. Aktivistlerin aksine sermaye güçleri bölgedeki bu yeraltı galerilerinin “maden tüneli” olduğu

gerekçesiyle önemsenmemesi gerektiğini öne sürmektedir. Bu yeraltı şehri Enis Ayar'ın girişimleri ve onu destekleyenlerin mücadeleleri sonucunda gündeme gelmeyi başarsa da kültürel mirası koruma projesi, devleti arkasına almayı başaran sermaye güçleri tarafından başarısızlığa sürüklenmiştir.

Enis Ayar her türlü olay karşısında muhalif duruşunu bozmayarak, gerek bölge idarecilerine, gerekse özel sermaye sahiplerine karşı dava açarak, karşı çıkarak, protesto ederek tutumunu sürdürmüştür. Bu tavrın sonucu, Ordu sahilinde işlettiği ve Ordular tarafından sevilen bir mekân olan Ayışığı Restoranı sahil dönüşümü gerekçe gösterilerek belediye ve emniyet güçlerinin marifetiyle yıkılmıştır. Belediye Başkanı bu işte kasıt olmadığını söylüyorsa da, aynı bölgede Valilik Binası da dahil olmak üzere başka binalara ve tesislere dokunulmamıştır.

Ayar, yaşadığı bütün bu olumsuzluklara karşın, yine de mücadelesinden vazgeçmemektedir. Ayar, Ordu'nun mimarisini bozduğu gerekçesi sahilde bulunan apartmanların yıkılıp, apartmanların arkasında kaybolan Ordu'nun geleneksel mimarisinin örneklerini barındıran Taşbaşı Mahallesi'nin korunması için başlattığı proje için de büyük bir mücadele vermektedir. Vücuduna astığı bir bilgilendirme tabelasıyla sokak sokak Ordu'yu, İstanbul'u dolaşarak farkındalık yaratmaya çalışmaktadır. Başlattıkları kampanyada halkın mütevazı katılımıyla bir araya getireceği paralarla yıkılması gereken beton binaların sahiplerinin mağdur edilmeden projenin gerçekleştirilmesi hedeflenmiş ancak proje sonuca ulaşamamıştır.

Ordu özelinde birçok çevre projesine imza atan ve sesini Türkiye'nin büyük bir kesimine duyurmayı başaran Ayar, son olarak da Ordu merkezinin sahilinden geçmesi planlanan Karadeniz sahil yoluna karşı başlattığı yürüyüşle büyük bir ses getirmiş, binlerce Orduluyu sahil yoluna toplamayı başarmıştır. Bu girişim sonucunda, devletin ve sermayenin istediği sahil yolunun yapımı engellenmiştir. Enis Ayar'ın ve Orduların verdiği mücadele sonucunda bugün hâlâ mevcut olan eski sahil yolu kullanılmaktadır. Sahil yolu şehir merkezinin iç kısımlarından geçecek şekilde yeniden planlanmıştır ve inşaatın yapımı devam etmektedir.

### 3.3.7. Devletin / Siyasi Otoritenin Ele Alınış Biçimi

Yönetmen Rüya Arzu Köksal tüm filmlerinde olduğu gibi *Ordu'da Bir Argonot* filminde de yaşadığı çevre ve doğaya duyduğu saygı ve sorumluluk bilinciyle hareket etmekte; devlet ya da devleti temsil eden kişi ve kurumlar genellikle çevre karşıtı uygulamalarıyla eleştirilmektedir. Ancak Köksal, filmlerinin genelinde konuları ele alırken titiz ve etik bir tavır sergilemekte; çevreye ve doğaya zarar veren kişi ve kurumlara da söz hakkı tanımaktadır. Bu kişi ve kurumlar kimi zaman sermaye sahipleri olmuş kimi zaman devletin temsilcileri olmuştur. *Ordu'da Bir Argonot* filminde de Ordu Belediyesi'nin uygulamaları eleştirilirken Belediye Başkanı'na da söz hakkı vermiştir. Enis Ayar'ın Ordu Belediyesi tarafından yıktırılan Ayışığı Restoranı'nın yıkımındaki gerekçeleri Enis Ayar'ın ağzından dinlerken, Belediye Başkanının da Ayar'ı her türlü yatırıma ya da uygulamaya karşı muhalefet etmekle suçladığı konuşmalarına yer verilmiştir. İkili arasındaki karşıtlık Enis Ayar'ın gerçekleştirmek istediği birçok projede görülmektedir. Ayar'ın projeleri ve harcadığı emek devletin temsilcisi sayılabilecek bu yönetici tarafından önemsenmemektedir.

Söz konusu restoranın yıkıldığı yerde başka tesisler ve binalar halen bulunmaktadır. Bunlardan biri de Ordu Valiliği'nin sosyal tesisleridir. Dolayısıyla devletin (ya da devleti temsil edenlerin) yıkım uygulamalarında tutarsızlık görülmektedir.

Enis Ayar Ordu'da Taşbaşı Mahallesi için yürüttüğü proje kapsamında farkındalık yaratmak amacıyla boynuna astığı tabela dolaşarak destek ararken, İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Kadir Topbaş ile de karşılaşmıştır. Topbaş, Ayar'ın üzerindeki tabelayı okur ve Ayar'ın mesleğinin meyhanecilik olduğunu öğrenince ortamdaki ayrılır. Bu tavır, adeta iktidar ve temsilcilerinin kendi düzenlerini bozacak ve rahatsız edecek her türlü olay / ortamdaki kaçınması ya da olaylar karşısında karşı tarafı dinlemeksizin savunmaya geçmesinin bir örneği olarak yorumlanabilir. *Son Kumsal* filminde olduğu gibi *Ordu'da Bir Argonot* filminde de Enis Ayar'ın muhalif kimliği filmde iktidar temsilcilerini rahatsız ettiği; yöre halkının isteklerinin devletin temsilcileri tarafından pek önemsenmediği ileri sürülebilir.

Halkın küçük bağışları ile para toplayarak sahil şeridindeki beton binaların yıkılabileceğini öngörüp destek ararken, belediyenin bakışı ise bunun çok para



gerektirdiğini söyleyen ekonomik indirgemecilik yaklaşımıdır. Oysa Enis Ayar'ın söylemek istediği halkın katılımı ile farkındalığı artırmak ve kaynak bularak sorunu çözme mücadelesidir.

Filmin ilginç polemiklerinden biri Enis Ayar'ın ileri sürdüğü “palmye zihniyeti”dir. Ayar, Karadeniz sahillerine palmye ağacı dikenleri, buna fırsat verenleri, buna karşı çıkmayanları, sessiz kalanları eleştirmektedir. Ona göre, bu tür uygulamalar bu coğrafyanın niteliklerine uymamaktadır.

### 3.4. Bir Avuç Cesur İnsan

Rüya Arzu Köksal, dördüncü filmi olan ve yine Karadeniz bölgesinin çevre sorunlarını ele alan *Bir Avuç Cesur İnsan* belgeselini 2011 yılında gerçekleştirmiştir. Filmin senaristliğini ve yapımcılığını Rüya Arzu Köksal, görüntü yönetmenliğini Aydın Kudu, kurgusunu ise Devrim Akteke üstlenmiştir. Film 87 dakikadır.



Şekil 3.15: *Bir Avuç Cesur İnsan* filminin afişi

#### 3.4.1. Filmin Konusu

Doğu Karadeniz'in üç vadisi olan Fındıklı, İkizdere ve Senöz'ün halkları, bölgede yapımı planlanan hidroelektrik santral inşaatları karşısında şaşkın duruma düşmüştür. Onlara birlikte yaşamayı, sevmeyi ve paylaşmayı öğreten, her daim üretme, ayakta kalabilme gücü veren akarsuların kullanım hakkının 49 yıllığına birtakım özel şirketlere devredilmesine bir anlam verememektedirler. “Büyükler” onlara “ülkemizin kalkınması için gerekli”, “enerji lazım, dışa bağımlı olmayalım”, “su akar, Türk bakar,” demektedir... Bütün imzalar atılmıştır. Sermaye güçleri hiç zaman kaybetmeden Senöz'de çalışmaya başlamıştır; ağaçlar kesilir, patikalara dev su boruları döşenir, derenin sesi kesildikçe, köylünün de nefesi kesilmiştir adeta.

İkizdere halkı ikiye bölünmüştür, kimileri istihdam sağlayacak diye HES inşaatına taraf olmuştur, kimileri ise yaşam alanlarına yapılan müdahaleye şiddetle karşı durmaktadır. Fındıklı halkı ise, İkizdere ve Senöz’de gözlemledikleri tahribat karşısında daha kararlı ve uzun soluklu bir mücadeleye girişmiştir. Bu film, kendi varoluşuna ve gelecek nesillere karşı duyduğu vicdani sorumlulukla hareket eden bir avuç insanın üç senelik hikâyesidir (kameraarkası.org).

### 3.4.2. Dramatik Yapı

Köksal diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmi de bir ithaf yazısıyla başlamaktadır: “*bilgelik ve cesarete*”. Bu ithaf, aynı zamanda filmdeki karakterlerin ortak temel nitelikleridir.

İthaf yazısından sonra yer alan 6 dakika 11 saniyelik intro bölümünde kadınların söylemiş olduğu yöresel müzik başlar ve beraberinde Doğu Karadeniz yaylaları ve bu yaylalardaki doğal yaşama dair görüntüler yer alır (ırmaklar, dereye yüzen insanlar, hayvan türleri, ormanlar, vb.). Filmin adı bu intro’dan sonra belirmektedir.

Intro’nun baş kısmında Türkiye Cumhuriyeti Anayasası’nın 56. maddesine yer verilmiştir. Bu maddeye göre; “*Herkes sağlıklı ve dengeli bir çevrede yaşama hakkına sahiptir. Çevreyi geliştirmek, çevre sağlığını korumak ve çevre kirlenmesini önlemek devletin ve vatandaşların ödevidir*” (02:35-02:50). Bu ifadeler, filmin ele aldığı sorunsalın nasıl işleneceği hakkında da ipuçları vermektedir. Anlatılanların kahramanların (tıpkı devlet gibi) Anayasal hakkı ve ödevi olduğunu belirten bir ipucudur bu.

Film Rize’nin üç vadisi olan Senoz, İkizdere ve Fındıklı vadilerindeki insanların hidroelektrik santrallerin yapım sürecinde ve sonrasında yaşadıkları olaylar üzerine kurulmuştur ve filmin üç parçalı bir dramatik yapısı vardır. Bu yapı HES inşaatlarına karşı üç ayrı bakış ve duruşu esas almaktadır. HES’leri kabul etme, HES’ler konusunda tereddütlü olma, HES’lere karşı olma:

1. Senoz Vadisi, Doğu Karadeniz bölgesinde hidroelektrik santrali faaliyetlerinin başladığı ilk vadidir. Senoz Vadisi Derneği Başkanı Hakkı Başkapan Senoz vadisinde yaşayan halkın, derelerin boşa akmayacağını düşünüp, HES'lere iyi gözle baktığını fakat daha sonra yaşananlardan ötürü halkın bu durumdan rahatsız olarak vadinin geri kalan kısmını kurtarmak için çaba verdiğini söylemektedir (07:36-08:04).
2. İkizdere Vadisi halkının ise belirli bir bölümü HES'lerin yapımını destekliyorken bir kısmı ise HES'lerin yapımına karşı gelmektedir. Halkın ortak bir görüş etrafında birleşmemesinden ötürü HES faaliyetlerini engellemeye yönelik bir ilerleme sağlanamamıştır.
3. Filmde yer alan tanıklardan Senoz Derneği Üyesi Ahmet Kork; Fındıklı'nın Çağlayan ve Arılı Vadilerinde yaşayan halkın, Senoz Vadisi'ndeki HES uygulamalarını yerinde görmesi ve bu uygulamaların çevreye zarar verdiğini anlaması nedeniyle, halkın baştan bir kararlılıkla vadilerine yapılacak olan HES çalışmalarına müsaade etmediklerini belirtmektedir.



Şekil 3.16: *Bir Avuç Cesur İnsan* / Mitinglerden biri, Meryem Demircan (28:57)

Dramatik yapının temeli bu üç yöre halkının HES sürecinde geçirdiği pişmanlık, umutsuzluk, deneyim, kararlılık ve mücadele üzerine kuruludur.

Çekimlerin üç yıldan fazla sürdüğü anlaşılmaktadır. Bilirkişi ve keşif incelemelerinin yapıldığı sahnelerde görüntülerin üzerinde yazılı olan tarihler ve yapılan mitinglerin tarihine göre filmin HES sürecini yıllar boyunca takip ettiği görülmektedir.

Köksal çevre mücadelesini aktivizim, mizah ve hümanizma kavramlarını yüksek bir tempoyla işleyerek sunmaktadır. Yönetmen filmin ruhunu şöyle tanımlamaktadır:

*Bir Avuç Cesur İnsan'ı çekerken hep şunu sordum kendime; bu insanlar için dere yaşamsal bir varlık peki benim için bunun karşılığı ne olabilir? Aile ve iş dışında hayatımı anlamlı kılan, yaşam enerjimi aldığım o şey ne olabilir? Bence sizler de sorun bunu kendinize, eğer bir cevabınız varsa ne mutlu size...”* (surdurulebilir-yasam.com).

### 3.4.3. Anlatıcı

Yukarıda ele alınan diğer filmler gibi bu filmde de dış ses herhangi bir spikere ya da sözlü anlatım metnine başvurulmamıştır. Filmdeki anlatıcılar Rize'nin Senoz, İkizdere ve Fındıklı yörelerinde yaşayan ve HES'lere tanıklık eden kişilerdir. “Kadın” merkezli bir anlatımın tercih edildiği filmde HES sürecindeki davaya bakan avukat, köy halkı, HES dernekleri ile devlet temsilcilerinin konuşmalarından da yararlanılmıştır. Bu kişiler bazen görüntü ve sesleriyle, bazen de sadece sesleriyle yaşadıklarını anlatmaktadır. Filmin yaklaşık 5.dakikasına kadar herhangi bir anlatıcıya yer verilmemiştir.

Filmde anlatıcı olarak izleyicinin karşısına çıkan ilk karakter Meryem Demircan, İkizdere'nin Kotaflar Yaylası'nda keçi yetiştiriciliği ile uğraşan bir kadındır ve metropol yaşamını deneyimlemiş bir kişidir.



Şekil 3.17: *Bir Avuç Cesur İnsan* / Meryem Demircan ve keçileri (01:22)

Meryem Demircan: *Bu keçileri devletten aldım. İkizdere'nin bütün köylerinde dağıttılar. Bu işi benden başka kimse yapamadı. Devletten bunları yetiştirip, onlarla güzel diyalog kurmak için aldım. Konuşuyorum onlarla, ne dediğimi de anlıyorlar. Benden başkasının ardından da çobanlığa gitmiyorlar. Onun için bu keçilere taptım, bu yaylalara taptım, İstanbul gibi bir yeri bırakıp buraya geldim. Yaşamımı burada devam ettiriyorum. Ne ırmaklarım, ne derelerim, ne akarsularım, ne bir taşım, ne bir toprağım satılık değildir, bizde satılık değiliz (05:20 – 06:08).*

Her sene köyüne gelen Neyan Muratoğlu isimli kadın kahraman ise köyünde gördüğü manzara karşısında oldukça üzgündür.



Şekil 3.18: *Bir Avuç Cesur İnsan* / Neyan Muratoğlu (32:20)

Neyan Muratoğlu: *Bu sene geldiğim zaman İyidere yolundan çıktık yukarıya. Yani korkunç bir manzara. Köyüme gelene kadar iki göz, iki çeşme geldim. İki göz, iki çeşme... Delmişler, her taraf böyle sıçan deliği gibi. Kocaman devasal şeyler. Ben bilmem hidroelektrik santrali. Tamam, suyu bir yerden alıyor, bir yere veriyor. Ben gördüğümü söylüyorum. Kısacık bir mesafeye 16 tane santral kurmuşlar. Nedir ya, ne için yani... Niye? (31:47-32:23)*

Anlatıcılardan Avukat Yakup Okumuşoğlu, Karedeniz bölgesinde Giresun'dan Artvin'e kadar 464 tane hidroelektrik santral projesinin var olduğunu ve bu rakamların 2008 yılında alınan rakamlar olduğunu belirtmektedir (32:25-32:33).



Şekil 3.19: *Bir Avuç Cesur İnsan* / Avukat Yakup Okumuşoğlu (29:18)

Yakup Okumuşoğlu (Avukat): *Her vadide 20 tane, 10 tane, 15 tane hidroelektrik santrali var. Rize'de en son 63'tü. Artvin'de en son 101'di. Her köyün deresine kadar, yok mikro HES, yok makro HES, yok nehir tipi, yok baraj tipi santraller ile dolduruyorlar. Evet, elektriğe ihtiyacı var bu ülkenin. Nükleer santral yapılmasın, termik santral de yapılmasın. Doğru. Peki, biz elektriği nasıl üreteceğiz. Bunu kendimize de soruyoruz. Sadece hayır bunu yapmayın değil. Bu ülkenin bir yerinden elektrik üretmek zorundayız. Nasıl olacak bu. Güneş var diyoruz, rüzgâr var*

*diyoruz tamam. Bunlar olsun, tamam. Bunların dışında ırmaklarımızdan yararlanmayacak mıyız yani hiç. Hayır, yararlanacağız elbette. Ama sömürü düzeyinde değil. Bir vadide 20 tane hidroelektrik santrali yapmak demek, o dereyi yok etmek demek. Dereye soykırım uyguluyorsun demek. O dereyi ortadan kaldırıyorsun. 61 tane HES koyduğun zaman Rize'ye bütün dereleri yok ettin demektir (32:34-33:43).*

Arılı Vadisi'ndeki halkın dereyle kurduğu yaşamsal bağ oldukça güçlüdür. Yıllardır süregelen HES mücadelesini o kadar çok benimsemişlerdir ki kendi aralarında çeşitli etkinlikler yaparak konuyu sürekli gündemde tutmaktadırlar. 44:50–48:44 dakikaları arasındaki sekansta, yedincisini düzenledikleri Başköy-Arılı Şenliği'nde, köyün gençleri tiyatro gösterileri yapmaktadır. Gösterilerde halkın HES ile olan imtihanından edinilen tecrübeler, komik bir üslup ile anlatılmaktadır.

Filmdeki tanıklardan Şükrü Aksoy, dere için yapılan eylemlerin kendisi açısından ilginç bir sonucu anlatmaktadır:

*Şükrü Aksoy: Güzel bir kadını seyrederek gibi, güzel bir film seyrederek gibi, bir kitaptaki kahramanla özdeşleşir gibi, özdeşleştirmeye çalışırım dereyle. İki kelime, üç kelime, beş kelime değil. Bazen milyonlarca kelimeye sığdırılmaz derenin varlığı. Su bir yerde sığ akar bir yerde coşkunu akar, dere oluşturur. Bazen bir taşın verdiği lacivert rengi alır onla birlikte yok olmak istersin. Birçok insan dere ile birlikte kurduğu bağda aşık oluyor. Arzu (anlatıcının eşi) ile dereye tanışıp evlendim (64:21-65:05)*

Esra Topaloğlu ise sahil yolu için denizlerinin kendilerinden alındığını belirterek, “Denizlerimizi verdik bir de derelerimizi mi verelim? Ölüm de olsa sonunda mücadele edeceğiz.” Diyerek kararlılıklarını ifade etmektedir (74:13).

Son sekansta HES süreciyle ilgili bilgiler verilmektedir. Siyah ekrandaki yazıya göre, Rize İdari Mahkemesi Çağlayan Vadisi'nin sit alanı olarak kalmasına karar vermiştir. Dava sonrasındaki sahnelerde insanların yaz ayında dereye yüzdüklerini, eğlendiklerini gösteren görüntüler vardır (82:34-83:50).



Şekil 3.20: *Bir Avuç Cesur İnsan* / Vadi halkı dereye (64:48)

Karakterlerden Memnune İmamoğlu, kararlılığını şöyle ifade etmektedir: “Beni içeri atarlarsa da atsınlar. Herkese bakıyorlar, bana bakmazsalar da gençlerim bana bir şeyler gönderirler ben de yerim. Dünyayı batıranlara her şeyi yedirecekler, bana mı yedirmeyecekler” (84:30-84:40).

Filmin ana karakterlerinden olan Meryem Demircan'ın “*Benim paraya karnum tok. Ben insan arıyorum, insan. Şu baştakilere sesleniyorum; herkes doğru olsun, herkesin gideceği yer, yerin altıdır. Orada ne hesap verecekler.*” sözlerinden sonra ekran kararır, görüntü siyaha düşer. Bu görüntüden sonra yine siyah ekran üzerinde sürecin sonunda olanlar hakkında izleyiciye bilgiler verilmektedir:

- 29 Aralık 2010: 6094 Sayılı Yenilebilir Enerji Kaynakları Kanunu'nda yapılan bir değişiklikle doğal sit alanlarında elektrik santrali yapımına zemin açıldı.
- Ağustos 2011: Bütün doğal sit alanları ve koruma kurullarının statüleri, yeniden tanımlanmak üzere kaldırıldı.
- 2011 sonunda durum: 1600 HES projesine lisans verildi. 238 HES inşaat aşamasında, 59'u mahkeme kararı ile durduruldu. Bir HES'in davası devam ediyor.
- Devletin 2023 vizyonu, 22.500 MW elektrik üretimine ulaşmak için 4.000 HES inşa etmek.
- Devam edecek...

#### **3.4.4. Görsel Malzeme**

*Bir Avuç Cesur İnsan* filminin çekimleri büyük ölçüde Rize'nin üç vadisi olan Senoz, İkizdere ve Fındıklı'nın Arılı ve Çağlayan vadilerinde gerçekleştirilmiştir. DSİ ve HES Dernekleri ile yapılan görüşmeler ise başkent Ankara'da yapılmıştır.

Çekimler büyük ölçüde doğada, açık havada gerçekleşmiştir. Yöre halkı ile yapılan röportajlarda da genellikle açık hava tercih edilmiş, bazı röportajlar kapalı ortamlarda gerçekleşmiştir. Bu nedenle de filmin genelinde doğal ışık (gün ışığı) kullanılmıştır.

Filmdeki önemli görsel unsurlardan biri olan canlı tanıkların hepsi filmin temel sorunsalını yaşamış, tecrübe etmiş insanlardan oluşmaktadır. HES'lere karşı olan mücadelede kadın dayanışması, erkeklere oranla daha fazladır. Dolayısıyla kadın görüntüsünün fazla olduğu gözlenmektedir.

Çekimler ağırlıklı Fındıklı'da keçi yetiştiriciliği ile uğraşan kadın karakter Meryem Demircan'ın yaşadığı ev, vadi ve köyde gerçekleştirilmiştir. Bu karakterin haricinde vade yaşayan insanlarla yapılan röportajlar ile film ilerlemektedir. Diğer karakterlerin çekimlerinin çoğu da HES'lerin bulunduğu mekânlarda ya da bu mekânların yakınlarında yapılmıştır.

İç mekânlarda yapılan röportajlar hariç, genel olarak doğal ışık kullanılmıştır. Dava dosyalarından örnekler ve daha önceki mitinglerde kaydedilmiş video görüntüleri ve HES inşaatlarının yapım fotoğrafları gibi arşiv malzemelerine de yer verilmiştir. Filmin post-produksiyon işlemleri sırasında, anlatıma uygun yerlerde, yıllara göre yapılan HES inşaatları hakkında istatistiki veriler de grafik-yazı olarak kullanılmıştır.

#### **3.4.5. Çevrenin Ele Alınış Biçimi**

Rüya Arzu Köksal filmleriyle kendi yaşam öyküsü ve yaşam pratiği-deneyimi arasında ortak bağlar kurmaktadır:

*Çocukluğumun bir bölümü Karadeniz'de geçti, Son Kumsal'da dalgalarla oynayan küçük kız benim çocukluğumun bir imgesidir. Ayrıca Karadeniz geliniyim, yıllardır yazlarımızı Ruka obasında bulunan yayla evinde geçiriyoruz. Karadeniz, dumanıyla, viyasıyla tanıdığım ve sevdiğim bir coğrafyadır. Bugün insanlığın ortak mirası olması gereken yerlerin geri dönüşümü imkânsız bir şekilde insan eliyle hoyratça saçılıp dökülmesine vicdanım razı gelemezdi. Bu isyan sahil otoyolu inşasıyla başladı. Deniz ile arasına set çekilen Karadeniz halkının sabrı hidroelektrik santralleri ile taşı! "Denizimizi aldınız derelerimizi asla" haykırışlarını işittik (surdurulebilir-yasam.com).*

Karadeniz halkının çevre ve doğasıyla olan bağı yıllar önce siyasi otorite ve sermaye güçleri tarafından Karadeniz sahil yolu yapımı ile koparılmaya başlanmış; bu yok etme süreci günümüzde HES inşaatlarıyla doruk noktasına ulaşmıştır.

*Bir Avuç Cesur İnsan* filminde de bir vadi üzerinde yapılmış onlarca HES inşaatı ve bu inşaatların çevre üzerine etkisi filmin temel sorunsalını oluşturmaktadır. İktidarın uygulanmaya olanak sağladığı çevre karşıtı projeleri ve bu projelerin iktidara yakın sermaye sahipleri tarafından yürütülmesi, çoğu zaman ileri sürülen bir



gerekçe olan “enerji üretimi” gerekçesinden çok uzaktadır ve ne yazık ki yükselen bir rant kapısına dönüşmüştür. 2000’li yıllardaki siyasi otoritenin inşaat sektörü üzerine kurulu olan ekonomi yaklaşımı, kaçınılmaz olarak Doğu Karadeniz’e de sahil yolu, HES ya da havaalanı inşaatları olarak yansımıştır. Karadeniz doğası hem iç kesimlerde dağları, vadileri, yaylaları, dereleri, ormanlarıyla hem de kıyıda denizi, kumsalıyla ciddi biçimde yok edilmiştir, edilmektedir.

Filmde “çevre” halk için bir yaşam ve korumak için uğruna mücadele verilecek bir alan iken, sermaye sahipleri için ise sadece sömürülecek bir kazanç kapısıdır. Bu filmde özellikle iç kesimlerde yaşayan ve HES inşaatlarından büyük ölçüde mağdur olan vadi halklarının yaşadıkları ve verdikleri mücadele anlatılmaktadır. Halk, çevreyi korumak için hem yasal yolları zorlamakta hem de daha fazla insanın bu çevre katliamına karşı bilinçlendirmek için etkinlik ve mitingler düzenlemektedir. Sermaye sahipleri ise bürokrasiyi kullanarak bu mücadelelerinin önünü kesmekte ya da inşaatlarını hızlı bir şekilde bitirmek için uğraş vermektedir.

Yapılmış ve yapılmakta olan HES’ler bölge insanlarının tarım alanlarına, doğal alanlarına, derelerindeki balıklarına, yetiştirdikleri arılarına ciddi zarar vermektedir:

Mahmut Akyıldız (Sanoz Derneği Üyesi): *Balık bitmiştir tamamen. Bizim derenin en önemli özelliği kırmızı benekli alabalıktır. Aramız da bitecek, çiçeklerimiz, bitkilerimiz bitecek, her şeyimiz bitecek (18:23 – 18:35).*

Arılı vadisinde, arı yetiştiricileri bu bölgede sertifikalı bal ürünleri ürettiklerini söylemektedir. Halkın bu konuda bilincini geliştirdiği, kamuoyundaki pek çok kişiden daha fazla bilgili ve ilgili olduğu da görülmektedir:

Yüksel İncigümüş: *Organik bal yaparken yerleşim yerinden en az beş km temiz ve doğal bir alanda yapmamı istiyorlar ve ben onun için bu bölgede arı yetiştiriciliği yapıyorum. Yüksek gerilimli elektrik hatları buradan geçince direk bizim yapmış olduğumuzu üretimi etkileyecektir. Devletin yapmış olduğu politika yanlıştır. Bu işleri başka yerde yapınlar. Arılar bu dünyada yok olursa insanların ömrünün sonu gelir. Einstein bunu söylemiş. Tozlaşmayı ve döllemeyi arılar sağlıyor. Bu arılar olmasa bu dünyadaki gıdalar nereden gelecek (42:47-43:37).*

Karakterlerden Memnune İmamoğlu, Doğu Karadeniz halkının dere ile kurduğu güçlü bağı ve derenin insanlar için ne derece önemli olduğunu en net şekilde anlatan kişilerden biridir:

Memnune İmamoğlu: *Dere nimettir. Dere imandır. Dereyi unutsunlar. Vicdanı olan dereyi unutsun. O satılacak varlık değildir. Sofraya gelen bütün su o sofraya bağlıdır. Onu yiyoruz, onu içiyoruz. Bu yeşillikleri görüyorsunuz. O su yaratıyor bunu. Allah'ın deresidir. Allah bunu insanlar için akıtmış. Gelen nesil için. Tüysüzlerin deresidir bu. Bizim değildir gelen neslindir Su bize küstü. Su saklandı. Niye sahip çıkmıyorsun diye ses geliyor. Biz öyle hissediyoruz. Yarısı bile kalmadı, çeyrek kaldı. Birkaç sene önce gelip o suları görseniz. Su kayboldu. Su bize küsmüştür. Sahip çıkın diye bir ses geliyor. Hissediyorum (48:44-49:45).*



Şekil 3.21: *Bir Avuç Cesur İnsan* / Aşırı yağışlardan sonra oluşan sel sonrası (60:00)

Andon köyü sakini Kazım Delal de doğaya yapılan müdahalenin doğa tarafından insana nasıl geri döndürüldüğünün altını çizmektedir. HES'lerin yapımında derelerin yatağının değiştirilmesi sonucunda aşırı yağışlardan sonra derelerin insanlardan intikam aldığını belirtmektedir (59:20). Keza filmin karakterlerinden Şükrü

Aksoy da, dünyada yalnızca insan türünün yaşamadığını, doğada birçok türün var olduğunu ve insanoğlunun çok zalimce bu doğayı katlettiğini ve yaşam koşullarını ortadan kaldırdığını söylemektedir.

Bölge insanı için dereler sadece ihtiyaçlarını karşıladıkları bir kaynak değildir. Bu mekânlar onların anılarının da kaynağı ve gelecek kuşakların da bu dereleri yaşatarak anılarını da yaşatmak istedikleri bir yer olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır.

### 3.4.6. Emek ve Sermayenin Ele Alınış Biçimi

Filmde sermaye Doğu Karadeniz bölgesinde hidroelektrik santrallerini yapan şirketlerle; emek ise başta keçi yetiştiricisi olan Meryem Demircan olmak üzere, bölgede üretim yapan ve bu nedenle hidroelektrik santrallerine karşı çıkan yöre halkıyla temsil edilmektedir.

Ahmet Kork (Senoz Derneği Üyesi): *Sonuçta firmalar buradaki enerji hatlarını yerleşim yerlerinden 600 metre uzaktan geçirebilirlerdi ama biraz daha yatırım bedeli fazla olurdu. Dört yılda kendini amorti eden bir yatırımla 49 yıl buradan para kazanacaksan, beş yılda amorti etsen ne kaybederdin? Vatandaşın bu hassasiyetini gözetmek gerekirdi. Her şey para değil yani (17:55 -18:21).*

Mahmut Akyıldız (Sanoz Derneği Üyesi): *Bu elektrik değil. Bu bölgenin su kaynaklarını küresel ısınma karşısında en son yok olacak, su kaynaklarını ele geçirme projesidir. Daha sonrada göreceksiniz ki, bu taşeron firmalar buraları başkalarına devredecek (18:40- 19:00).*

Meryem Demircan HES şirketleri çalışanlarının yöre halkını ikna etmek için kendilerine bedava su ve elektrik verileceğini, aynı zamanda her evden bir kişinin bu santrallerde iş sahibi olarak çalışacağını vaat ettiklerini söylemektedir. Fakat bu vaatlere karşı Demircan, kendisinin çalışıp para kazandığını; buna ihtiyacının olmadığını ve bu santrallerde insanların çalıştırılmayıp, tesisin tamamen otomatik sistemler ile çalışacağını belirtmektedir. Filmdeki anlatıcılardan Süleyman Bilgili ise, insanlar çalışıp para kazanacakları bir iş yeri olarak santralleri cazip gördüklerini fakat sonra çevreye verilen zararları görünce insanların derersiz yaşayamayacaklarını ifade ettiklerini ve gerekirse aç kalmayı tercih edeceklerini söylemektedir.

HES'lere karşı yürütülen hukuki mücadelenin öncüsü Avukat Yakup Okumuşoğlu, bir avukat olarak işleyişi bildiğini, nasıl mahkemeye başvurulabileceğini, nasıl dava açılabilceğini ve nasıl dava kazanılacağını bildiğini söylemektedir:

Yakup Okumuşoğlu (Avukat): *Vicdan tek doğrum benim, tek terazim. Eğer yapılan bir iş vicdanımı rahatsız ediyorsa, buna ilişkin ne olursa olsun, mücadele etmek için elimden gelen her şeyi yapmaya gayret ediyorum. O halkın size göstermiş olduğu sevgi, en büyük ödülünüz oluyor. İşte onlarla beraber olmak beni mutlu ediyor. Onlarla beraber oluyorken dünyaya hizmet etmiş oluyorum. Bu da benim ibadetim (29:09-29:52).*

Arı yetiştiricisi Yüksel İncegümüş zengin şirketlerin kendilerini adam yerine koymadığını, “Siz kim oluyorsunuz?” dediklerini, “Orası devletindir, ben meclisin kapısından ayrılmam, bunu söke söke senden alırım” gibi tehditler savurdıklarını ve kendilerinin de şirket sahiplerine karşı bilinçli olduklarını, “Siz bizi saymazsanız biz de sizi saymayız ve bu köye, bu dereye giremeyeceksiniz!” dediklerini söylemektedir:

Yüksel İncegümüş (Arı Yetiştiricisi): *Bana şuan bir trilyon teklif etseler, biz burada HES yapacağız; al bu parayı insanları kandır, bizim tarafımıza getir deseler, ben bu parayı almam. Çünkü bu dere benim namusumdur, şerefimdir. Ben şerefli insanım. Hayatta şerefsizlik yapamam. Onurumu da satmam (44:25 - 44:44).*

HES şirketleri sayısının fazla olması beraberinde HES şirketlerinin bir dernek çatısı altında birleşmesine sebep olmuştur. Bu şirketler, HESİAD (Hidroelektrik Santralleri Sanayi İşadamları Derneği) adı altında toplanmıştır. HESİAD Başkanı ve Ayen Enerji Genel Müdürü Fahrettin A. Arman, bölgede mahkemelik olan HES'lere karşı gelen "üç beş çapulcu" yani HES'lere karşı gelen yöre halkı yüzünden bu projelerden vazgeçmeyeceğini belirtmektedir (51:50- 52:08):

*Fahrettin A. Arman (Ayen Enerji Genel Müdürü): Mesele üzüm yemektir, bahçe dövmek değildir. O meyveyi, o kaynağı oradan en ekonomik ve en çevreci şekilde kullanılmasını sağlamaktır. Bu itiraz edenlerin ve körükleyenlerin çoğu, o bölgede yaşayan değil, o bölgede doğmuş, ülkenin ekonomisinden ve teknolojisinden son derece faydalanan İstanbul'da, İzmir'de, Ankara'da yaşayan insanlar. Orada evinde oturuyor, kaloriferi yanıyor, elektriğini kullanıyor, bilgisayarı var, interneti var, her şeyi var. Teknolojiden tamamen yararlanıyor. O yörenin doğası bozulmasın, ben işte yılda bir hafta geliyorum, bu akan suyun sesi hoşuma gidiyor, gürül gürül aksın. Peki, bu aksın ama şöyle de bir yatırım yapalım ülke ekonomisi de kazansın, yöre insanı da. Yok kardeşim bir şey yapmayın istemiyorum. Yatırım olsunda, yöre halkı da iş bulsun çalışsın, kalkınsın. Bunun da önüne tamamen set çekiyorsunuz. Yöre halkı da bunu anlamıyor, bilmiyor, göremiyor. Onlarda o vizyonu yakalatamıyorsunuz. Anlatsanız anlayacak. Yöre halkı diyecek ki, tamam kardeşim geldi buraya, yolumuzu yaptı, okulumuzu yaptı. Su geldi. Dereden eve su taşıyoruz. Bazı nimetlerden yararlanacaklar. Sosyal yaşantı seviyeleri daha üst noktalara çıkacak. Dolayısıyla bunun önüne geçiyorsunuz (61:21- 63:03).*

Çağlayan vadisinin sit alanı ilan edilmesinden sonra Ayen ve Başkent Enerji A.Ş. sit alanı kararının iptali için yeni bir dava açmıştır. Bu dava için mahkemece atanan bilirkişi keşfi sonrasında şirket yetkilileri köy meydanından geçerken halkın öfkesi ile karşılaşmıştır. Kazanılan her dava sonrasında şirketlerin davanın düşürülmesi ve yeniden bilirkişi atanmasını istemesine öfkelenen halk şirket arabasına saldırıda bulunmuştur (82:00).

### **3.4.7. Devletin Ele Alınış Biçimi**

Film Anayasa'nın 56. maddesi ile açılmaktadır: "Herkes sağlıklı ve dengeli bir çevrede yaşama hakkına sahiptir. Çevreyi geliştirmek, çevre sağlığını korumak ve çevre kirlenmesini önlemek devletin ve vatandaşların ödevidir." Rüya Arzu Köksal filmin başlangıcında kullandığı 56. madde ile izleyicilere, son yıllarda hızla artan çevreyi tahrip eden uygulamalara direnen halka karşı sert bir tutum alan ve yaptırım

uygulayan iktidar temsilcilerinin davranışlarına karşı vatandaşın sağlıklı ve dengeli bir çevrede yaşama hakkını hem kamuoyuna hem de devletin temsilcilerine ya da ilgililere hatırlatmaya çalışmaktadır. Keza maddenin içinde yer alan çevreyi geliştirmek, çevre sağlığını koruma ve çevre kirlenmesini önleme ödevinin devletin ve vatandaşların bir ödevi olduğu ibaresi verilen mücadelenin hukuki bir zeminde olduğunun da hatırlatılmasıdır.

Köksal; “Mesele salt bir ‘çevrecilik’ meselesine indirgenemez, bu ülke vatandaşı olan her bireye düşen sorumluluğu, anayasal hakları ve ödevini hatırlatmak istedik” (surdurulebilir-yasam.com) demektedir. Üç vadinin halkı yıllardır geçimini arıcılık, hayvancılık, çay ve fındık yetiştiriciliği gibi üretimlerini bu zorlu arazi koşullarında gerçekleştirmektedir. Arazi koşullarına rağmen yapılmaktadır. Karadeniz halkı için vazgeçilmez olan dereler gerek halkın yaşam şartlarının devamlılığı için gerekse de halkın sosyal yaşamında olmazsa olmazlardandır. Yönetmen Köksal’a göre;

*Dere onlara birlikte yaşamayı, üretmeyi ve hayatı kutlamayı öğretmiş. Yüzyıllar boyunca edinilen yaşam kültürü içinde dere ile özdeşleşmişler, doğanın ayrılmaz bir parçası olduklarını içlerine sindirmişler. O yüzden de kopamazlar. “Bu dere olmayınca ben ben olmam” diyorlar bu basit bir slogan değil. Buna herkesin saygı göstermesi gerekir (surdurulebilir-yasam.com).*

Filmdeki yöre halkından tanıkların “devlet” algısı son derece nettir. Devletin HES yapan şirketlerin yanında olduğuna ve doğal kaynakları, dereleri onlara peşkeş çektiğine inanmaktadır. Birçok insan bu işe alet olan devlet yöneticileri tarafından istihdam vaatleri ile kandırılmış ya da oyalanmış olduklarının bilincindedir. Yatırımların başlamasından bir süre sonra bilinçlenen halk devletten ya da şirket sahiplerinden gelen herhangi bir açıklama karşısında son derece bilgili ve kararlı bir şekilde tavır geliştirmektedir:

Mahmut Akyıldız (Sanoz Derneği Üyesi): *İlk başta ben de çok ciddi bir şekilde yanlarındaydım. Ama olayın farkında değildim. Doğanın temel dengesine dinamit koyulmuştur. Bunu memleketimizin bütün kurumlarına başbakan yardımcısına kadar, valiye, kaymakama, belediye başkanına durumu anlattım, fakat hiçbir olumlu yanıt alamadım. Doğrusu hukuk yollarına başvurdum. Bölge idari mahkemesine gittik, mahkeme Rize’ye taşındı. Buranın vermiş olduğu karar; burada 12’de 12 haklı olduğumuz yönünde karardır. Ve önce yürütme durdurulmuştur; ardından tamamen durmuştur. Durdurma olmasına rağmen bu projeler hâlâ devam ediyor. Demek ki ülkemizde anayasal hukuk devleti gerektiği zaman askıya alınabilir, gerektiği zaman uygulanabilir bir dönemden geçmekteyiz (16:30-17:19).*

Yöre halkından olan Süleyman Bilgili, devletin küçük bir dere sayesinde ülkenin içinde bulunduğu durumdan kurtulacağı görüşüne inanmamaktadır.

Süleyman Bilgili: *Yok efendim santral yapacağız buraya: Ne olacak enerji üreteceğiz, satacağımız da? Ülke kurtulacak! Şu kadarcık dereyi kurutup ülke kurtaracaklar. Bu ülke bununla kurtulacaksa biz ineklerimizi falan satalım verelim devlete kurtarsın. Ama deremize dokunmasın (21:23-21:36).*

Başta Meryem Demircan olmak üzere yöre kadınları HES'lere karşı yapılacak olan protesto yürüyüşü için kahvelerde vakit öldüren yöre erkeklerini yürüyüşe davet etmişler; fakat karşılarında HES'leri destekleyen ve devletin bu HES'lerde para kazanmasını isteyen bir takım gruplarla karşılaşmışlardır.



Şekil 3.22: *Bir Avuç Cesur İnsan* / Meryem Demircan kahvehanede erkekleri ikna etmeye çalışıyor (25:37)

Kahvede oturan İkizdere muhtarı bu davet üzerine şunları söylemektedir: *“Ben barajlara kesinlikle itiraz etmiyorum. Ben İkizdere köyü muhtarıyım. Barajlar yapılsın, devlet kazansın. Biz de kazanalım. Benim köyümün itirazı yok. Başkasının kayığına binmeyelim.”* (27:00-27:27)

30.06.2009 tarihinde, Fındıklı'nın Arılı Vadisi, Yaylacılar köyünde, T.C. Çevre ve Orman Müdürlüğü tarafından, “Çevre Etki Değerlendirme” süreci içerisinde halkı bilgilendirme toplantısı yapılmıştır. Bu toplantıya katılan halk devlet yetkililerinin toplantı yapmasını engellemiştir. Filmde 2009 yılına ait görüntülerde (40:07) konuşma yapan kişi; *“Burada bu toplantı yapılmayacak. Burada misafir olarak gelenlerin başımızın üzerinde yeri var. Ancak bu insanlar misafir değil. Bu insanlar bizim suyumuzu satın almak isteyenler. Bu toplantı burada yapılmamıştır diye, tutanak tutup, bir tutanak bizde kalacak, bir tutanak onlarda kalacak. Ondan sonra ne yaparlarsa yapsınlar.”*demektedir. Tutanaklar tutulmuş, halk toplantıyı yaptırmamıştır.

Derelerin Kardeşliği Platformu Üyesi Avni Ertaş, birilerinin “Enerji lazım” diye, “Ülkenin enerji bağımlılığından kurtulması lazım” diyerek akarsularımızda, derelerimizde, ırmaklarımızda hidroelektrik santrali diye bir şey icat ettiğini belirtmektedir.

*Avni Ertaş: İkizdere’ye gittik, Çayeli’ne gittik, Senoz’a gittik, Artvin taraflarına gittik, Trabzon Araklı’ya gittik. Nasıl bir şeyler oluyor, oralarda ne oluyor, gittik gördük. Gördüğümüz zaman sularımıza, derelerimize, geleceğimize, daha çok sahip çıkmak gerektiğimize inandık. Orada gördüklerimizi anlatacak kelime bulamıyorum. Vallahi bence, Doğu Karadeniz bölgesinin denizi, dağları, suları ve daha sonra da insanları birilerine peşkeş çekiliyor. Ben artık buna inanıyorum (41:15-42:27).*

Arı yetiştiricisi Yüksel İncegümü, Anayasa’nın kendilerine yetki verdiğini, yaşadığı yerin yüzde ellisini sen koruyacaksın dediğini iddia etmektedir. Kendilerinin de bu bölgeyi, dereleri, ormanları, nehirleri, tabiatı ve yaylasını her yerini sahiplendiklerini ve koruduklarını söylemektedir (43:45-44:05).

Filmdeki anlatıcılardan Memnune İmamoğlu, devletin dereleri satmasına karşı oldukça öfkeli konuşmaktadır:

*Memnune İmamoğlu: Bu nasıl devlettir? Bizi kurutacaklar mı, çürütecekler mi, öldürecekler mi? Böyle bir şey olur mu? Dere satmak nedir? Bunu dile getiren ahlâksızdır. Utanmıyorlar mı? Bizim gül gibi deremiz yayladan akıyor. Ondan balık yeniyor, kar geliyor odun döküyor, millet odunu topluyor yakıyor. Hastası var, ustası var. Biz yemek yiyoruz, kuruyalım mı? Yemek yemeyelim mi? Benim yaptığım emek. 26 dönüm çay büyüttüm çocuk büyütür gibi. Onları kurutacak mıyım? Torunlarım ne yiyecek. Bakacak mı devlet onlara. Devlet biziz, biz oluşturuyoruz devleti. Unutmasınlar. Allah’tan iyi gelmez. Uyandık. Uyanıyoruz. Böyle bir şey olması zaten mümkün değil. Ne suyu, ne deresi? Bizden bir avuç su alamazlar. Önce biz yaşlılar, sonra gençler arkamızdan gelecek. Diş dişe, baş başa, el ele, devam edeceğiz, devam etmeye çalışacağız. Bize takılmasınlar. Yaralı ayı biliyor musunuz? Biz yaralı ayıyız. Hemen dalarız onları. Hayır, hayır... Millet adına hayır diyorum (49:46-51:40).*

Filmde devlet adına konuşanlara da yer verilmiştir. Örneğin Devlet Su İşleri (DSİ) Genel Müdürü Haydar Koçaker kalkınmanın ve HES’lerin olması gerektiğini, HES’lere karşı gelenleri “Anadolu’da bir laf vardır “azıcık aşım, ağrısız başım” eğer bunu kabul edip eski zamanlardaki mağara yaşamını kabul edersek, tabii ki benim de diyebilecek lafım yok” sözleriyle suçlamaktadır. Ayrıca Koçaker’e göre, dünya devletleri ile yarışmanın bu enerji santrallerinin yapılmasına bağlıdır (55:30-55:47).

56:09'da Çevre ve Orman Bakanlığı personeli, ÇED Planlama Genel Müdürü Fevzi İşbilir, bazı bölgelerdeki sivil toplum kuruluşlarının marjinal gruplar tarafından yönlendirildiğini gördüğünü iddia etmektedir. İşbilir, halkın marjinal grupların etkisi altına girmesi halinde ortaya çıkacak manzaranın ülkenin kalkınmasına ciddi anlamda sekte vuracağını belirtmektedir.

Her iki devlet temsilcisi de egemenlerin söylemindeki "kalkınma" kavramına dayanmakta; diğer ülkelerle rekabeti bu ülkenin kaynaklarının yok edilmesi pahasına savunmaktadır. Bu yetkilerinin söyledikleriyle devletin/iktidarın uyguladığı ve ileride uygulayacağı politikaları temsil ettikleri aşıkardır.



## SONUÇ

Belgesel sinema egemen akım medyanın aksine toplumsal sorunların kendi gerçeklikleri içinde ele alındığı, işlendiği neredeyse yegâne ortamdır. Dolayısıyla belgesel sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişki toplumsal dönüşümde da önemli bir işleve sahip olmaktadır. Türkiye’de son yıllarda, egemen medyanın yer vermekten kaçındığı konuları işleyen belgesel film sayısının artması, bazı belgesel filmlerin sinema salonlarında vizyon şansı yakalaması, bu filmlerin ulusal ve uluslararası önemli festivallerde yer alması ve geniş kitlelerle buluşması belgesel sinemanın halkın haber alma ve bilgi edinme isteğini/hakkını karşılaması açısından oldukça önemlidir ve toplumsal-siyasal alanda etkisi ciddi biçimde görülmektedir.

1990 öncesinde Türkiye’de belgesel sinema çoğu zaman resmi tarih ve kültür tezlerini işleyen ve başta siyasetçiler olmak üzere egemenler tarafından propaganda malzemesi olarak kullanılmış bir mecradır. Günümüzde de belgesel sinemanın egemenlerin emrinde ya da yanında kullanılması az da olsa sürmektedir. Özellikle politikacılar hakkında yapılan ve resmi ya da özel egemen akım medya kurumlarında yayınlanan bu tür örneklerle rastlanmaktadır. Ancak son yıllarda belgesel sinema alanı oldukça bağımsızlaşmıştır; egemen medyanın yer vermediği temaları, içerikleri, içerikleri ele alış biçimi, bu filmlerin kitlelerle buluşma biçimleri, vb. açılardan ciddi bir karşı duruş sergilemektedir. Bu bağlamda, belgesel sinema, egemenlerin karar ve uygulamalarının sorgulandığı, eleştirildiği, karşı çıktığı, politik bir mecraya dönüşmüştür. Kaçınılmaz olarak, belgesel sinemanın muhalif niteliği nedeniyle, egemenlerce istenilmeyen, düzen bozan ve huzur kaçıran bir tür olarak anılmasına da sebep olmuştur /olmaktadır.

Sanayi devrimiyle birlikte tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de pek çok toplumsal sorun ortaya çıkmış; sanayileşme, kentleşme, emek-sermaye eşitsizliği, tüketim çılgınlığı, işsizlik, göç, çevre tahribatı, vb konular günlük yaşamının aşılaman ve giderek büyüyen konuları olmuştur. Kendine ve emeğine yabancılaşan insanoğlu bu sorunların içinde varlığını giderek bireyselleştirerek koruma mücadelesi vermektedir. Kapitalist üretim-tüketim dünyasının yaratmış olduğu bu süreçte kitlelerin sisteme zarar vermeden sistemin yürütülmesinde en önemli araçlardan biri kitle iletişim

alanıdır. Kitlelerin hayatın gerçeklerini görmezden gelebilmesi ve gerçeklere tahammül gücünün artırılması için üretilen popüler kültür ürünleri, iletişim alanı üzerinden kitlelerin bilincini yönlendirmektedir. Sinema ve televizyon adeta yaşanmakta olan kapitalist sistemin temel koruyucu unsurları olmuştur. Televizyonun insanların hayatında vazgeçilmez bir yer edinmesiyle, egemen güçlerin çıkarlarına odaklı niteliksiz yayın içerikleri ve biçimleriyle statükocu bir “eğitlence” kültürü yaratıldı. Sinemanın da popüler kültürün bir parçası haline geldi. Egemen akım Hollywood sineması tüm dünyayı kuşattı ve Hollywood benzeri ticari sinema türlerini, ürünlerini çoğalttı ve dünyaya yaydı. Sinema salonlarının yanı sıra televizyonlar da bu üretim-tüketimin zincirinin bir parçası oldu. Egemen akımın içinde yer verilen belgesel filmler ise çoğu zaman resmi tarihin-kültürün işlendiği, sistemin övüldüğü, sorunların bertaraf edildiği ürünler olmuştur. Bu tür filmlerin çoğu “belgesel” sıfatını hak etmedikleri halde, egemen medyanın “belgesel sinema” alanı olarak kitlelere ulaştırılmaktadır.

Medyanın küçük alanlarından biri olan bağımsız belgesel sinema ise egemen medyanın sorgulamadıkları, işlemedikleri, yayınlamadıklarının üzerine giderek sektörel hacminin zayıflığına karşın yine de oldukça etkili, alternatif bir alan yaratmıştır. Toplumsal gerçeklik ile kurduğu bağ nedeniyle belgesel sinemanın pek çok ürünü sisteme muhalif bir nitelik taşımaktadır. Doğrudan karşı duruş sergilemeyen belgesel filmlerin bile çoğunda belgesel sinemanın sorgulayıcı, eleştirel yaklaşımı kendini göstermektedir. Bu nedenlerle, belgesel sinema, kaçınılmaz olarak, egemen medya içinde kendine barınacak pek yer bulamamaktadır.

Belgesel sinemanın ekonomi-politikası da egemen medyadan ayrılmaktadır. Belgesel filmlerin yapım olanakları son derece sınırlı ve kısıtlıdır; belgesel filmlerin ticarileşmesi pek mümkün olmamaktadır. Televizyonlarda yayınlanması için ödenen telifler çok küçüktür ya da hiç yoktur. Televizyonda yayın şansı/fırsatı yakalayan filmlerin içinde yer verilen reklam sayısı ve ücreti de çok düşük tutulmaktadır. Kısacası, belgesel sinema; içeriğinden biçimine, yapımından yayımına egemen medyanın dinamiklerinden oldukça farklı ve uzak bir noktadadır.

Günümüzde egemen medya, belgesel filmleri yayın akışındaki boşlukları doldurmak ya da yasal zorunluluklardan kaynaklı cezalarda, program cezasından doğan yayın

boşluğunu kapatmakta da kullanmaktadır. Bu tür boşluklarda gösterilen belgesel filmler de genellikle hayvan belgeselleri ve genel-geçer bilgilerle düzenlenen biyografik belgeseller, gezelim-görelim konseptindeki programlardan oluşmaktadır.

Egemen medyanın belgesel filmlere karşı bu sığ bakışı, belgesel sinemanın da bağımsızlaşmasına, kendi köşesinde yükselişe geçmesine sebep olmuş ve muhalif bir söyleme, ideolojik bir misyona sahip hale gelmesini sağlamıştır.

Son 20 yılda Türkiye’de sanayileşme ve kentleşmenin yoğunlaşması, küresel ısınmayla beraber gelen iklim değişiklikleri ve doğanın – doğal kaynakların bilinçsizce tahrip edilmesi çevresel sorunların boyutunu olağanüstü noktalara taşımıştır. Artan enerji ihtiyacını karşılamak için, sermaye ve iktidarlar açısından maliyeti en az olan kaynak “doğa” hız kesmeden tahrip edilmektedir. Çevre sorunu kapitalist sistemin içinde yönetici sınıflar ve siyasal iktidarlar tarafından çoğu kez “gelişme, büyüme, enerji, vb” zorunluluklar gerekçe gösterilerek görmezden gelinmiş, yok sayılmış; kitlelerin bu yönde algılarının gelişmesi ve bilinç kazanması egemen medya organları tarafından engellenmiştir.

Bu bağlamda ortaya çıkan sorunların yok sayılması ve geniş kitlelerin algısının yönetilmesi için, medya siyasal iktidarlar ve sermaye tarafından etkin bir güç olarak kullanılmaktadır. Ülkemizde ve dünyada yaşanan çevre tahribatlarını dile getirecek, sorunları tartışacak ve halka aktaracak egemen medya kurumları günümüzde ne yazık ki son derece azdır. Kitle iletişim araçlarından biri olan sinema (özellikle belgesel sinema) bu alanda eleştirel yaklaşım sergileyen ve muhalif kalan neredeyse tek medyadır.

Çevre temasını işleyen belgesel filmler; kitlelere “doğru” ve “gerçek” olan bilgiyi somut veriler ile anlatma görevini üstlenmiştir. Çevre teması gibi, sermayenin ve iktidarın erkini bozacak bu tür temalar, iletisi ve söylemi açısından önemli bir muhalefet aracı olmuştur.

Türkiye’de 2000 sonrasında, Adalet ve Kalkınma Partisinin iktidara gelmesiyle birlikte, devletin enerji politikalarını hayata geçirmesi çok hızlı bir şekilde gerçekleşmiştir. Bu yıllarda sayısı artan HES’ler (Hidroelektrik Santrali), Termik

Santraller ve son olarak Nükleer Santral inşaatlarına paralel olarak çok sayıda belgesel film çekilmiştir. Belgesel sinemanın, özellikle bağımsız sinemacıların bu yıllarda “çevre” temasını işleme nedenlerinden biri, bu sorunun toplumsal-yaşamsal bir sorun olarak görülmesi, bir diğeri de egemen medyanın bu tür temalara yer vermediği gibi, algıyı ters yönde yönlendirmesi olmuştur. Günümüzde egemen medya tarafından bu algı yönetimi halen devam etmektedir. Son olarak Mersin Akkuyu Nükleer Güç Santrali reklamlarının yoğun olarak egemen medyada yer alması bu algı yönetimine örnek olarak gösterilebilir.

Son dönemde Türkiye’de belgesel sinema alanında, “çevre” temasını işleyen belgesel filmler üreten Rüya Arzu Köksal, “çevre”nin savunuculuğunu üstlenen en önemli yönetmenlerden birisidir. 2000 sonrası Türkiye belgesel sineması içinde, yükselen bir değer olan “çevre” temasını ele alan ve egemen akımın aksine muhalif bir tavır sergileyerek kamuoyunun oluşmasına katkı sağlayan yönetmen Köksal’ın sineması alternatif medya unsurudur. Belgesel film yönetmenleri filmlerinde genellikle kendi dünya görüşlerini yansıtan temaları seçip ve bu temalar üzerinde araştırma yaparak filmlerini üretirler. Köksal’ın çocukluğunun büyük bir bölümünün Karadeniz’de geçmesi ve Karadeniz gelini olması göz önüne alındığında, yaşadığı coğrafyanın sorunlara karşı sorumluluk hissederek film yapmasına sebep olmuştur.

Köksal’ın 2007 yılında yaptığı *Son Kumsal* filminde Karadeniz sahil yolunun, sahilleri nasıl yok ettiğini ve insanların bu durumdan duydukları sıkıntı ve üzüntüleri anlatmıştır. 2010 yılında çektiği *Ordu’da Bir Argonot* filmi ise Ordulu çevreci ve aktivist Enis Ayar’ın hayatı ve Ordu için yaptığı çevreci mücadeleleri konu alır. 2011 yılı yapımı *Bir Avuç Cesur İnsan* ise Rize’nin Senoz, İkizdere ve Arılı bölgelerinde yapılan ve yapılmakta olan HES’lere (Hidroelektrik Santrali) karşı mücadele eden insanların öykülerini anlatır. Yönetmen bu üç filmde kendine dert edindiği en büyük konu; çevrenin devlet ve sermaye sahipleri tarafından, insanların haklarını ve tabiatın dengesini gözetmeksizin, rant ve çıkarlar uğruna tahrip edilmesidir.

Çalışma kapsamında ele alınan filmlerde Köksal, Karadeniz Bölgesi’nin çevre sorunlarını işlemektedir. Bu sorunlar Doğu Karadeniz’de yaşanmaktadır ancak tüm Türkiye’nin sorunlarıdır. Merkezi yönetimlerin aldığı kararlar ve yaptığı uygulamalarda Doğu Karadeniz halkı ciddi bedeller ödemektedir. Doğasıyla, yaşam

biçimiyle, mali kaynaklarıyla kaybeden olurken, HES'lerle elde edilen enerjinin getirisi bölgeye değil sadece yatırımı yapanlara olmaktadır. Köksal, yerel ile merkez arasındaki bu çelişkiyi işlerken, bir anlamda, yerelden evrensele doğru bir politik tavır da sergilemektedir.

Filmlerde işlenen kahramanlar yerelin sesidir ve hiçbir egemen medyada bu sesler duyulmamaktadır. Çünkü bu sesler, yaşananlara, olan-bitenlere, haksızlıklara muhaliftir. Hak ve hukuktan söz etmekte; halkın birliğinden hareket etmekte, sistemi zorlamaktadır. Köksal'ın filmleri bu anlamda sadece halkın politik tavrının sergilendiği değil, adeta bu bilinç ve tavrın geliştirildiği filmlerdir.

Köksal'ın filmlerindeki en önemli özelliklerden biri filmlerin "kadın" emeği ve sözü üzerine kurulmuş olmasıdır. Filmde yer alan kadın karakterlerin erkek egemen dünyada ne denli muhalif ve dönüştürücü oldukları da sergilenmektedir. Bu yanı sıra Köksal'ın filmleri toplumsal cinsiyet konusu da oldukça ciddi bir yer vermekte ve tavrı geliştirmektedir.

Köksal'ın filmleri, pek çok belgesel film gibi, izleyicisiyle büyük ölçüde özel gösterimlerde ve festivallerde buluşmuştur/buluşmaktadır. Bu gösterimlerin kendisinin de politik bir niteliği, işleyişi, sonucu olduğundan söz edilebilir. Köksal'ın filmleri gösterildiği festivallerde ciddi biçimde gündem oluşturmuş, özel gösterimlerin bazıları yerel yöneticiler tarafından engellenmiş, davalara konu olmuştur.

Belgesel sinema kuşkusuz sadece bir belgeleme, sorgulama, eleştirme alanı değildir. Konuları ya da yaklaşımlarıyla kendinden söz ettiren pek çok belgesel film, sinema sanatına yaklaşmadığı zaman süreç içinde kolayca unutulmaktadır. Bu tür filmler sadece aktüel anlamda var olabilmekte, ya da politik bir slogan cümlesine indirgenmektedir. Köksal'ın filmleri sinema dili açısından da kendini geleceğe taşıyacak filmlerdir. Bu filmlerin dünyanın pek çok festivaline kabul edilmesi, yarışmalarda çok sayıda ödül alması onun sinemasının sanat boyutunun da bir göstergesi sayılabilir. İçerikteki ve söylemdeki "muhalif" nitelik; sinema sanatının incelikleriyle birleşerek kalıcı birer ürüne dönüştüğü ileri sürülebilir.

## KAYNAKLAR

- Althusser L. (2006), İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, Çev. Alp Tümer Tekin, İstanbul, İthaki Yayınları.
- Adalı B. (1986), Belgesel Sinema: Belgesel Sinemanın Doğuşu, İngiliz Belgesel Okulu ve Türk Belgesel Sineması, İstanbul, Hil Yayınları.
- Aksan E. – Çoban S, (2014) Medya ve İktidar “Hegemonya, Statüko, Direniş”, İstanbul, Evrensel Kültür Kitaplığı.
- Ayça E. (1997), Belgesel Üzerine, Derleyen: E. Rıza, Belgesel Sinema Üzerine içinde (s.18-26), İstanbul, Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Aytekin H. (2013), Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktor Tezi, Şubat 2013, İstanbul.
- Avcı B. (1999), Belgesel Sinemacı Yönüyle Sabahattin Eyüboğlu, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Biryıldız, E. (2000) Sinemada Akımlar, İstanbul, Beta Yayınları.
- Chomsky N. Ve Herman E. (2012), Rızanın İmalatı, Çev. Ender Abadoğlu, İstanbul, BGST Yayınları.
- Chomsky N. (2013), Medya Denetimi, Çev. Elif Baki, İstanbul, Everest Yayınları.
- Civaş, G. (2010) Yeni Politik Sinema: Yeşim Ustaoglu Sineması Üzerine Bir İnceleme, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Coşkun, E. (2011), Dünya Sinemasında Akımlar, Ankara, Phoenix Yayınevi.
- Çelikcan P. (1997), “Yeni Gerçekçilik”, Derleyen: Derman, D. Sinema Akımları içinde (s:150-162), Ankara, Proje Yayınları.
- Erdin, H. (2014) Belgesel Sinemanın Doğası Üzerine, Derleyen. Ö. İpek, Tanıklıklar Sineması Belgesel Sinema Üzerine içinde, (s.35-74), İstanbul, Agora Kitaplığı.

- Erkılıç G. (2010), Popüler Kültür ve Bir Karşı Söylem Aracı Olarak Belgesel Sinema, Sinema Yazıları Seçkisi 2, Ankara, Tan Kitap Evi Yayınları.
- Erkılıç, H. (2012), Belgesel Sinemanın Alternatif Dağıtım ve Gösterim Olanığı Olarak İnternet, Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi (s.10-16), Mersin,
- Erdin H. (2010), Türkiye’de Belgesel Sinemada Kadın Yönetmenler, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Gevgili, A. (1989) Çağımı Sorgulayan Sinema, Ankara, Bağlam Yayınları.
- Günaydın S. (1997), Devrim Sanatı ve Sinemaya Etkileri, Derleyen: Derman, D., Sinema Akımları içinde, (s.24-50), Ankara, Proje Yayınları,
- Gürata A. (1997), “Özgür Sinema”, Derleyen: Derman, D., Sinema Akımları içinde (s.179-187), Ankara, Proje Yayınları.
- Gürbüz Ö. (2008), Temel Reis’in Taka İnadı, Yeni Aktüel Dergisi, Temmuz 2008, s.24-30.
- Gürkan H. (2015), Karşı Sinema, İstanbul, Es Yayınları.
- Gökçe F. (1997), “Yeni Dalga”, Derleyen: Derman, D., Sinema Akımları içinde (s.164-170), Ankara, Proje Yayınları,.
- Işıkman, N. G. (2014) Belgesel Sinemada Temsil ve Türkiye Örneği Üzerinden Çözümlemesi, Derleyen. Ö. İpek, Tanıklıklar Sineması Belgesel Sinema Üzerine içinde, (s.75-107), İstanbul, Agora Kitaplığı.
- İpek, Ö. (2014), (Derleyen) Tanıklıklar Sineması, Belgesel Sinema Üzerine, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Kellner, D. (2013), Medya Gösterisi, Çev. Zeynep Paşalı, Açılım Kitap.
- Kılınç B. (2015), Sinema ve Politika, Konya, Nüve Kültür Merkezi Literatürk Academia.
- Kıraç R. (1997), Belgesel Sinema – Muhalif Sinema, Derleyen: E. Rıza, Belgesel Sinema Üzerine içinde (s.119-123), İstanbul, Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Koçer S. (2015), Belgesel Filmler Toplumsal Dönüşüme Etki Edebilir mi? Koalisyon Modeli ve Benim Çocuğum Örneği, Global Media Journal TR Edition 5, Spring 2015, s.208-226.

- Kongar E. (2001) Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği, İstanbul, Remzi Kitapevi Yayınları.
- Köse H. (2007), Alternatif Medya, Küresel Akıntıya Karşı Sivil Arayışlar, İstanbul, Yirmidört Yayınevi.
- Köylü, D. (2014) Belgesel Sinemanın Ortaya Çıkışı ve Belgesel Sinemada İlk Eğilimler, Derleyen. Ö. İpek, Tanıklıklar Sineması Belgesel Sinema Üzerine içinde, (s.3-34), İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Kutay, U. (2009) Gerçeği Öldüren Kamera, İstanbul, Es Yayınları.
- Odabaş, B. (2006) Yeni Gerçekçi ve Yeni Dalga Sinemalarında Kentsel Tema, İ.Ü İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı: 24, s.181-197.
- Odabaş B. (1994), Fransız Sinemasında Yeni Dalga, Marmara İletişim Dergisi, Ocak 1994, Sayı: 5. s.281-287.
- Özarslan Z. (2006), Toplumsal İletişim Sürecinde Sinemanın Toplumsal Muhalefet Açısından İşlevi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2006.
- Özarslan Z. (2013), Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiği, Derleyen: S. Yıldız, Sinema Kuramları - 2: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar içinde, (s.93-129), İstanbul, Su Yayınları.
- Özgen, H. (2010), Belgesel Sinema Hangi Sınıfın Sanatıdır?, Derleyen: H. Aytekin, Belgesel Sinema 2009-2010 içinde (s.64-69), İstanbul, Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Uluç G. (2003), Küreselleşen Medya: İktidar ve Mücadele Alanı, Olanak, Sorunlar, Tartışmalar, İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Rotha, P. (2007), Belgesel Sinema, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları.
- Soner, A. (2007), Gerçek Belgesel ile Göstermelik Belgesel, Derleyen: Ö. Tuncer, U. Kutay, N. Ulutak, Belgesel Sinema 2007 içinde (s.166-173), İstanbul, Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Teksoy, R. (2007), Rekin Teksoy'un Türk Sineması, İstanbul, Oğlak Yayıncılık.
- Yalçın A. (1970), Toplum ve Sansür, Yeni Sinema Dergisi – Sansür Özel Dosyası, sayı: 30, s.64-65.



Yılmaz, H. (2011)Yeni Gerçekçilik ve Türk Sinemasında Gerçekçilik, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yıldız, S. (1997), Belgesel Sinemanın Tüketimi, Derleyen: E. Rıza, Belgesel Sinema Üzerine içinde (s.243-247), İstanbul, Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.

### **Kişisel Görüşme:**

Rüya Arzu Köksal, İstanbul, 11 Haziran 2015.

### **İnternet Üzerinden Erişilen Kaynaklar**

[http://www.ilem.org.tr/pdf/yillik\\_2009.pdf#page=113](http://www.ilem.org.tr/pdf/yillik_2009.pdf#page=113) (Erişim: 16 Nisan2015)

<http://www.bianet.org/bianet/medya/148656-medyanin-gezi-guncesi> (Erişim: 31 Mart 2015)

<http://www.altiyazi.net/soylesiler/2000lerde-sansur-dosyasi-tanikliklar/> (Erişim: 12 Mart 2015)

<http://www.bianet.org/biamag/toplum/162960-gerze-de-termik-santrali-nasil-yaptirmadik> (Erişim: 20 Mart 2015)

[http://www.radikal.com.tr/turkiye/orduda\\_bir\\_argonot\\_kentteki\\_herseye\\_isyan\\_ediyor-980442](http://www.radikal.com.tr/turkiye/orduda_bir_argonot_kentteki_herseye_isyan_ediyor-980442) (Erişim: 31Mart 2015)

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&kelime=ARGONOT](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=ARGONOT) (Erişim: 31Mart 2015)

<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/2010/ordudabirargonot.html> (Erişim: Çalışma sürecinde defaten)

<http://surdurulebilir-yasam.blogspot.com.tr/2011/04/bir-avuc-cesur-insan.html> (Erişim: 27 Ocak 2015)

<http://bianet.org/biamag/cevre/128023-denizimizi-aldiniz-derelerimizi-asla> (Erişim: 31Mart 2015)

<http://www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/italyanyenigercekciligi.html> (Erişim: 16 Nisan 2015)

<http://www.aksam.com.tr/pazar/oglum-beni-daha-cevreci-bir-insan-haline-getirdi/haber-141781> (Erişim: 5 Nisan 2015)

<http://www.bakurfilm.com/> (Erişim: 5 Nisan 2015)

<http://www.besiktas.com.tr/2014/10/02/gezi-filmine-sansur/> (Erişim: 5 Nisan 2015)

<http://www.timseverin.net/expeditions.html> (Erişim: 5 Haziran 2015)

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Alt%C4%B1n\\_Post](http://tr.wikipedia.org/wiki/Alt%C4%B1n_Post) (Erişim: 5 Haziran 2015)

<http://www.1001documentary.net/> (Erişim: 19 Mayıs2015)

<http://www.atasehirkisafilm.com/> (Erişim: 19 Mayıs2015)

<http://www.bifed.org/> (Erişim: 19 Mayıs2015)

<http://www.dogafilmleriyarismasi.com/> (Erişim: 19 Mayıs2015)

<http://www.cevrefilm.org/new/> (Erişim: 19 Mayıs2015)

<http://www.yesilekrankisafilm.com/> (Erişim: 19 Mayıs2015)

<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/2007/sonkumsal.html> (Erişim:  
Erişim: Çalışma surecinde defaten)



**EK: 1 Rüya Arzu Köksal** (*Kişisel Görüşme; İstanbul, 11 Haziran, 2015*)

### **Türkiye'de belgesel sinemayı nasıl değerlendiriyorsunuz?**

*Türkiye'de belgesel sinemanın hak ettiği yerde olmadığını düşünüyorum. Açıkçası çokta umutsuz değilim. Ben belgesel yapmaya başladığım süreci düşündüğüm zaman izleyici kitlesinin eskiye nazaran çok daha nitelikli yapımlara meraklı ve bu yapımları görmek isteyen izleyici kitlesi olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla bu kitlenin oluşması da zaman alıyor. Biz nitelikli işler yaptıkça böyle de bir kitle yaratmış oluyoruz. Çünkü ana akım medyanın devamlı pompaladığı komedi filmleri, hayvan belgeselleri, yarışma programları ve dizi filmler genel izleyici kitlesinin kalitesini son derece düşürüyor. Benim hedeflediğim seyirci kitlesi daha çok üniversiteli genç insanlar. Belgesel sinemanın televizyondaki dizilerden ya da sinemadaki filmlerden bir farkı yok. Belgesel, bir haber programı düşünün onu daha estetik ve daha kapsamlı bir anlatımdır. Ama direkt bir bilgi akışı söz konusu. Bu bilgiyi bir şekilde öğreneceksiniz ya gazeteden okuyacaksınız ya televizyon ana haberlerinde izleyeceksiniz bir şekilde duyacaksınız. Ama biz o hikâyenin genel çerçevesini çizebiliyoruz. Çok daha estetik bir açıdan çizebiliyoruz. Bir sinema filmi izler gibi izleyip keyif alabiliyorsunuz. Dolayısıyla nitelikli derken söylemeye çalıştığım şey de o idi. Sinema lezzetini veren filmlerden bahsediyorum. Son derece amatörce çekilmiş izlenmesi güç filmlere bende çok sıcak bakmıyorum. Eğer mesele çok önemli ise kabul edilebilir bir şeydir. Belgesel bunu kabul eder. Ben mesela planlanmış olan sahneleri iyi çekmeye çalışırım ve izleyici bunu fark eder. Sadece güzel bir şeye bakmak bile son derece ilkel bir ihtiyaç aslında. Güzel bir resme bakmak bile belgesel ile hiç işi olmayan bir insanı bile cezp edebilir. Ben de filmlerimde bunu önemiştir.*

### **Belgesel sinemanın sizce temel işlevi ne olmalıdır?**

*Belgesel sinemanın en temel işlevi kesinlikle belgedir. Adı üstünde belge ve bilgiyi yaymaktır. An akım medyadan bir şekilde duyduğunuz ama çok detaylı olarak bilmediğiniz daha fazla öğrenmek istediğiniz, arka planını*

*daha geniş çerçevede bilmek istediğiniz hikâyeyi bu şekilde tanıyıp anlayabilirsiniz. Bana göre bunu yaparken de çok didaktik olmamayı, daha keyifli daha eğlenceli daha sinematografik bir şey ortaya çıkarmayı ben önemsiyorum.*

**Belgesel sinemanın muhalif bir medya aracı olduğunu düşünüyor musunuz? Niçin?**

*Kesinlikle belgesel sinema muhaliftir. Belgesel sinemanın söylemek istediği bir derdi vardır. Yoksa zaten belge olmaz ve televizyon belgeseli olur, haber programı vs. vs. Muhakkak bir çatışma olmak zorunda ve muhakkak bir duruşu olmak zorundadır. Ve en önemlisi belgeselin bir derdi olmak zorundadır. Yoksa yapmış olduğunuz iş propaganda filmi oluyor. O da belgesel sinema değildir. Hatta sinema hiç değildir.*

**Filmlerinizde “doğa ve çevre” temasını işliyorsunuz? Filmlerinizde bu temayı işlemenizin nedenleri nelerdir?**

*Doğa ve çevre meselesi insanı ilgilendiren bir meseledir. Neden diye sorarsanız; bu sorunun cevabını çok iyi bilemiyorum. Aslında bu soruyu psikologlara sormak lazım. Doğanın içerisinde belki çok güzel bir çocukluk yaşadığım için, Akdeniz de Karadeniz de çocukluğum geçtiği için ve özgür bir çocuk olarak doğayı keşfettiğim için olabilir. Şuanda onun eksikliğini gördüğüm için kendi çocuklarımın bu eksiliği yaşadığı için bir üzüntüm var. Yani çocuklarım İstanbul’da neredeyse eve hapis bir şekilde yaşıyorlar. Bunlara çok üzülüyorum. Deseniz ki insan hakları ile ilgili sipariş üstüne film yapar mısınız evet onu da yaparım ama ne kadar bunu kendime dert edinmiş olurum? Meseleyi içinde hissetmen onu değerli kılıyor. Belki şehirde doğup büyüseydim böyle olmayabilirdim. Şimdi nükleer ile ilgili bir film yapıyorum. Çekimlerine daha önceden başladığım tarım politikaları ile ilgili “Kırmızı Buğday” diye bir film çalışmam var. Bu filmi mesela doğuda çektim. İnsanlar Kürtçe konuştuğu için filmin dili Kürtçe. Mesela bu filmin teması direk çevre değil tarım fakat çevrenin içinde bir olay ve direkt insanı ilgilendiriyor. Bunun içinde göç teması da var. Boşalan bir köy görüyorsunuz sadece kadınların olduğu bir köy. Sadece ekonomik sebeplerden ötürü boşaltılmış. Herhangi*

*bir siyasi nedenden ötürü değil. Neolitik dönemde ilk buğdayın ekildiği, toplandığı geniş tarım alanları olan bir yerken şuan tamamen kuraklaşıyor ve verimsizleşiyor. İnsan çevrenin ve doğanın bir parçası ve asla ayrılamaz. Doğa insanın bir parçası değil. Biz doğanın içerisinde aslında zavallıyız. Ben öyle hissediyorum. Zavallıyız çünkü büyük bir yanılğı içerisindeyiz. Ona sahip olma ona hükmetme ve ondan faydalanma içerisindeyiz. Buradaki çıkarlar kısa süreli çıkarlar. Uzun vadede kar – zarar analizi yaptığımız zaman ortada bir kar yok büyük bir kayıp var orada. Ekolojinin yıkımı insanların göç etmesi direk siyasi bir şey değil ama çevreyi ilgilendiren bir durum. Sen yaşam alanlarını yok ediyorsun onla beraber kültürü yok ediyorsun, yozlaşıyorsun büyük şehirlerde yığınlar oluşturuyorsun. Bence bu çok korkunç bir şey. Bunu zaten dünya yaşamış bizim yaşamamıza gerek yoktu ama bizde bunları yaşıyoruz. Benim söylemeye çalıştığım esasında budur.*

**2000’li yıllarda Türkiye’de belgesel sinema alanında çevre temasını işleyen film sayısında ciddi bir artış gözlenmektedir. Siz bu artışı neye bağlı olarak değerlendiriyorsunuz?**

*Bu yıllar politik olarak büyük bir çevre kıyımın başladığı yıllar ve bunun sonuçlarını gördüğümüz yıllardır. Özellikle Bergama’dan başlayan bir süreç var. O Bergama’dan başlayan süreç nükleer santralin yapımları, HES’ler, madenlerdeki kazalar ve ölümler bir şekilde herkese geliyor. Nerde yaşarsanız yaşayın bu meseleler gelip sizi buluyor. Gelip bulunduğu zamanda daha çok ilgileniyorsunuz daha çok bilmek istiyorsunuz. Ve bu şekilde de yoğun olarak üretimler ortaya çıkıyor. Yani direk hakkında bir ilgisi var. O bilgi ve belgelere ulaşmak istiyorlar.*

**Gezi Parkı direniş sürecinin çevre alanında yapılan filmlerin yapımında bir artış oluşturduğunu düşünüyor musunuz?**

*Gezi sürecinin aslında bunun bir sonucu da olduğunu düşünüyorum. Hem sonucu hem de bir başlangıcı. Gezi çok ortada bir yerde duruyor aslında. Çünkü Bergama’ya bakarsan Gezi’nin çok öncesinde bir süreçtir. Madenlerdeki kazalar ve ölümler öncesindeki siyasi atmosfer, tutuklamalar, çevre olayları, Gezi’de ortaya çıkarak büyük bir patlak verdi. Ve sonrasındaki üretimler katlayarak devam etti.*

**2007 yılında yaptığınız *Son Kumsal* belgeseliniz gösterim aşamasında sansüre uğramıştı. Bu süreçten kısaca bahsedebilir misiniz? *Son Kumsal* filminizden sonra diğer belgesel filmlerinizde sansür ile karşı karşıya kaldınız mı?**

*Son Kumsal'ı yaptıktan sonra bu filmle ilgili ne yapabiliriz diye düşündük. Ve Aydın ile ikimiz çıktık yola ve her yerde göstermeye başladık filmi biz. Şile'den başladık Sinop'a kadar gittik. Yolun geçmediği bir orası kalmıştı ve bize yolun nerden geçeceği söylenmiyordu. Ama 3. köprü ile bir şekilde bağlanacağını biliyorduk. Bunu da devletin yetkili ağzından duymuştuk. Bizde bu filmi gezdirip gösterelim insanlara belgeyi bilgiyi gösterelim istedik. Ben bunu kendi adıma yapmak istedim. İnebolu'da belediye başkanı İdris Güleç'ten izinler alındığı halde bir çay bahçesinde gösterim yaparken önce filmin sesini kıstılar sonra ekranı karartılar. O sırada bende çekim yapıyordum. Bana çekim falan yapma, gösterim bitti dedi. Ne oldu falan dedim. Aydın'ı yanına çağırış. Küfretmiş ve ben senin ne yapmaya çalıştığını biliyorum gidin bu filmi İstanbul'daki komünistlere izletin demiş. Bizde o gün toparlandık Sinop'a geçtik. Abana'da da kaymakamdan izin almaya çalıştık ama bu olaydan sonra izin vermediler. Daha sonra bu durum ile ilgili belgesel sinemacılar birliği olarak kamu davası açtık. Dava iki yıl südre ve sonunda kazandık. Kendisi birçok maddeden zaten suçlu bulundu. Tekrar aynı şeyi yapması halinde daha büyük bir ceza alacak. Diğer filmlerimde de sıkıntı yaşadım. Orduda Bir Argonot filmimde, Ordulu belediye başkanı röportaj yaptım. Enis Ayar'a karşıt bir görüşten insan olduğu için röportaj yaptım ve filmde bunu kullandım. Çünkü Enis Ayar' karşıt olan bir insan yoktu ve çok seviliyordu. Ayışığı restoranının yıkılması ve yaptığı şenliklerin sekteye uğratılmasının arkasındaki nedeni aradım. Belediye başkanı da kendini çok iyi ifade etti. Daha sonra belediye başkanı filmi izleyip beni aradı ve bana dava açacağını söyledi. Bende tabi ki buyurun dedim. Sorduğum sorulara siz cevap verdiniz, ben hiçbir şekilde manipüle etmedim dedim. Belgesel yaptığımı da biliyorsunuz dedim. İstedığınız yere şikâyet edebilir dava da açabilirsiniz dedim. Hatta benim için de iyi olur dedim, baya bir kamuoyu oluyor dedim. Ondan sonra böyle bir şeye girişmedi ve vazgeçti.*

***Son Kumsal ve Bir Avuç Cesur İnsan* filmlerin çekimlerin yapıldığı bölge de yaşanan sürece tanıklık eden filmlerinizden. Bu filmlerin çekimleri sırasında iktidar temsilcileri ya da sermaye sahipleri tarafından filmin çekimine engel teşkil edecek bir durum yaşadınız mı?**

*Bir Avuç Cesur İnsan* filmimde bitmiş HES'lerin güvenlik görevlileri ile çekim aşamasında çok çatıştık. Bunlar özel mülktür diye bize çekim yaptırmadılar. Jandarmalar genel olarak bizden taraf oldu. Siz anayasal hakkınızı bildikten sonra çok fazla bir şey yapamıyorlar. Filminde anayasanın 56. maddesi ile açmamdaki neden de insanların anayasal hakkını bilmesi ve korkmamasıdır. Senin bireysel olarak çevreye yanlış giden bir şey olduğunu gördüğünde ona dur demelisin. Buna duruma zaten anayasa sorumlu tutuyor bireyi. Yapmaz isen sorun esasında. Karadeniz halkı genelde son derece cesur atak bir halk dolayısıyla istediğim bütün planları o şekilde çekebildim orada. Genel olarak yaşadığım her belgeselci yaşadığı sorunlar oldu.

***Son Kumsal, Orduda Bir Argonot ve Bir Avuç Cesur İnsan* filmleriniz, devam filmi niteliğinde duruyor. Bu tercih sizin öngörünüz doğrultusunda mı oluşmuştu; yoksa Karadeniz'de hükümetin uygulamış olduğu çevre politikalarına paralel olarak mı gelişti?**

*Son Kumsal'ı bitirip göstermeye başladığımız zaman yüksek yerlerdeki insanlar ile tanışmaya başladım. Ve oradaki mücadeleyi görmeye başladım. O zamanlar o bölgelerde küçük küçük başlayan HES mücadelesi vardı. Belli bir karşı duruş vardı ama çokta belli bir belirsizlik vardı. Tam olarak ne olduğu belli değildi. Birkaçta ayrı film ekibi vardı. Biraz onları takip ettim ne yapıyorlar ne ediyorlar diye. Ortaya bir şey çıkmayınca filme başladım. Çünkü birbiri ile alakalı olduğunu düşünüyorum. Karadeniz sahil yolunda sessiz kalan oldubittiye gelen halk, HES mücadelesinde son derece bilinçli ve güçlü bir şekilde karşı durdu. Bu filmde zaten onun filmidir. *Son Kumsal'da Vakfikebir'de* görmediğimiz bir manzara görüyoruz *Orduda Bir Argonot* filminde. Ordu'da 1994 senesinde bir protesto oluyor sahil yolu ile ilgili. 10 bin kişi sahile iniyor ve izin vermiyorlar yolun şehirden geçmesine. Bunun karşılığında da bedeller ödeniyor. Ama siz meseleniz ne kadar çok inanıyorsanız bir süre sonra o bedeller de eriyip gidiyor. Ama kazanımlar*



*çok önemli. Bugün gidin Karadeniz sahiline yaşanabilecek nefes alınabilecek tek yerdir Ordu. Çünkü hepsi beton şehirler olmuş durumdadır. Denizden kopuyorsunuz bir kültür yok oluyor. En kötüsü bu zaten. Buna engel olabilirlerdi. Demokrasi kültürü olmadığı için sürü psikolojisi olduğu için, o devlet baba insanlar tarafından çok büyütüldüğü için insanların zihninde böyle bir şeyi sonsuza dek yok oldu. Dağ köyleri, HES'ler, dere yataklarındaki taş kırıklar vs. gibi olaylarda çok korkunç. Demokrasi kültürünü benimsemek, anayasal haklarınızı iyi bilmek, toplum olarak bir arada hareket etmek çok önemli meseleler.*

**Karadenizli olmanız ve yöre halkının sorunlarını yakından takip etmeniz filminizin dramatik yapısı üzerinde nasıl bir etki oluşturuyor?**

*Kesinlikle büyük bir yararı oluyor. Halkı tanımak çok önemli. Verecekleri tepkileri önceden tahmin edebiliyorsun. Zaten Karadeniz'de tekrar tekrar film çekmemin bir sebebi de bu. İnsanların çok samimi ve yapmacıksız olduğunu düşünüyorum. Fevriler ama bu sinema için güzel bir şey. Çünkü verdikleri tepkiler çok insani bir şey. Genel olarak onları insanları iyi tanıdığım için evet filmi çekerken ya da çekmeden önce hayalini kurduğum şeyler oluyor. Bende akışı çok daha rahat kontrol edebiliyorum. Belki bu kültüre yabancı birisi olsaydım çok daha uzak durup kapıların arkasında kalıp onları uzaklardan çekebilirdim. O da kendini filmde hissettirirdi. Sinemacı olarak inandırıcılığını yitiriyorsun. O yüzden kendimi yakın hissetmediğim bir hikâyeyi çekemem. Bu anlamda o kadar profesyonel değilim ama çekenlere de saygım var.*

**Filmlerinizde emek-sermaye ilişkisini nasıl işlediğinizi düşünüyorsunuz?**

*Örneğin; Son Kumsal benim için çok özeldir. Son Kumsal'da Temel Reis'in takasının kırılmasına sebep olan olayda, insan tarafından kırılan (buna sen sermaye diyorsun) bir tekne yine başka insanlar tarafından desteklerle yapıldı. Dolayısıyla bizler sıradan insanlar, kötüye gidişi düzeltebiliriz.*

## **Belgesel sinema egemen medyada ne ölçüde yer alıyor?**

*Egemen medya da belgesel görüyoruz. İşte NTV Belgesel kuşağı var, BBC Belgesel kuşağı var. Bunlar belgesel yayınlıyorlar. Ama gönül ister ki Türkiye’den bizim meselelerimizi anlatan filmler yayınlayabilsinler. Biz Bir Avuç Cesur İnsan filmimizi onlara sunduk. Hiçbir telif istemedik. Yayınlatabilirdeniz çok sevinirdik dedik. E, tabii yanıt bile alamadık. Dolayısıyla bizim filmlerimizi anlatan belgesellerin yayınlanması için baya bir zaman var. Birde toplumda şöyle algı var. Egemen medyada yayınlanan belgeseller daha çok doğa belgeselleri, hayvan belgeselleri algılanıyor. National Geographic ve Discovery Belgeselleri tarzında... Bir ARTE’ye ve ZDF’ye baktığınızda Avrupa’da bizim meselelerimize benzer, sıradan insanların meseleleri filmler görüyoruz. Birgün olacaktır inaniyorum, bizdeki medya algısı da biraz açulsun ve bu tarz yapımlara kucak açsınlar. Ulusal TV, İMC TV ve İZ TV gibi küçük kanallarda filmlerimiz yayınlanıyordu. Ama mesele en çok izlenen kanallarda olabilmek, onların başka türlü kaygıları var. Özellikle maddi kaygıları. Oysa bizim yapımlarımız onların maddi kaygılarını da karşılayacaktır. Eğer bu filmler sinemalarda izleniyorsa doluyorsa festivallerde salonlar, onlara da sonuçta insanlar bir bütçe ayırıyor. Bu filmlerde ancak onların istediği anlamda başarılı olacaktır.*

## **Belgesel filmlerin Türkiye’deki gösterim olanaklarını nasıl değerlendiriyorsunuz? Sizce Türkiye’de belgesel sinema hak ettiği yer demidir?**

*Türkiye’de festivalleri önemsiyorum mesela. Çünkü o insanlarda bizler kadar bu işe zaman ve para harcıyorlar. Her festival bir film yapmak kadar zor esasında. Dolayısıyla onlara bizim gibi insanların destek vermesini düşünüyorum. İnternetteki online festivalleri bile önemsiyorum. Örneğin; şuan Son Kumsal online festival olan “Culture Unplugged” festivalinde gösteriliyor. Son derece kaliteli bir formatta hiç takılma olmadan izleniyor film. Bu tarz olabileceğini düşünüyorum. Türkiye’deki festivallerin genel olarak son derece başarılı olduğunu düşünüyorum. Örneğin; Bağımsız Filmler Festivali uluslararası anlamda başarılı bir festivaldir. İKSV bu yıl ki skandal hariç başarılıydı. Altın Portakal için aynı şeyi söyleyemeyeceğim. Altın Portakal Anadolu’da olduğu için*

*oradaki yöneticilerin çok fazla insafında kaldığı için her yıl düzensizdir ve yanlış bir gidiş vardır. İstanbul'daki Documentarist Belgesel Film Festivali çok önemsedğim bir festival mesela. Çalışmaları bütün bir yılı kapsıyor ve yakında başlayacak. Son derece önemli yapımlar var. Bu festival bakanlıktan destek alınmadan yapılan bir festivaldir. Önceki senelerde festival kapakçığında Kültür Bakanlığı'ndan red aldığı yazısı vardı mesela. Türkiye için aslında adı ne olursa olsun online bir festival olmalı. Kaliteli görüntülerle insanlara ulaşmalı. Biz internet sitemiz üzerinden son filmimiz Bir Avuç Cesur İnsan belgeselimizi göstermek istiyoruz. Bunun için bir altyapı çalışması yapıyoruz. Bu şekilde bütün filmlerimiz online olarak gösteriliyor olacak.*

**Ek: 2**

**İNCELENEN BELGESEL FİLMLERİN  
KATILDIĞI GÖSTERİMLER VE KAZANDIĞI ÖDÜLLER**

*Son Kumsal*

Katıldığı Festival ve Gösterimler

- Mimarlık ve Kent Filmleri 4. Festivali, Belgesel ve Canlandırma Filmleri Yarışması
- 1001 Belgesel Film Festivali, Çevre Filmleri Bölümü
- Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, Türkiye'den Belgeseller
- Bursa İpekyolu Film Festivali, Gerçeği Söylemek Gerekirse Bölümü
- Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali, Kadınların Sineması Bölümü
- Adana 16. Altın Koza Film Festivali
- Ankara 19. Film Festivali, Ulusal Belgesel Film Yarışması
- Antalya 45. Altın Portakal Film Festivali
- ODTÜ 1. Kısa Film Festivali
- Osmanlı Bankası Müzesinde Belgesel Sinema Günleri
- Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali
- TRT Belgesel Film Yarışması
- 2. Ege Belgesel Film Günleri
- 28. İstanbul Uluslararası Film Festivali
- Bursa Kadın Kısa Filmleri Festivali
- 41. SİYAD Türk Sineması Ödülleri
- Alanya Belgesel Film Günleri
- Dadaş Film Festivali, Çevre ve İnsan Gerçeği Belgesel Bölümü

### Kazandığı Ödüller

- The WIFTS Foundation Los Angeles -Uluslararası Kadın Sinemacılar Vakfı 2010 En İyi Film Ödülü 2010
- Mimarlık ve Kent Filmleri 4. Festivali, Belgesel ve Canlandırma Filmleri Yarışması, Ulusal Yarışma, Seçici Kurul Belgesel Özel Ödülü. 2010
- Ankara 19. Film Festivali, Ulusal Belgesel Film Yarışması, Amatör Dal, Üçüncülük Ödülü. 2008
- TRT Belgesel Film Yarışması, Amatör Kategori, Birincilik Ödülü. 2009
- 41. SİYAD Türk Sineması Ödülleri, En İyi Belgesel Ödülü Adayı. 2008

### *Ordu'da Bir Argonot*

### Katıldığı Festival ve Gösterimler

- Antalya 47. Uluslararası Altın Portakal Film Festivali, Ulusal Belgesel Film Yarışması
- AFM 9. Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali
- 3. Ege Belgesel Film Günleri
- 5. Dağ Filmleri Festivali, Doğa Çevre İnsan Bölümü
- Documantarist 3. İstanbul Belgesel Günleri, Siyad Yerli Belgesel Seçkisi
- 43. SİYAD Türk Sineması Ödülleri, En İyi Belgesel Film Adayı
- 6. Dağ Filmleri Festivali, Doğa Çevre İnsan Bölümü
- TRT Belgesel Film Yarışması, Ulusal Profesyonel Kategori
- Munzur Belgesel Günleri, Gösterim
- Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Belgesel Haftası
- Ankara 2. Dağ Filmleri Festivali, Gösterim Seçkisi
- 5. İstanbul Uluslararası Mimarlık ve Kent Filmleri Festivali, Ulusal Program Gösterim

### Kazandığı Ödüller

- Antalya 47. Uluslararası Altın Portakal Film Festivali, Ulusal Belgesel Film Yarışması, Belgesel Jüri Özel Ödülü. 2010

## *Bir Avuç Cesur İnsan*

### Katıldığı Festival ve Gösterimler

- Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali
- 6. Dağ Filmleri Festivali, Doğa Çevre İnsan Bölümü
- Ankara Nazım Hikmet Kültür Merkezi, Gösterim
- 6. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, Türkiye'den Belgeseller Bölümü
- 11. Alanya Belgesel Film Festivali, Gösterim Seçkisi
- 4. Ege Belgesel Film Günleri, Gösterim Seçkisi
- Ankara 2. Dağ Filmleri Festivali, Gösterim Seçkisi
- 14. Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali, Gösterim
- H.Ü. İletişim Fakültesi Belgesel Haftası, Gösterim Seçkisi
- Antalya 48. Altın Portakal Film Festivali, Belgesel Film Yarışması, Gösterim Seçkisi
- 2. TİHV İnsan Hakları Belgesel Film Günleri, Gösterim
- Filmmor 10. Uluslararası Gezici Kadın Filmleri Festivali, Kadınların Sineması Bölümü
- 44. SİYAD Türk Sineması Ödülleri, En İyi Belgesel Adayı
- 2. Dersim Uluslararası İnsan Hakları Film Festivali, Gösterim
- 3. Nar Film Festivali, Gösterim Seçkisi
- Official Selection, Crossroads, Festival for Documentary Film and Discourse Graz, Austria
- European Premiere, This Human World, International Human Rights Festival Vienna
- Turkish Focus, FIFE / Festival International du Film d'Environnement Paris

### Kazandığı Ödüller

- Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali, Birincilik Ödülü. 2014
- 1. Abudabbi Belgesel Film Festivali En İyi Film Ödülü, 2013
- Thessaloniki Documentary Festival, Greece, Best Habitat Film, 2012

## ÖZGEÇMİŞ

Caner ÖZDEMİR, 1989 yılında Sinop'ta doğdu. Lisans eğitimini 2008 yılında Maltepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Sinema ve Televizyon Bölümü'nde tamamladı. Öğrencilik yıllarından itibaren çekmeye başladığı filmlerde “çevre” teması ve Sinop kenti merkezde yer almaktadır. Yaptığı filmlerle ulusal yarışmalarda 10'un üzerinde ödül almıştır.

2013 yılında gerçekleştirdiği *Termik İstemeyük* belgesel filminde Sinop'un Gerze ilçesinde yapılmaya çalışılan termik santrale karşı bölge halkının direnişini ele aldı. Aynı yıl yaptığı *Nükleer Başlıklı Kız* filminde mekân yine Sinop'tur, ancak konu bu kez Sinop'ta yapılması planlanan nükleer santralin olası yıkıcı sonuçlarıdır. 2015 yılında tamamladığı *Tarzan Kemal* belgesel filminde ise doğayla kentin arasındaki mücadelede doğanın tarafını tutan ve başka bir yaşam biçiminin mümkün olduğunu inatla gösteren, muhalif, gerçek bir karakterin yaşam öyküsünü ele almıştır.