

T. C.  
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

# TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL DEĞİŞME VE BELGESEL SİNEMA

DOKTORA TEZİ

Hakan AYTEKİN

Danışman Öğretim Üyesi:  
Prof. Dr. Peyami ÇELİKCAN

İstanbul, Şubat 2013

## ÖNSÖZ

Belgesel film yönetmeni olarak uzun yıllar üretim yapmanın yanı sıra akademik alana da katkıda bulunan bir kişi olarak böylesine bir çalışmaya girerken cesaretle çok, sorumluluk duygusuyla hareket ettim. Tezin oluşturulma ve yazılma sürecinde yol gösteren hocalarım ve destek veren arkadaşlarım olmasaydı bu sorumluluğu tek başıma yerine getirmem pek mümkün olmayacaktı. Başta tez danışmanım Prof. Dr. Peyami Çelikcan olmak üzere, tez izleme hocalarım Prof. Dr. Esra Biryıldız ve Doç. Dr. Nazan Haydari Pakkan tez sürecinde değerli katkılarını hiç esirgemediler. Bu hocalarımla yanı sıra tez savunmamda yer alan Prof. Dr. Selahattin Yıldız ve Prof. Dr. Işık Özkan'ın değerlendirmeleri ve önerileri yolumu aydınlattı. Yard. Doç. Dr. Aygül Ernek Alan, Mehmet Özen, Elif Sungur, İrfan Eroğlu, Meral Caneri, Nevzat Caneri, Maltepe Üniversitesi Kütüphanesi'nin değerli çalışanları Nazan Karakaş ve Burcu Teoman süreç boyunca hep yanımdaydı. BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği'nin çalışmaya destek veren üyelerine de çok şey borçluyum. Ama en çok ailemin, karım Sevgi'nin, çocuklarım Ekin ve Tan'ın zamanlarından, sabırlarından çalarak bu çalışmayı gerçekleştirdim.

Belgesel sinema alanına yapılacak en küçük katkının bile önemli ve değerli olduğunu düşünüyorum. Türkiye'de toplumsal değişimle birlikte belgesel sinemayı ele alırken giriştiğim bu dönemselleştirme çabasının, eleştiri ve önerilerle zenginleştirilmesi ise belgesel sinemaya daha büyük ve anlamlı bir katkı oluşturacaktır.

Süreç boyunca yanımda olan herkese çok teşekkür ederim.

Hakan AYTEKİN  
İstanbul – 8 Şubat 2013

## ÖZET

Türkiye’de belgesel sinema, akademik olarak üzerinde yeterince çalışılmamış bir alandır. Yapılan çalışmalarda da zayıf bir tarihçe bilgisinin üzerine pek çıkılamamış, belgesel sinema, onu belirleyen toplumsal koşullarla birlikte yeterince irdelenememiş, belgesel sinema dönemselleştirilememiş, makalelerde de sınırlı olguların dışına pek çıkılamamıştır. Belgesel sinema, tanımından başlayarak “gerçeklik” olgusuyla birlikte, düşünüldüğünden - tartışıldığından ortaya çıkan zayıf literatür de büyük ölçüde bu olguyla sınırlı kalmıştır.

Yakın Türkiye tarihini “modernleşme” kavramı üzerinden ele alırken belgesel sinemanın da “modernleşme” kavramıyla ne denli örtüştüğünün tartışıldığı bu çalışmada, Türkiye’de belgesel sinemanın gelişimi toplumsal değişime paralel olarak ele alınmış ve belgesel sinema dönemselleştirilmiştir. Bu bağlamda, Türkiye’de belgesel sinema “Propaganda”, “Kültürel Hümanizma” ve “Çokkültürlülük” olarak üç döneme ayrılmıştır. Her dönemin başat özellikleri toplumsal yapıyla ilişkilendirilmiş; dönemin önemli yönetmenleri ve belgesel filmleri ele alınmıştır.

Türkiye’de belgesel sinemacıların bir araya geldiği tek meslek örgütü olan BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği’nin belgesel film yönetmeni olan üyeleriyle yapılan bir anket çalışmasıyla da, belgesel sinemacıların kendi eğilimlerinin yanı sıra Türkiye’deki belgesel sinemayı nasıl yorumladıkları saptanmaya çalışılmıştır.

Dönemselleştirme çalışması bir ilk çalışma niteliği taşımaktadır. Belgesel film yönetmenlerin eğilimleri hakkındaki araştırma ise bir ilk olma niteliği taşımamakla birlikte belgesel sinema alanını kapsamlı biçimde ele almakta ve alan hakkında önemli veriler sağlamaktadır.

Belgesel film yönetmeni olarak uzun yıllar üretim yapmanın yanı sıra akademik katkıda da bulunan bir kişi olarak böylesi bir çalışmaya girerken cesaret kadar sorumluluk duygusundan hareket edilmiş; belgesel sinemanın geleceğine projeksiyon yapılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** *Belgesel sinema, toplumsal değişme, propaganda, kültürel hümanizma, çokkültürlülük*

## ABSTRACT

Documentary cinema in Turkey is an area that is not studied academically enough. It hasn't been gone beyond a poor knowledge of history on many studies. Documentary cinema couldn't be studied thoroughly together with the social conditions which specify it. Also documentary cinema couldn't be periodized and moved beyond limited cases on some articles. Starting with the definition of documentary cinema which has been considered and discussed together with the "reality" case, also resulted a poor literature limited on this plot.

While undertaking the near term Turkey history through the concept of "modernization" and discussing how much the documentary cinema overlaps with this concept, in this study, the progress of documentary cinema in Turkey is dealt in parallel with the social change and documentary cinema has been periodized. In this context, documentary cinema is divided into three periods as "Propaganda Period", "Cultural Humanism Period" and "Multiculturalism Period". Each period is associated with the dominant features of social structure and documentary films by the most outstanding directors of the period are discussed.

In a survey conducted with documentary film directors, members of the only professional organization where the documentary filmmakers come together at BSB Cinema Work Owners' Collective Association, their own tendencies and interpretation of the documentary cinema in Turkey are tried to be determined.

This periodization work constitutes a first study. Although the research about the tendency of the documentary directors doesn't have the characteristics of being the first research, it addresses the area comprehensively and provides important data.

Doing for many years as the director of the documentary film production, as well as contributing to the academic study, while practicing this process, motivated with the sense of responsibility as well as the sense of courage, it is tried to be made a projection for the future of documentary cinema.

**Key words:** *Documentary film, social change, propaganda, cultural humanism, multiculturalism*



## İÇİNDEKİLER

### İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	i
ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
KISALTMALAR .....	x
TABLolar LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xv

1. GİRİŞ: “TARİH”SİZLİK Mİ, “TALİH”SİZLİK Mİ? .....	1
1.1. Belgesel Sinema .....	5
1.2. Dönem(sel)leştirme .....	12
1.3. Nasıl Bir Tarih Yazımı?.....	15
1.4. Toplumsal Değişmenin Yönü: “Batılılaşma” ya da “Modernleşme”	25
1.5. Küreselleşme .....	38
1.6. Araştırma .....	41
1.7. Araştırma Evreni ve Örneklemi .....	43
1.8. Değişkenler .....	45
2. PROPAGANDA DÖNEMİ (Başlangıçtan 1956’ya Kadar) .....	48-131
2.1. Türkiye’de Sinemanın İlk Yılları .....	48
2.2. Tarihsel - İdeolojik Arka Plan: Bir Modernleş(eme)me Öyküsü .....	54
2.3. Tarih ve Kavram Kargaşası: “İlk Filmimiz” Tartışmaları .....	79
2.4. Türkiye’de Belgesel Sinemanın İlk Dönemi: “Şafaktakiler” .....	92

<b>3. KÜLTÜREL HÜMANİZMA DÖNEMİ (1956-1990) .....</b>	<b>132-233</b>
3.1. Türkiye’de Belgesel Sinemaya “Güneş” Doğuyor.....	132
3.2. Hümanizma, Kültürel Hümanizma .....	137
3.3. Savaşın Gölgesi Demokrasi(nin) Kaygıları ve Sinema .....	148
3.4. “ <i>Anadolu Destanı</i> ” – Sabahattin Eyuboğlu - Mazhar Şevket İpşiroğlu Filmleri .....	181
3.4.1. İÜFM Filmleri .....	185
3.4.2. I. Sponsorluk Çağı: Eczacıbaşı Filmleri .....	195
3.5. “ <i>Anadolu Uygarlıklarından İzler</i> ” – Suha Arın .....	198
3.5.1. I. Sponsorluk Çağı: Kamu Yararına Çalışan Kurum Desteği	200
3.5.2. I. Sponsorluk Çağı: Özel Kurum Desteği .....	205
3.5.3. Suha Arın Filmlerinin “Omurga”sı .....	214
3.5.3.1. Bir Omurga Örneği “Zaman” .....	215
3.5.3.2. Suha Arın Ekolü .....	217
3.6. I. Sponsorluk Çağı: Devlet Filmleri – Behlül Dal .....	220
3.7. Televizyonla Tanışan Türkiye ve TRT Belgeselleri .....	224
3.8. Değişkenlere Göre Dönemin Belgesel Sinemasının Özellikleri ...	231
<b>4. ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK DÖNEMİ (1990 SONRASI) .....</b>	<b>234-347</b>
4.1. Kırılan “Fay Hattı” .....	234
4.2. 1980 Sonrasında Türkiye .....	240
4.3. Küreselleşme ve Belgesel Sinema .....	266
4.4. Medyada Dönemeç: Türkiye’de Özel TV Yayınlarının Başlaması ..	269
4.5. Çokkültürlülük .....	273
4.6. Çokkültürlülük Döneminde Türkiye’de Belgesel Sinema.....	285
4.6.1. Belgesel Sinemanın Görünmeyen Pazarı: Teknoloji	285

4.6.2. İçeriğin Değişmesi: Yanıbaşımızdaki “Tema”ların Görülmesi ...	289
4.6.2.1. Etnik Kimliklerin Keşfi .....	290
4.6.2.2. Dinsel Kimliklerin Keşfi .....	298
4.6.2.3. Kadının, Toplumsal Cinsiyetin, Cinsel Kimliklerin Keşfi	302
4.6.2.4. “Meşhur” Kimliklerden “Alalade” Kimliklere .....	312
4.6.2.5. “Çevre”nin Keşfi .....	316
4.6.3. Anlatım Biçimlerinin Değişmesi: Başka Türlü Anlatmak da Mümkünmüş .....	320
4.6.4. Yeni Seyir Biçimleri, Yeni Seyirciler .....	325
4.6.4.1. Yeni Televizyonlar .....	325
4.6.4.2. Destekleme Fonlarının Keşfi (2. Sponsorluk Çağı) ...	332
4.6.4.3. Ticari Sinemanın Keşfi .....	341
<b>5. BELGESEL FİLM YÖNETMENLERİ ARAŞTIRMASI.....</b>	<b>348 - 466</b>
<b>5.1. Araştırma Evreni ve Örneklem .....</b>	<b>348</b>
<b>5.2. Anket Geri Dönüşleri .....</b>	<b>350</b>
<b>5.3. Demografik Özellikler .....</b>	<b>352</b>
5.3.1. Cinsiyet .....	352
5.3.2. Doğum Yılı, Yaş, Doğum Yeri .....	352
5.3.3. En Uzun Süre ve Halen Yaşadığı Yer .....	354
5.3.4. Medeni Durum .....	356
5.3.5. Eğitim Durumu .....	356
5.3.6. Lisan Durumu .....	357
<b>5.4. Mesleki Bilgiler .....</b>	<b>359</b>
<b>5.5. Tema .....</b>	<b>366</b>
5.5.1. Ele Alınan Temalar .....	366
5.5.2. Tema Seçimi .....	370

5.5.3. Öncelikli Temalar .....	372
5.5.4. Toplumsal Değişme ve Eş Zamanlılık İlişkisi .....	379
<b>5.6. Anlatım Biçimleri .....</b>	<b>382</b>
<b>5.7. Süre ve Bölüm .....</b>	<b>385</b>
<b>5.8. Finans Kaynakları .....</b>	<b>388</b>
5.8.1. Gerçekleştirilmiş Olan Belgesel Filmlerin Finans Kaynakları...	388
5.8.2. Reel – İdeal Bütçe Aralıkları .....	390
5.8.3. Tavizler .....	393
<b>5.9. Ekip .....</b>	<b>395</b>
5.9.1. Ekip Üye Sayısı .....	395
5.9.2. Ekip Üyelerinin Görevleri .....	399
5.9.3. Ekip Üyelerinin Sürekliliği .....	402
5.9.4. Ekip Üyeleri Arasında Görev Dağılımı ve Ekstra Görevler .....	403
<b>5.10. Teknik Özellikler .....</b>	<b>404</b>
5.10.1. Gerçekleştirilmiş Olan Filmlerin Teknik Formatları .....	404
5.10.2. Teknik Donanımın Sağlanma Biçimi .....	410
5.10.3. En Çok Kullanılan ve En Çok Gereksinim Duyulan Donanımlar	412
5.10.4. Ses Kayıtları .....	416
5.10.5. Kurgu .....	418
5.10.6. Belgesel Filmlerin Orijinal Dilleri ve Dil Versiyonları .....	420
5.10.7. Belgesel Filmlerin Arşivlenme Yöntemi .....	423
<b>5.11. Gösterim .....</b>	<b>426</b>
5.11.1. Gerçekleştirilmiş Olan Belgesel Filmlerin Bulduğu Gösterim Olanakları .....	426
5.11.2. Yönetmenlerin Filmlerinin Öncelikli Olarak Gösterilmesini İsteddiği Mecralar .....	429
5.11.3. Gerçekleştirilmiş Olan Belgesel Filmlerin Ticari Dolaşımı .....	431

5.11.4. Gerçekleştirilmiş Olan Belgesel Filmlerin Arşiv Olanakları .....	435
<b>5.12. Türkiye’de Belgesel Sinemanın “Geçmiş”i .....</b>	<b>436</b>
5.12.1. Yönetmenler Türkiye’de Belgesel Sinemayı Hangi Tarih ya da Filmle Başlatıyor? .....	436
5.12.2. Türkiye’de Belgesel Sinema Dönemlere Ayrılabilir mi? .....	437
5.12.3. Türkiye’de Belgesel Sinema Dilinin Gelişimi .....	443
5.12.4. Bill Nichols Sınıflandırmasına Göre, Yönetmenlerin Kendi Sinema Tarzı.....	450
5.12.5. Türkiye’de Belgesel Sinemanın Yıllar İçinde Değişen Özellikleri .....	453
5.12.6. Yönetmenlerin Referans Aldığı Değerler .....	454
<b>5.13. Türkiye’de Belgesel Sinemanın “Geleceği” .....</b>	<b>455</b>
5.13.1. Türkiye’de Belgesel Sinemanın Gelecekte Önem Kazanacağına Olan İnanç .....	455
5.13.2. Türkiye’de Belgesel Sinemanın Gelecekte Finans Olanaklarının Artacağına Olan İnanç .....	456
5.13.3. Türkiye’de Belgesel Sinemanın Gelecekte Yeniden Üretim Olanaklarının Artacağına Olan İnanç .....	460
5.13.4. Türkiye’de Belgesel Sinemanın Gelecekte Gösterim Olanaklarının Artacağına Olan İnanç .....	460
5.13.5. Belgesel Sinema Ticarileşmeli mi? .....	462
5.13.6. Türkiye’de Belgesel Sinema – Devlet İlişkileri .....	462
5.13.7. Türkiye’de Belgesel Sinema ve Küreselleşme .....	463

## **6. SONUÇ**

**467**

## KISALTMALAR

<b>3G</b>	Üçüncü Jenerasyon (Third Generation)
<b>AB</b>	Avrupa Birliği
<b>ABD</b>	Amerika Birleşik Devletleri
<b>Akt.</b>	Aktaran
<b>ANAP</b>	Anavatan Partisi
<b>AKP</b>	Adalet ve Kalkınma Partisi
<b>AP</b>	Adalet Partisi
<b>ASALA</b>	Ermenistan Kurtuluşu İçin Ermenistan Gizli Ordusu ( <i>Armenian Secret Army for the Liberation of Armenia</i> )
<b>BDP</b>	Barış ve Demokrasi Partisi
<b>Bkz.</b>	Bakınız
<b>BSB</b>	Belgesel Sinemacılar Birliği (BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği)
<b>C.</b>	cilt
<b>CA</b>	Cumhuriyet Ansiklopedisi
<b>CGP</b>	Cumhuriyetçi Güven Partisi
<b>CHP</b>	Cumhuriyet Halk Partisi
<b>DEP</b>	Demokrasi Partisi
<b>DGM</b>	Devlet Güvenlik Mahkemesi
<b>DP</b>	Demokrat Parti
<b>Dr.</b>	Doktor
<b>DSP</b>	Demokratik Sol Parti
<b>DTP</b>	Demokratik Toplum Partisi
<b>DVD</b>	<i>digital video disc</i>
<b>DYP</b>	Doğru Yol Partisi
<b>FKF</b>	Fikir Kulüpleri Federasyonu
<b>HEP</b>	Halkın Emek Partisi

<b>HP</b>	Halkçı Parti
<b>IMF</b>	Uluslararası Para Fonu ( <i>International Monetary Fund</i> )
<b>İ.Ö.</b>	İsa'dan Önce
<b>İTC</b>	İttihat ve Terakki Cemiyeti
<b>İÜFM</b>	İstanbul Üniversitesi Film Merkezi
<b>MC</b>	Milliyetçi Cephe (Hükümeti)
<b>MDP</b>	Milliyetçi Demokrasi Partisi
<b>MEB</b>	Milli Eğitim Bakanlığı
<b>MGK</b>	Milli Güvenlik Kurulu
<b>MHP</b>	Milliyetçi Hareket Partisi
<b>MOSD</b>	Merkez Ordu Sinema Dairesi
<b>MSP</b>	Milli Selamet Partisi
<b>NATO</b>	Kuzey Atlantik Paktı Örgütü ( <i>North Atlantic Treaty Organization</i> )
<b>PKK</b>	Kürdistan İşçi Partisi ( <i>Partiya Karkerên Kurdistan</i> )
<b>PTT</b>	Posta Telgraf Telefon Şirketi
<b>RP</b>	Refah Partisi
<b>RTÜK</b>	Radyo ve Televizyon Üst Kurulu
<b>s.</b>	sayfa
<b>SHP</b>	Sosyaldemokrat Halkçı Parti
<b>SSCB</b>	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
<b>STK</b>	Sivil Toplum Kuruluşu
<b>TBMM</b>	Türkiye Büyük Millet Meclisi
<b>TC</b>	Türkiye Cumhuriyeti
<b>TCK</b>	Türk Ceza Kanunu
<b>TİP</b>	Türkiye İşçi Partisi
<b>TRT</b>	Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
<b>TTOK</b>	Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu

<b>TÜSİAD</b>	Türkiye Sanayici ve İşadamları Derneği
<b>UNESCO</b>	Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü ( <i>United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization</i> )
<b>t.y.</b>	tarih yok
<b>vb</b>	ve benzeri
<b>vd</b>	ve diğerleri
<b>YÖK</b>	Yüksek Öğretim Kurumu
<b>Yön.</b>	Yönetmen



## TABLolar LİSTESİ

<b>Tablo 1.1.</b>	Tarihsel yazım türleri	24
<b>Tablo 2.1.</b>	İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında ABD ile Türkiye'nin sinema verilerinin karşılaştırılması	125
<b>Tablo 3.1.</b>	Aytekin (2012) Araştırması'nda belgesel film yönetmenlerinin " <i>Türkiye'de belgesel sinemayı hangi filmle başlattığı</i> " sorusuna verdiği yanıtlar	134
<b>Tablo 3.2.</b>	Belgesel film yönetmenlerinin " <i>Türkiye'de belgesel sinemayı hangi filmle başlattığı</i> " sorusuna verdiği yanıtlar açısından Susar (2002) - Aytekin (2012) araştırmalarının karşılaştırılması	135
<b>Tablo 4.1.</b>	2005-2012 yılları arasında Türkiye'de gösterime giren tüm filmlerin ve ilk 20 filmin yıllara göre seyirci sayısı ve toplam hâsılatı (TL) (21 Ekim 2012 tarihi itibarıyla)	237
<b>Tablo 4.2.</b>	2005-2012 yılları arasında Türkiye'de gösterime giren tüm filmlerin seyirci sayısı ve hâsılatı (TL) (21 Ekim 2012 tarihi itibarıyla)	238
<b>Tablo 4.3.</b>	2005-2012 yılları arasında Türkiye'de gösterime giren yerli filmlerin seyirci sayısı ve hâsılatı (TL) (21 Ekim 2012 tarihi itibarıyla)	238
<b>Tablo 4.4.</b>	2005-2012 yılları arasında TC Kültür ve Turizm Bakanlığı'nca sinema sektörüne verilen destekler	335
<b>Tablo 4.5.</b>	2011-2012 desteklerinin karşılaştırılması	337
<b>Tablo 4.6.</b>	2009-2010 desteklerinin karşılaştırılması	338
<b>Tablo 4.7.</b>	2009-2012 yıllarında desteklenen projelerin türlere göre dağılımı	338
<b>Tablo 4.8.</b>	Sinemada vizyon olanağı bulunan belgesel filmler (2003-2012)	347
<b>Tablo 5.1.</b>	31 Mayıs 2012 tarihi itibarıyla anketi yanıtlamış olan belgesel film yönetmenleri	351
<b>Tablo 5.2.</b>	Belgesel sinema ile geçimini sağlayabilen bir yönetmenin belgesel filmlerindeki finans kaynakları	363

<b>Tablo 5.3.</b>	Türkiye’de belgesel sinemanın öncelikli temalar işleme gerektiğini düşünen yönetmenlerin eğitim düzeyine göre dağılımı	374
<b>Tablo 5.4.</b>	Yönetmenlerin reel maliyet – ideal bütçe aralıkları	390
<b>Tablo 5.5.</b>	Yönetmenlerin ilk ve son belgesellerinde kullandıkları formatların karşılaştırılması	410
<b>Tablo 5.6.</b>	Yönetmenlerin ilk ve son belgesellerinde teknik donanımı sağlama biçimi	412
<b>Tablo 5.7.</b>	Belgesel filmlerin gösterim olanağı bulduğu mecralar (sayı olarak)	427
<b>Tablo 5.8.</b>	Türkiye’de belgesel sinemanın “işlevsellik” ölçütüne bağlı olarak dönemselleştirilebileceğini düşünen yönetmenlerin grubun bütün üyelerine benzeyen nitelikleri	442

## ŞEKİLLER LİSTESİ

<b>Şekil 1.1.</b>	Sinemada tür ve biçemlerin sınıflandırılması	6
<b>Şekil 1.2.</b>	“Eser sahipliği”ne göre BSB üye profili	44
<b>Şekil 2.1.</b>	Lumière Kardeşler	48
<b>Şekil 2.2.</b>	G. Norton’un uzak ülkeri gösteren popüler seyahat filmlerinden	49
<b>Şekil 2.3.</b>	Fuat Uzkınay	51
<b>Şekil 2.4.</b>	Ayastefanos’taki Rus Anıtı ve anıtın yıkılışı	81
<b>Şekil 2.5.</b>	<i>Sultan V. Mehmet’in Manastır ve Selanik’i Ziyareti</i> filminden	86
<b>Şekil 2.6.</b>	Yanaki Manaki ve Milton Manaki (Manaki Kardeşler)	87
<b>Şekil 2.7.</b>	Fuat Uzkınay kamera başında	98
<b>Şekil 2.8.</b>	1923-1933 yılları arasındaki yerli film üretimi	99
<b>Şekil 2.9.</b>	<i>Türkiye’nin Kalbi Ankara -1933</i> (S. Yutkevich-L. Oscarovich)	109
<b>Şekil 2.10.</b>	<i>Bir Millet’in İstiklali</i> filminin gazete ilanı ( <i>Cumhuriyet</i> )	115
<b>Şekil 2.11.</b>	<i>Yanık Gönüller ve 3 Ahbab Çavuşlar Eğleniyor</i> filmlerinin gazete ilanları ( <i>Cumhuriyet</i> )	115
<b>Şekil 2.12.</b>	Chamberlain, Daladier, Mussolini ve Hitler mülakatına ilişkin haber filminin gazete ilanı ( <i>Cumhuriyet</i> )	116
<b>Şekil 2.13.</b>	Atatürk’ün ölümüne ilişkin haber filminin ilanı ( <i>Cumhuriyet</i> )	117
<b>Şekil 2.14.</b>	Atatürk’ün ölümüne ilişkin haber filminin ve ona ilaveten gösterilecek olan <i>Hazireti Süleymanın Hazinesi</i> filminin ilanı ( <i>Cumhuriyet</i> )	117
<b>Şekil 2.15.</b>	27 Kasım 1938 tarihli <i>Cumhuriyet</i> gazetesinin ilan sayfası	118
<b>Şekil 2.16.</b>	Marmara Film Stüdyosu’nun 1939 Erzincan Depremi hakkındaki haber filmiyle ilgili gazete ilanı ( <i>Cumhuriyet</i> )	119
<b>Şekil 2.17.</b>	Leni Riefenstahl ve Adolf Hitler	122

<b>Şekil 2.18.</b>	İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında ABD ile Türkiye'nin sinema verilerinin karşılaştırılması	125
<b>Şekil 2.19.</b>	1938-1944 arasında İstanbul'da gösterilen filmlerin ülkelere göre dağılımı	126
<b>Şekil 3.1.</b>	İstanbul'daki Varlık Vergisi mükellefleri	156
<b>Şekil 3.2.</b>	1939-1945 yılları arasında Türkiye'de üretilen yerli film sayısı	158
<b>Şekil 3.3.</b>	1914-1961 yılları arasındaki yerli film üretimi	163
<b>Şekil 3.4.</b>	<i>Genç Sinema</i> dergisinin ilk sayısının kapağı	172
<b>Şekil 3.5.</b>	<i>Genç Sinema</i> dergisinin "manifestosu"	173
<b>Şekil 3.6.</b>	<i>Son Kuşlar</i> (Erdoğan Tokatlı) filminden bir sahne	176
<b>Şekil 3.7.</b>	31 Ocak 1968 tarihinde gerçekleşen TRT'nin ilk televizyon yayınının akışı	177
<b>Şekil 3.8.</b>	Gazeteci Mete Akyol'un TV'nin ilk yayın günü izlenimlerinin gazeteye yansması ( <i>Milliyet</i> )	177
<b>Şekil 3.9.</b>	Murakka'a örneği	188
<b>Şekil 3.10.</b>	"Dans Eden Şamanlar"	189
<b>Şekil 3.11.</b>	Suha Arın Meydanı'na plaket çakıldığı gün	203
<b>Şekil 3.12.</b>	<i>Kula'da Üç Gün</i> ; çeyiz gezdiren çocuklar	206
<b>Şekil 3.13.</b>	<i>Anadolu'da Konutun Öyküsü</i> filminin çekiminden	208
<b>Şekil 3.14.</b>	<i>Fırat Göl Olurken</i> , görüntülenen kazı alanlarındar bir	209
<b>Şekil 3.15.</b>	<i>Fırat Göl Olurken</i> Cafer Höyük çekiminden	210
<b>Şekil 3.16.</b>	<i>Safranbolu'da Zaman</i> filminin akış planı	216
<b>Şekil 4.1.</b>	2005-2012 yılları arasında Türkiye'de gösterime giren tüm filmlerin toplam hâsılatı (TL) (21 Ekim 2012 tarihi itibarıyla)	239
<b>Şekil 4.2.</b>	2005-2012 yılları arasında Türkiye'de gösterime giren tüm filmlerin toplam seyirci sayısı (21 Ekim 2012 tarihi itibarıyla)	239

<b>Şekil 4.3.</b>	<i>İki Dil Bir Bavul</i> (Orhan Eskiköy – Özgür Doğan) filminin afişi	292
<b>Şekil 4.4.</b>	<i>Babamın Sesi</i> (Orhan Eskiköy – Zeynel Doğan) filminin afişi	292
<b>Şekil 4.5.</b>	<i>Pippa'ya Mektubum</i> (Bingöl Elmas) filminin afişi	323
<b>Şekil 4.6.</b>	<i>11'e 10 Kala</i> (Pelin Esmer) filminin afişi	324
<b>Şekil 4.7.</b>	DVD ekli <i>Demirkırat</i> kitabını kapağı	326
<b>Şekil 4.8.</b>	<i>12 Eylül</i> belgesel dizisinin DVD kapağı	326
<b>Şekil 4.9.</b>	Arşiv-ist haberi ( <i>Zaman</i> - 27 Ocak 2012)	331
<b>Şekil 4.10.</b>	2009-2012 yıllarında desteklenen projelerin türlere göre dağılımı	339
<b>Şekil 4.11.</b>	2009-2010-2011-2012 yıllarında desteklenen belgesel proje sayısının karşılaştırılması	339
<b>Şekil 4.12.</b>	<i>Hititler</i> (Tolga Örnek)	341
<b>Şekil 4.13.</b>	<i>Gelibolu</i> (Tolga Örnek)	342
<b>Şekil 4.14.</b>	<i>Mustafa</i> (Can Dündar)	344
<b>Şekil 4.15.</b>	<i>Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir</i> (İmre Azem)	345
<b>Şekil 5.1.</b>	BSB üyelerinin “eser sahipliği” durumuna göre dağılımı	350
<b>Şekil 5.2.</b>	Anketin sınırlılığı	351
<b>Şekil 5.3.</b>	Anket yollanan üyelerin ve anketi yanıtlayan üyelerin cinsiyet olarak dağılımı	352
<b>Şekil 5.4.</b>	Anketi yanıtlayan yönetmenlerin doğum tarihine göre dağılımı	353
<b>Şekil 5.5.</b>	Yönetmenlerin 10 yıllık periyotlarda, doğum tarihine göre dağılımı	353
<b>Şekil 5.6.</b>	Yönetmenlerin doğum yerlerine göre dağılımı	354
<b>Şekil 5.7.</b>	Yönetmenlerin en uzun süre yaşadığı yere göre dağılımı	355

<b>Şekil 5.8.</b>	Yönetmenlerin anketi yanıtladığı sırada yaşadığı yere göre dağılımı	355
<b>Şekil 5.9.</b>	Yönetmenlerin medeni hallerine göre dağılımı	356
<b>Şekil 5.10.</b>	Yönetmenlerin eğitim durumuna göre dağılımı	356
<b>Şekil 5.11.</b>	Yönetmenlerin anadillerine göre dağılımı	358
<b>Şekil 5.12.</b>	Anketi yanıtlayan yönetmenlerin bildiği yabancı dillere göre dağılımı	358
<b>Şekil 5.13.</b>	Yönetmenlerin bildiği yabancı diller ve dil seviyeleri	359
<b>Şekil 5.14.</b>	Yönetmenlerin belgesel sinemaya başladıkları yıl	360
<b>Şekil 5.15.</b>	Yönetmenlerin profesyonel hayata başlama ve belgesel sinema ile ilişkisinin yıllara göre dağılımı	361
<b>Şekil 5.16.</b>	Yönetmenlerin son belgeselini yönettiği yıl	361
<b>Şekil 5.17.</b>	Yönetmenlerin belgesel sinema ile geçimini sağlama durumu	362
<b>Şekil 5.18.</b>	Yönetmenlerin belgesel sinema dışında ürün verdiği alanlar	364
<b>Şekil 5.19.</b>	Anketi yanıtlayan yönetmenlerin belgesel sinema dışındaki gelir kaynakları	364
<b>Şekil 5.20.</b>	Yönetmenlerin yönetmenlik dışında aldığı görevler	365
<b>Şekil 5.21.</b>	Yönetmenlerin belgesel sinemayı gelecekte sürdürme düşüncesi	366
<b>Şekil 5.22.</b>	Araştırma kapsamındaki belgesel filmleri birincil temaları	367
<b>Şekil 5.23.</b>	Yönetmenlerin tem seçimi kendisine mi ait?	370
<b>Şekil 5.24.</b>	Yönetmenlerin tema seçiminde göz önünde bulundurduğu unsurlar	371
<b>Şekil 5.25.</b>	Türkiye’de belgesel sinema bazı temalara öncelik vermeli mi?	372
<b>Şekil 5.26.</b>	Yönetmenlerin belgesel sinemanın Türkiye’de öncelikli olarak işlemediği konular	373

<b>Şekil 5.27.</b>	Öncelikli temalar olarak işaretlenen “etnik sorunlar”ın “eğitim düzeyi” ile ilişkisi	375
<b>Şekil 5.28.</b>	Eğitim düzeyine göre yönetmenlerin öncelikli temaları	377
<b>Şekil 5.29.</b>	Öncelikli temalar olarak işaretlenen “etnik sorunlar”ın “anadil” ile ilişkisi	378
<b>Şekil 5.30.</b>	Öncelikli temalar olarak işaretlenen “toplumsal cinsiyet”in “cinsiyet ” ile ilişkisi	379
<b>Şekil 5.31.</b>	Öncelikli temalar olarak işaretlenen “toplumsal cinsiyet”in “medeni hal ” ile ilişkisi	379
<b>Şekil 5.32.</b>	Yönetmenlere göre, belgesel sinemanın Türkiye’de toplumsal değişme ile “eş zamanlılık” ilişkisi	380
<b>Şekil 5.33.</b>	Yönetmenlere göre, kendi belgesel filmlerinde toplumsal değişme ile “eş zamanlılık” ilişkisi	381
<b>Şekil 5.34.</b>	Toplumsal değişme ile “eş zamanlılık” ilişkisi açısından Türkiye’deki belgesel sinema ile yönetmenlerin belgesel filmlerinin karşılaştırılması	382
<b>Şekil 5.35.</b>	Belgesel filmlerin anlatım biçimleri	383
<b>Şekil 5.36.</b>	Beş yönetmenin filmlerinin süre açısından karşılaştırılması	387
<b>Şekil 5.37.</b>	Belgesel filmlerin finans kaynakları	389
<b>Şekil 5.38.</b>	Yönetmenlerin finans kaynağı tercihi	389
<b>Şekil 5.39.</b>	Yönetmenlerin reel maliyet – ideal bütçe arlıkları	390
<b>Şekil 5.40.</b>	Türkiye’de 2005-2009 yılları arasında vizyona giren belgesel filmlerin hâsılatı	392
<b>Şekil 5.41.</b>	Gerekli bütçeye ulaşılmadığında taviz veriliyor mu?	393
<b>Şekil 5.42.</b>	Yönetmenlerin ideal bütçeye ulaşamadığında verdiği tavizler	394
<b>Şekil 5.43.</b>	Tema seçiminde “kendi dünya görüşüne uygunluk” ölçütünden hareket eden yönetmenlerin verdiği tavizler	394
<b>Şekil 5.44.</b>	Yönetmenlerin bugüne dek en düşük – en yüksek ekip sayısı	395

<b>Şekil 5.45.</b>	Ekip üye sayısının aritmetik ortalaması, mod ve medyanı	396
<b>Şekil 5.46.</b>	Genel olarak ekip üye sayısı	396
<b>Şekil 5.47.</b>	Genel olarak ekibinde “1” kişi olan yönetmenlerin ürettiği belgesel filmlerin yapım yıllarına göre dağılımı	397
<b>Şekil 5.48.</b>	Genel olarak ekibinde “14” kişi olan yönetmenlerin ürettiği belgesel filmlerin yapım yıllarına göre dağılımı	398
<b>Şekil 5.49.</b>	Yönetmenlerin genel olarak ekiplerinde yer alan ekip elemanları	399
<b>Şekil 5.50.</b>	Yönetmenlerin ilk belgeselleri ile son belgesellerinin ekip üye sayısı açısından karşılaştırılması	402
<b>Şekil 5.51.</b>	Yönetmenlerin genel olarak maliyet aralıklarına bağlı olarak ekip üye sayısının değişimi	403
<b>Şekil 5.52.</b>	Yönetmenlerin belgesel film çekimlerinde en sık kullandığı donanımlar	413
<b>Şekil 5.53.</b>	Yönetmenlerin belgesel film çekimlerinde eksikliğini en çok hissettikleri donanımlar	416
<b>Şekil 5.54.</b>	Yönetmenlerin orijinal ses kayıtlarını yaptığı materyalin türü	418
<b>Şekil 5.55.</b>	Yönetmenlerin orijinal ses kayıtlarını yaptığı materyalin türü	418
<b>Şekil 5.56.</b>	Yönetmenlerin kurguda tercih ettiği yöntem	419
<b>Şekil 5.57.</b>	Yönetmenlerin kurguda tercih ettiği program	420
<b>Şekil 5.58.</b>	Belgesel filmlerin orijinal dillerinin sayısı	420
<b>Şekil 5.59.</b>	Belgesel filmlerin dil versiyonları	422
<b>Şekil 5.60.</b>	Yönetmenlerin filmlerinin <i>master</i> ’larını koruma biçimleri	424
<b>Şekil 5.61.</b>	Yönetmenlerin çekim materyalini ve <i>master</i> ’larını koruma mekânları	425
<b>Şekil 5.62.</b>	Belgesel filmlerin gösterim olanağı bulunduğu yerler (coğrafi olarak)	426



<b>Şekil 5.63.</b>	Belgesel filmlerin gösterim olanağı bulunduğu mecralar (yüzde olarak)	427
<b>Şekil 5.64.</b>	Belgesel filmlerin gösterim olanağı bulunduğu televizyonlar	428
<b>Şekil 5.65.</b>	Belgesel filmlerin gösterim olanağı bulunduğu festivallerin coğrafi olarak karşılaştırılması	428
<b>Şekil 5.66.</b>	Belgesel filmlerin gösterim olanağı bulunduğu özel toplantıların coğrafi olarak karşılaştırılması	429
<b>Şekil 5.67.</b>	Yönetmenlerin belgesel filmler için öncelikli olarak tercih ettiği gösterim mecraları	430
<b>Şekil 5.68.</b>	Yönetmenlerin belgesel filmleri satış olanağı buldu mu?	432
<b>Şekil 5.69.</b>	Yönetmenlerin belgesel filmleri satış olanağı bulunduğu alanlar	432
<b>Şekil 5.70.</b>	Yönetmenlerin belgesel filmleri arşiv olanağı buldu mu?	435
<b>Şekil 5.71.</b>	Yönetmenlerin belgesel filmlerine bulunduğu arşiv olanağı	436
<b>Şekil 5.72.</b>	Yönetmenlere göre Türkiye’de çekilen ilk belgesel film	436
<b>Şekil 5.73.</b>	Türkiye’de belgesel sinema dönemlere ayrılabilir mi?	437
<b>Şekil 5.74.</b>	Türkiye’de belgesel sinema dönemlere ayrılırken hangi ölçütlerden hareket edilebilir?	439
<b>Şekil 5.75.</b>	Yönetmenler, Türkiye’deki belgesel sinemayı, Bill Nichols’ın belgesel sinemanın sinema dili ve tarzlarının tarihsel olarak gelişimini ifade eden sıralamasına benzer buluyor mu?	444
<b>Şekil 5.76.</b>	Türkiye’deki belgesel sinemanın tarzlarının gelişimini, Bill Nichols’ın sınıflandırmasına benzer bulan yönetmenlerin eğitim durumu	448
<b>Şekil 5.77.</b>	Türkiye’deki belgesel sinemanın tarzlarının gelişimini, Bill Nichols’ın sınıflandırmasına benzer bulan yönetmenlerin eğitim durumunun grubun tamamının eğitim durumuyla karşılaştırılması	448
<b>Şekil 5.78.</b>	Bill Nichols’ın sınıflandırmasına “evet” diyen üyelerle, gruptaki bütün yönetmenlerin filmlerini öncelikli olarak gösterilmesini istedikleri alanların karşılaştırılması	449

<b>Şekil 5.79.</b>	Bill Nichols'ın sınıflandırmasına “ <i>ever</i> ” diyen üyelerle, gruptaki bütün yönetmenlerin anadil açısından karşılaştırılması	449
<b>Şekil 5.80.</b>	Yönetmenlerin kendi tarzlarını Bill Nichols'ın sınıflandırmasına konumlandırma biçimi	450
<b>Şekil 5.81.</b>	Yönetmenlerin kendilerini Bill Nichols'ın sınıflandırmasına göre konumlandırma biçimi (doğum yıllarına göre)	452
<b>Şekil 5.82.</b>	Yönetmenlere göre, Türkiye’de belgesel filmlerin ve kendi belgesel filmlerinin en çok değişen özellikleri	453
<b>Şekil 5.83.</b>	Yönetmenlere göre, Türkiye’de belgesel filmlerin ve kendi belgesel filmlerinin en çok değişen özellikleri (grafik olarak)	454
<b>Şekil 5.84.</b>	Yönetmenlerin gelecekte belgesel sinemanın “önem”inin artacağına inancı	456
<b>Şekil 5.85.</b>	Yönetmenlerin gelecekte belgesel sinemanın “finans olanakları”nın artacağına inancı	456
<b>Şekil 5.86.</b>	Yönetmenlerin gelecekte belgesel sinemanın “gösterim olanakları”nın artacağına inancı	458
<b>Şekil 5.87.</b>	Gelecekte belge finans olanaklarının artacağına inanan yönetmenlerin finans olanaklarının artması konusundaki fikri	458
<b>Şekil 5.88.</b>	Gelecekte belgesel sinemanın finans olanaklarının artacağına inanan yönetmenlerin artacağını düşündüğü finans kaynakları	459
<b>Şekil 5.89.</b>	Yönetmenlerin gelecekte belgesel sinemanın “yeniden üretim” olanaklarının artacağına inancı	460
<b>Şekil 5.90.</b>	Yönetmenlerin gelecekte belgesel sinemanın “gösterim” olanaklarının artacağına inancı	461
<b>Şekil 5.91.</b>	Yönetmenlere göre, gelecekte belgesel sinemanın gösterim olanaklarının artacağı mecralar	461
<b>Şekil 5.92.</b>	Belgesel sinema ticrileşmeli midir?	462
<b>Şekil 5.93.</b>	Belgesel sinemanın devletle ilişkisi olumlu anlamda gelişecek mi?	463
<b>Şekil 5.94.</b>	Küreselleşme olgusu Türkiye’deki belgesel sinemayı etkileyecek mi?	463

- Şekil 5.95.** Yönetmenlere göre; küreselleşme olgusu Türkiye'deki belgesel sinemanın en çok hangi özelliğini etkileyecek? 464
- Şekil 5.96.** Yönetmenlere göre; küreselleşme olgusu Türkiye'deki belgesel sinemanın en çok hangi özelliğini etkileyecek? (Ölçüt önceliğine göre) 466

## 1. GİRİŞ: “TARİH”SİZLİK Mİ, “TALİH”SİZLİK Mİ?

“Tarih’in “iyi”si ya da “kötü”sü olabilir ama “tarih”  
“tarih”tir ve “var”dır... Ama yazılmamıştır.”

Süleyma M. Dinçer (1996: 8)

Belgesel film yönetmeni Suha Arın (1995), sinemanın 100. yılı nedeniyle kaleme aldığı bir yazıda, Türkiye’deki eğitim sistemi ile sinema tarihçileri ve yazarları arasında belgesel sinemanın nasıl bir yer tuttuğunu yorumlarken, biraz alaycı ama çokca kırgın bir ifadeyle Türkiye’de belgesel sinemanın “yazılı tarih”inin olmayışına dikkat çekiyordu. Söz konusu yazıda, bir okulun Kültür-Sanat Kolu’nda görev alan öğrencilerin, Avrupa Konseyi’nin sinemanın 100. doğum yılını kutlamak amacıyla düzenleyeceği etkinliklere Türkiye’den katılacak olan filmler hakkında bilgi toplama serüvenleri öyküleştiriliyordu.

Meslek örgütlerinden temsilcilerin, festival yöneticilerinin, sinema yazarlarının ve sinema tarihçilerinin yer aldığı bir Seçiciler Kurulu tarafından Şerif Gören’in *Yol* filmi “Öncü Filmler”; Yılmaz Güney’in *Umut*, Zeki Ökten’in *Sürü*, Ömer Kavur’un *Anayurt Oteli*, Lütfi Ö. Akad’ın *Gelin* ve Erden Kıral’ın *Hakkâri’de Bir Mevsim* filmleri “Konulu Filmler” başlığı altında Avrupa Konseyi’nin projesine seçilmiştir. Tonguç Yaşar’ın *Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?* filmi “Canlandırma Filmleri” dalında ülkemizi temsil ederken; “Belgesel Filmler” dalında ise Ertuğrul Karslıoğlu’nun *Keçenin Teri*, Güner Sarioğlu’nun *Lâdik 76* ve Suha Arın’ın *Kula’da Üç Gün* adlı filmleri belirlenmiştir. Öğretmenleri, Kültür-Sanat Kolu’ndaki öğrencilerden söz konusu filmler hakkında bir araştırma yapmalarını ve bilgi toplamalarını ister. Konulu filmleri ve canlandırma filmini seçen öğrenciler görevlerini başarıyla tamamlar ancak belgesel filmleri seçen öğrenci, ne kadar araştırma yaparsa yapsın, sinema tarihimize ilişkin kaynak kitaplarda bu filmlere ilişkin hiçbir bilgiye ulaşamaz. Suha Arın, yazısının sonunu şöyle bitirmektedir:

*Sinemanın 100. Yıldönümünde, tüm dünyada Türkiye'yi temsil etmek üzere yetkin bir kurul tarafından seçilen bu üç belgeselle ilgili araştırma sonuçları:*

- a) *Tümüyle hayal ürünüdür,*
- b) *Tümüyle gerçektir,*
- c) *Bir bölümü gerçek, bir bölümü hayal ürünüdür,*
- d) *Hiçbiri,*
- e) *Hepsi.*

*Not: Doğru yanıt için T.C. Kültür Bakanlığı, ya da anılan Seçiciler Kurulu'nun en kısa zamanda bir açıklama yapması beklenmektedir.*

*"Not"un Mini Testi:*

- a) *Hiçbir açıklama yapılmaz,*
- b) *Yapılır, medyaya yansımaz,*
- c) *Yapılır, medya yanlış yansıtır,*
- d) *Hepsi,*
- e) *Hiçbiri. (1995: 57)*

Bu örnekte dile getirilen, Türkiye'de belgesel sinemanın yazılı kaynaklarda pek anılmıyor olması, "tarihsizlik"ten çok, "talihsizlik" olarak nitelendirilebilir. Özellikle "uzun metrajlı" sinema filmlerinin tarihi üzerine yazılmış olan kaynaklarla karşılaştırıldığında belgesel sinema filmleri üzerine yazılmış, yayımlanmış kaynakların daha da sınırlı olduğu görülmektedir. Ancak bu durum Türkiye'de belgesel sinemanın boyutunun ve tarihsel gelişiminin sergilenmeye yetecek düzeyde olmadığı anlamına gelmemelidir. Sorun, varlığını "belge" üzerine kuran belgesel sinemanın yeterince "belgelenmemiş" olmasında yatmaktadır. Kaldı ki, genel olarak, yazılı haliyle Türkiye'de sinema tarihi için de benzer sorunlar söz konusudur.

Türkiye'de kısa filmin tarihi üzerine yapılan bir derleme çalışmasında, sinema tarihçisi Nijat Özön'den sonra yazılan bütün sinema tarihlerinde, kendilerinden önce söylenmiş pek çok şeyin neredeyse kayıtsız-şartsız kabul edildiğine, bir önceki tarihin kaldığı yerden devam eden "tarih ekleri"yle karşı karşıya kalındığına dikkat çekilmektedir. Bu anlamda Türkiye'de sinema tarihi "*zeyiller tarihi*"dir (Dinçer, 1996: 7) Hatta Murat Akser'in (2003) daha eleştirel söyleyişiyle, "*önceki çalışmanın suyunun suyunu çıkarma eğilimi*" baskındır (s. 41). Dolayısıyla, yazılı hale getirilirken, Türkiye'de belgesel sinema tarihi de hem "*zeyiller*"le kuşatılma hem de

“suyunun suyunu çıkarma” potansiyeli taşımaktadır. Bu alanda gerçekleştirilen yazılı çalışmaların sayıca azlığı ve çoğu zaman da, kendinden önce yazılmışları yinelemekle yetinilmiş olması ve bazen de onlara sadece küçük ekler yapılması, belgesel sinema tarihinin talihsizliğini aşmaya pek yetmemiştir.

“Toplumsal yapı” ve “toplumsal değişme” sanatın hemen her alanında izi sürülebilir kavramlardır. Sanatçı bu kavramları kendi imgelemine malzeme olarak kullanırken, ortaya çıkan sanat eserinde “gerçeklik”, “gerçek olan” ile “yaratılmış olan” arasında muğlâk bir alana taşınmaktadır. Belgesel sinemanın varoluş nedenlerinden biri “toplumsal” ile kurduğu ilişkidir; bu bağlamda, belgesel sinema bir sanat formu olarak toplumsal yapıyla diğer sanatlara oranla daha doğrudan bağlar kurmakta ve bu yapıyı daha dolaysız biçimde yansıtmaya çalışmaktadır. Belgesel sinema ürünleri, toplumsal yapının ve toplumsal değişmenin aynası olmanın ötesinde, neden-sonuç ilişkilerinin izinin sürülebileceği verileri de içinde barındırmaktadır. Büyük olayların ve büyük kahramanların kronolojik olarak anlatılmasını hedefleyen klasik ilerlemeci siyasi tarihin içinde pek yer alamayan gündelik yaşamın, sıradan insanın ve genel anlamda toplumsal yapının ve toplumsal değişimin izlerinin en iyi gözlemleneceği alanlardan biri de belgesel sinemadır.

Belgesel sinema, doğal olarak, toplumsal değişmenin izlerini ve sonuçlarını kendi bünyesinde de barındırır. Bir başka deyişle, bu karşılıklı bir ilişkidir; belgesel sinema, hem toplumsal yapıdaki değişimlerin, dönüşümlerin hem de kendi yapısındaki değişimlerin, dönüşümlerin doğrudan gözlemlenebileceği bir sanat dalıdır. Ne var ki, Türkiye’de belgesel sinema olgusu “toplumsal değişme” olgusuyla birlikte yeterince ele alınmamıştır. Belgesel sinema tarihine ilişkin yapılan sınırlı çalışmada, filmler ya da yönetmenler öncelikli ve ağırlıklı olmuştur. Bu çalışmada, başlangıcından günümüze (2012) kadar geçen sürede, Türkiye’deki belgesel sinema ile toplumsal

değişme arasındaki ilişki araştırılırken belgesel sinemanın temel özellikleri itibariyle bir “dönem(sel)leştirme” denemesi yapılmıştır. Bu bağlamda, Türkiye’de belgesel sinema üç dönem olarak sınıflandırılmış; bu dönemleştirmenin gerekçeleri ve dönem içindeki belgesel sinemanın özellikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Türkiye’de başlangıç tarihi tıpkı sinema tarihi gibi tartışma götürülen belgesel sinemanın ilk dönemi, genel olarak sinemanın ilk dönemiyle paralel tutulmuş ve 20. yüzyılın başlangıcından 1956 yılına kadar geçen süre 1. Dönem olarak kabul edilmiştir ve “Propaganda Dönemi” olarak adlandırılmıştır. 1956 yılından 1990 yılına kadar olan 2. Dönem “Kültürel Hümanizma Dönemi”; 1990 yılından günümüze kadar (2012) geçen 3. Dönem ise “Çokkültürlülük Dönemi” olarak nitelendirilmiştir.

Türkiye’de toplumsal değişimle belgesel sinema arasındaki ilişkiyi ele alan bu çalışmada, “tarih”i yeterince belgelenmemiş olan belgesel sinemanın “talihsizliğini” giderme uğraşına da katkıda bulunulmuş olacaktır.

Böylesine bir çalışmayı yapma isteği ve cesareti, bu çalışmayı yapan kişinin aynı zamanda bir belgesel sinemacı olmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda, belgesel sinemanın talihsizliğini aşmak ve tarihine katkıda bulunmak cesarettten çok, bir görev olarak düşünülmüştür. Belgesel sinema alanına dışarıdan ve mesafeli biçimde bakmak yerine, tam tersine, içeriden ve yakın durarak bakmak bilinçlice tercih edilen bir tavır olmuştur. Araştırma alanını belgesel film üretimi anlamında yaklaşık 30 yıldır deneyimlemiş ve bu süre içinde çok sayıda belgesel filmin üretimine katılmış, bu alanda literatüre katkıda bulunmuş, alandaki mesleki örgütlenmenin içinde aktif rol almış olmak bu cesareti yarattığı gibi, aynı zamanda, bu görevi ve sorumluluğu da yüklemektedir.

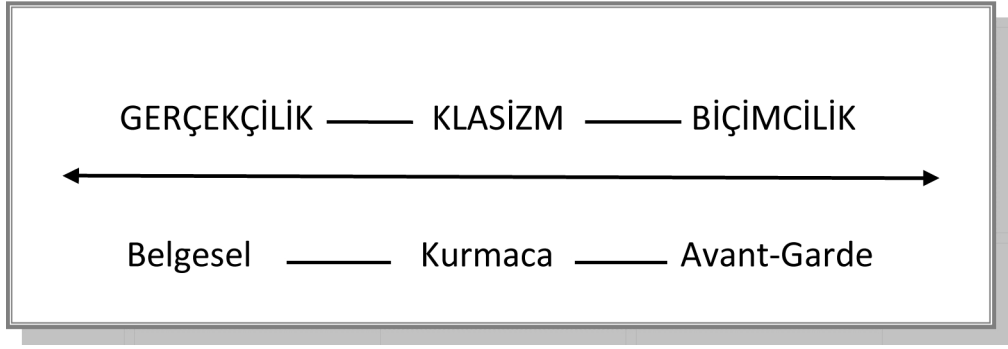
## 1.1. Belgesel Sinema

Doğuşundan bu yana yüz yılı aşkın bir süre geçen sinema sanatı, bir anlatma sanatıdır; ister “gerçeği” aynen yansıtma gücünü müjdeleyen ilk uygulayıcılar olan Lumière Kardeşler’in yaptıkları, ister “düş”ün de aktarılabileceğini gösteren Georges Méliès’in yaptığı gibi olsun... Aradan geçen yüzyılda pek çok anlatıcı bu serüvene dâhil oldu. Sinemayı “gerçeğin yansıtılması” edimi olmaktan çıkarmaya çalışan dışavurumcular, şairane gerçekçiler, yeni gerçekçiler, yeni dalgacılar, özgür sinemacılar, yeni sinemacılar, deneysel sinemacılar yüz yıldır anlatının sınırlarını zorladı. Hepsinin ortak yanı seyirciyi anlattıklarının peşine takmaktı.

Anlatıcının varlığı ve tekilliği anlatıyı bireysel bir eylem haline dönüştürse de, anlatıcı ve anlatı dönemin toplumsal, siyasal, ekonomik koşullarından bağımsız değildir; tersine gücünü bu unsurlardan almaktadır (Biryıldız, 2000: 5). Dolayısıyla, sanatçının yaşam deneyimi ve pratiği, onun sanatının ham malzemesini oluşturur. Sanatçı toplumsal olaylar karşısında sezgileriyle algıladıklarını yapıtında yeniden ortaya koyar. Bu yeniden üretim ya gerçekliğin yansıması ya da gerçekliğin reddi biçimindedir. Sanatçının gerçekle kurduğu ilişkinin yaratısına yansıma biçimi, onun üslubunu da oluşturur (Gevgili, 1989: 13).

Bir filmin anlamı, sadece onun içeriğine (ne) ve biçimine (nasıl) bağlı değildir. Anlam “metin” ile “seyirci” arasındaki etkileşim sonucunda üretilir (Güçhan, 1999: 6). Bir filmi tanımlama ve sınıflandırmada ise, filmlerin yapıldığı dönem, yönetmenin filmografisi, filmin üretim biçimleri - ilişkileri, seyirciyle kurulmaya çalışılan ilişki önemli rol oynamaktadır (Süalp, 2010: 112). Bu bağlamda sinema, karmaşık bir bütündür. Sinemayı sınıflandırırken en çok kabul gören iki yöntemden biri “biçem” (üslup, *style*), diğeri “tür”dür (*genre*). Louis Gianetti, sinemayı üç ana biçeme ve üç ana türe ayırmaktadır (Aktaran: Güçhan, 1999: 9).





**Şekil 1.1. Sinemada tür ve biçemlerin sınıflandırılması**

*Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema* başlığını taşıyan bu çalışmada ise sinemanın iki temel türü ifade edilirken, “imgesel” ve “belgesel” kavramları tercih edilmiştir. Bu iki kavram, henüz üzerinde yeterince uzlaşılmış ve hatta genel kabul görmüş kavramlar olmasa da, çalışmada gerekçeli olarak bu iki kavram benimsenmiştir. Şöyle ki; “imgesel film”, sinema sektöründe daha çok “uzun metraj”, akademik ortamlarda ise “konulu film”, “öykülü film”, “kurmaca film”, “yapıntı film” ve hatta “kurgusal film” olarak anılmaktadır. “Metraj” kavramı uzunluk bildirir, bir belgesel film uzun metrajlı olabileceği gibi, bir imgesel film de kısa metrajlı olabilir. Konusuz ya da öyküsüz bir belgesel film (ya da herhangi bir sanat eseri) yoktur. Kurgu her filmin içinde yer alan bir olgu ve süreçtir. Gianetti’nin sınıflandırmasında da görülen “kurmaca” kavramı ise tercih edilebilecek, hatta tercih edilen ve şu anda en yaygın olarak kullanılan seçenektir; ancak, İngilizcedeki “fiction” sözcüğüne karşılık olarak kullanılmakta olan bu kavram, Türkçede “kurma” fikri kadar “uydurma” sözcüğünün olumsuzluğunu da çağrıştırmaktadır. Bu bağlamda “kurmaca” kavramı, en azından “gerçekçi sinema”ya karşı bir ölçüde “haksızlık” yaratabilecek bir kavramdır. “Dokümanter” ve “belge film” kavramları da, “belgesel” kavramı yerine kullanılmakta, ancak günümüzde bu kullanımlar giderek azalmaktadır.

Sinemanın iki temel türünü “belgesel” ve “imgesel” olarak ikiye ayırırken, her iki türün temel çıkış kavramları ve görüntülenenin “ne” olduğu olgusu esas alınmıştır.

İmgesel filmlerde “imge”den (düş ya da hayal ürününden)<sup>(\*)</sup> hareket edilirken, belgesel filmlerde ise “belge”den yola çıkılmaktadır. Belgesel film yönetmeni “uzun” ya da “kısa” olan “öykü”sünü bir “imge” (hayal) üzerine değil, “belge” üzerine kurar. “Belge”; belgesel sinemacı tarafından yaratılmamış olan; onun dışında, ondan önce ve ona rağmen var olan ve bir gerçeğe tanıklık eden, bir gerçeğe karşılık gelen yazıdır, sözdür, görüntüdür, resimdir, mekândır, olaydır, insandır, vb.. Belgesel sinemacının yaptığı iş bu “belge”ye bir yorum getirmektir. *“Bu yorum yönetmenin tutumuna göre, bir öneri, bir tartışma şeklinde ya da didaktik veya empoze edici bir tarzda olabilir”* (Güngör, 1997: 118). Dolayısıyla belgesel filmde “belge” önceliklidir, yorum onun üstüne kurulmaktadır. Bir başka deyişle; belgesel sinemacı dış gerçekliğin kendisini, imgesel sinemacı ise kendi kurduğu, dolayısıyla yapay olan “gerçekliği” görüntülemektedir. “Belgesel sinema” ve “imgesel sinema” kavramları çalışma kapsamında bu ayrımlar gözetilerek kullanılmıştır.

Belgesel sinema, tanımı üzerinde yeterince hemfikir olunamayan bir kavramı işaret etmekle birlikte, yine de üzerinde en çok uzlaşılan John Grierson’un klasik tanımıyla *“gerçeğin yaratıcı bir biçimde işlenmesi”*dir. Rotha’nın (2000) deyişiyle de, *“topluma karşı olan sorumlulukların ve vaatlerin dünyasıdır”* (s.18). Belgesel sinema kavramıyla çoğu kez özdeşleştirilen ve neredeyse eşitlenen “gerçeklik” kavramı da ciddi biçimde tartışma götürür bir kavramdır. Belgesel sinema bir sanat alanıdır ve sanat *“gerçeğin öykünmesi değil, bulgulanmasıdır”* (Demir, 1994: 3). Belgesel sinemacı da “gerçeği” izleyiciye kendi algıladığı biçimde aktarırken, “gerçek” artık “işlenmiş” ve “belgesel sinemacının gerçeği”ne dönüşmüştür. “Gerçek” kavramı, belgesel sinemanın en çok tartışılan yanını, bir okadar da toplumsal gücünü

---

(\*) “imge” sözcüğü çok anlamlıdır ve bu nedenle de tartışmalara neden olabilmektedir. Türk Dil Kurumu (TDK) *Büyük Sözlüğü*’ne göre “imge”; “a. 1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya. 2. Genel görünüş, izlenim, imaj: “Efsanevi asi kız imgesine, bu imgenin kararlı ödünsüzlüğüne kavuşabilirdi.” -M. Mungan. 3. ruh b. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj.” Çalışmada, sözcüğün birincil anlamından, “hayal”den hareket edilmektedir.

oluşturmaktadır. Belgesel sinema(cı) “gerçek”le ilişkisini sorgularken Foucault’un “söylem ve hakikat” konusunda dile getirdiklerinden hareket etmek ilişkiyi kavramayı kolaylaştırabilir. Foucault’un felsefi bir tartışmanın konusu olarak ele aldığı eski Yunan’daki bir sözel etkinlik türü olan “*parrhesia*”<sup>(\*)</sup> kavramı, yani “*hakikati söyleme konusundaki dürüstlük*”, belgesel sinema(cı)nın anlatısında ve anlatma biçiminde de pratik bir yol gösterici olarak kullanılabilir. Çalışmada, bu kavram Foucault’dan ödünç alınmış, belgesel sinemacı-“*parrhesiastes*”<sup>(\*\*)</sup> benzeşmesi (ya da tersi) dikkate alınmıştır. Kavramdan yararlanırken, Foucault’nun tıp, gemicilik, siyaset gibi alanlarda “*parrhesia*” pratiğinden söz etmesinden de cesaret alınmıştır.

“*Parrhesiastes*” yani “*parrhesia*” kullanan kişi, “*her şeyi söyleyen kişidir. Hiçbir şeyi saklamaz, kalbini ve zihnini konuşma yoluyla başkalarına açar*”<sup>(\*\*\*)</sup>. “*Parrhesiastes*”, söylediklerinin kendi fikri olduğunu açık biçimde belirtir ve düşüncelerini herhangi bir retorik kullanmadan, dolaysız biçimde dile getirir. İki tür “*parrhesia*”yı birbirinden ayırmak gerekir: Birincisi, aklına gelenlerin niteliksel bir ayırım gözetmeksizin “boşboğazlık” düzeyinde dile getirilmesi biçimindeki aşağılayıcı anlam; ikincisi, “hakikati söyleme” biçimindeki olumlu anlam. “*Parrhesiastes doğru olan her şeyi söyler; zira o şeyin doğru olduğunu bilir ve o şeyin doğru olduğunu bilmesi, o şeyin gerçekten doğru olmasından kaynaklanır.*” Hakikatin elde edilmesi kişinin ahlaki erişkinliğiyle ilintilidir, “*insan birtakım ahlâki niteliklere sahipse, bu onun hakikate erişebilme imkânı olduğunun ispatıdır*”. Bir kişinin “hakikat anlatıcısı” olup olmadığını bilebilme noktasında iki soru daha gündeme gelecektir: Birincisi, o kişinin “*hakikat anlatıcısı*” olduğunu nasıl bilenebilir? İkincisi, kendisini “*hakikat anlatıcısı*” olarak tanımlayan o kişi, anlattığının “*hakikat*” olduğundan nasıl emin olabilir? İlk soru eski Yunan’da da tartışılmaktaydı; eski Yunan’ın dünyasında olmayan ikinci soru ise

(\*) “*Parrhesia*”: “*Pan*” (her şey) ve “*rhema*” (söylenen) sözcüklerinin birleşiminden oluşan sözcük “her şeyi söylemek” anlamına gelir.

(\*\*) “*Parrhesiastes*”: “*Parrhesia*” kullanan yani hakikati söyleyen kişi

(\*\*\*) Kavram hakkında verilen bilgiler Foucault’dan özetlenirken Foucault’un söyledikleri italik olarak belirtilmiştir (2005: 9-21).

modern dönemin şüpheciliğinden kaynaklanmaktadır. Öte yandan, “*parrhesiastes*” olabilmek bir risk ya da tehlike arz ettiği durumda kabul görür. Çünkü “*belli bir tehlikeye rağmen hakikati söyleme cesaretine sahip olunmasını talep eder. Ve hakikati söylemek, en uç biçimiyle, yaşam ve ölüm “oyunu”nun bir parçası sayılır.*” “*Parrhesia*” aynı zamanda söyleyen ile dinleyen arasındaki bir oyundur da. “*Parrhesiastes*” kendisi üzerinde güç kullanabilecek bir kişiyle konuşurken “*parrhesia*” dinleyenin ediminden kaynaklanan bir durumu dile getiriyorsa, “*parrhesia*”nın işlevi başkasına hakikati ispat etmek değil, bir eleştiri sunmaktır. Tabii ki, eleştiriyi sunan “*parrhesiastes*” hitap ettiğiinden daha güçsüz konumdadır; “*parrhesia bir anlamda “aşağıdan” gelip “yukarı” yönelir.*” “*Parrhesiastes*”in çoğunluğu tehdit eden bir hakikati açığa çıkarması durumunda, özgür konuşma ayrıcalığı riske girer.

*“Parrhesia, konuşmacının dürüstlük yoluyla hakikatle belli bir ilişki kurduğu, tehlike yoluyla kendi hayatıyla belli bir ilişki kurduğu, eleştiri yoluyla kendisi ya da öteki insanlarla belirli bir ilişki kurduğu (özeleştiri ya da öteki insanların eleştirisi), özgürlük ve ödev yoluyla da ahlâki kuralla özgül bir ilişki kurduğu bir sözel etkinlik türüdür. Daha kesin bir ifadeyle, parrhesia, konuşmacının hakikatle olan kişisel ilişkisini ifade ettiği, hakikati anlatma eylemini başka insanlara (ve aynı zamanda da kendisine) yardım edip onların durumunu düzeltme amacını taşıyan bir ödev gibi gördüğü ve bu nedenle hayatını riske attığı bir sözel etkinliktir.”*

Bu bağlamda, “*parrhesiastes*”-belgesel sinemacı benzeşmesi, çalışmada yararlanmaya elverişli bir kavram olarak görülmüştür.“Hakikati söyleme” belgesel sinemaya içkin bir kavramdır ve belgesel sinemacı da hakikati söylemek üzere vardır. Burada önemli bir nokta, belgesel sinemacının yaratı sürecinde tek başına olmadığıdır. Belgesel sinemacı bir “*parrhesiastes*” olarak işini görürken, filminde yer alan kişilerin de birer “*parrhesiastes*” olduğu ön kabulü söz konusu değil midir? Dahası, belgesel film, filmin yönetmeninin “sözü” gibi kabul ediliyorsa da, her film gibi, yönetmenin yanı sıra pek çok emeğin ve aklın bir araya gelerek oluşturduğu bir “ortak konuşma”dır da. Ama yine de “nihai ağız” belgesel film yönetmenine aittir;

yönetmen “söz”ün bütünüyle yaratıcısı olmasa da, sahibi olmak, söyleneni kendi sözü olarak kabul etmek durumundadır. Çünkü filmde son kararı “o” vermektedir.

Rotha'nın (2000) belirttiği gibi; tür, format, biçim ayrımına girilmeksizin, genel olarak sinema, üretim koşullarından tüketme biçimlerine varana dek birden fazla bireyin varlığını gerektiren ve şöyle ya da böyle döneminin “toplumsal yapı”sını yansıtan bir “kitle sanatı”dır (s. 79). Genel olarak, sinema ve televizyon aracılığıyla kitlelere ulaşan filmlerin ve programların izleyiciye gösterdikleri ve öğrettikleri ile yaşamın gerçeklikleri arasında “hakikat” açısından ciddi farklar vardır ve günümüzde gerçeklik ile sunulanlar arasındaki bu mesafe, giderek artmaktadır. Genel olarak egemen görsel medya kitlelere reel dünyadan kaçış fırsatı ve olanağı sunarken, sinemanın bir dalı olan belgesel sinema ise, gösterilenle yaşanan arasındaki farkın en aza indirilerek gerçekliğin sergilenmesi ve yorumlanmasını hedeflemektedir. Genel kabul de bu yöndedir. Çünkü bireylerin toplumsal yapıyı, ilişkileri, kurumları ve kendini anlaması, geçmişi ve şimdikiyi daha bilinçli bir biçimde yorumlayacak ve geleceğe kestirim yapabilecek bir bakış açısı geliştirebilmesi belgesel sinemanın hem mümkün kıldığı bir olanak hem de ulaşmaya çalıştığı hedeflerden biridir (Pembecioğlu, 2005: 1-3).

“Toplumsal yapı”nın altında “birey” yatıyorsa da, bu yapı bireylerin aritmetik toplamıyla değil; toplumun kendisine verdiği rollerle toplumsal nitelik kazanmış, yani “aktör”leşmiş, toplumdan etkilenen ve toplumu etkileyen bireylerin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Bireylerin nitelikleri tek başına başka, bir araya geldiğinde başkadır. Çünkü birey toplumun üyesi olduğunda en az niceliği kadar, muhtemelen daha da fazla biçimde niteliğini değiştirmektedir. 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 davranış-ilişkilerin neler olduğunu, aktörlerin karşılıklı etkileşiminin kurallarını belirler. Dolayısıyla, toplumsal kurumlar, etkileşim içindeki aktörlerin eylemlerini düzenleyen bir dış baskı oluşturur (Kongar, 2001).

Belgesel sinemacı da toplumsal yapının içinde bir tür “aktör”dür ve eylemlerini yaşadığı toplumsal sistemde, toplumsal kurumların belirlediği kurallar ve olanaklar çerçevesinde gerçekleştirmektedir. Ancak bu kurallar ve olanaklar, değişme potansiyeli taşımakta ve karşılıklı etkileşim bu değişimin kaynağını oluşturmaktadır. Belgesel sinema, özü gereği, toplumsal yapının içinde sorgulayıcı, “hakikati” dile getirici ve dolayısıyla sistemin pek çok süreğen, alışılğıeldik unsurlarına eleştirel yaklaşma ve hatta muhalif olma niteliği öne çıkan, en azından birçok örneğinden hareketle bu niteliğinin varlığı kabul edilen bir sanat dalıdır. Belgesel sinema alanındaki “aktör” hem politik özneliği hem de etkisiyle var oluşunu sağlamaktadır. Olguları saptama, sorgulama, eleştirme, algıları ve bilgileri değiştirme, pekiştirme işlevi belgesel sinemayı güçlü bir toplumsal kurum haline getirmektedir. Bu nedenle, toplumsal yararı kadar, var olan durumu (statükoyu) bozma riski nedeniyle belgesel sinema bir mücadele alanıdır da. Öte yandan, belgesel sinema, “değiştirme gücü”ne sahip olduğu kadar kendisi de “değişme potansiyeli” taşımaktadır.

Çalışmada, Türkiye’de belgesel sinemanın toplumsal sığrama, kırılma noktalarındaki değişim-dönüşümlerle “eş zamanlılık ilişkisi” de (“öncülük”, “paralellik” “gecikmişlik”) saptanmaya çalışılmış; başlangıçtan günümüze (2012) ulaşan süreçteki değişimler toplumsal yapıyla birlikte ele alınmıştır. Bu kapsamda, Türkiye’de belgesel sinema tarihsel dönemlere ayrılmış; toplumsal yapıdaki değişimlerin, dinamiklerin, yönelimlerin belgesel sinemaya yansıma biçiminden hareketle, bu dönemler itibarıyla belgesel sinemanın karakteristikleri, belgesel filmlerde görülen ortak özellikler, eğilimler, yönelimler ve değişimler saptanmaya çalışılmıştır.

## 1.2. Dönem(sel)leştirme:

Dönem(sel)leştirme kavramıyla, olay dizilerinin bir ölçüte dayanılarak ardışık dönemlere ya da evrelere ayrılması ve sınıflandırılması işlemleri kastedilmektedir. Geçmiş, birbirinden kesin çizgilerle ayrılan/ayrışan dönemlere ayırmak; bunu yaparken de belli ayırım noktalarını seçmek, sonu gelmeyen bir tartışma konusudur. Çünkü dönüm noktaları bir yandan bir başlangıcı oluştururken, bir yandan da biten dönemin doruğunu ifade etmektedir. Ancak dönemleştirme her ne kadar tarihçinin öznel değerlendirmelerine dayanıyorsa da, geçmiş anlaşılır biçimde ifade etmenin vazgeçilmez bir aracıdır da. Değilse geçmiş, kişi ve olay yığınının ibaret olan ve anlaşılabilen, ayrılaşmamış bir karmaşa olacaktır (Zürcher, 2011: 13).

Türkiye'deki imgesel sinema tarihi ilk kez Nijat Özön tarafından dönemleştirilmiş; 1922-1939 "Tiyatrocular Dönemi", 1939-1950 "Geçiş Dönemi", 1970 sonrası "Geç-Yeni Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırılmıştır. Bu sınıflandırma, sinema üzerine çalışan akademisyenler, tarihçiler, yazarlarca da genel olarak kabul görmüştür (Özgüç 1990, Güçhan 1992, Makal 1994, Onaran 1994, Öztürk, 2005, vb). Özön, sınıflandırmasında "yönetmenler"i temel almış ve daha çok onların orijinleri ve sinema ile kurdukları ilişki biçimi üzerinden hareket etmiştir.

Var olan sınırlı sayıdaki Türkçe kaynağa bakıldığında, belgesel sinema alanında "dönemleştirme" çabası da sınırlıdır. Varolan sınıflandırmalar yüzeyseldir ve dönemsellik özelliklerinden söz edilmemektedir. Türkiye'deki belgesel sinema üzerine kitap boyutunda ilk önemli çalışmayı gerçekleştirmiş olan Bilgin Adalı (1986) "yıllar"ı temel alarak belgesel sinemada üç dönemden bahsetmektedir: "1914-1934", "1950-1960", "1960 Sonrası" (s.99). Simten Gündeş (1991) de farklı tarihler olmak üzere, üç dönemden söz etmektedir: "Başlangıcından Cumhuriyete Kadar", "Cumhuriyetten II. Dünya Savaşı'na Kadar", "II. Dünya Savaşı'ndan Günümüze Kadar" (s.120).

Adalı'nın sınıflandırmasındaki 1934-1950 yılları arasındaki boşluğun yanı sıra söz konusu kitabın yayımlanmasından günümüze çeyrek yüzyıl geçtiği düşünülürken, bu dönemleştirme, ister istemez, yetersiz kalmaktadır. Özellikle son otuz yıl içinde dünyada ve Türkiye'de ciddi değişimler, dönüşümler yaşanmış; doğal olarak bu değişim ve dönüşümler sinemanın bütün alanları gibi, belgesel sinema alanına da yansımıştır. Dolayısıyla, Türkiye'de belgesel sinema tarihini yeni paradigmlar üzerinden dönemleştirme çabası, barındırdığı bütün eksikliklere karşın bir "ilk çalışma olma" niteliği taşımaktadır. Bu nedenle de, "yeni" olmanın ötesinde, tarihsel bir sorumluluğu da üstlenmektedir.

Bill Nichols (2001) dünya belgesel sinema tarihini belgesel sinema(cı)nın "tarz"ını ve "dil"ini esas alarak dönemselleştirmektedir. 1920'lerde gerçeklikten yoksun, düşsel "*Hollywood imgeselleri*"nden; dünyanın kimi parçalarını özgüllükten yoksun ve soyut biçimde bir araya getiren "*şiiresel belgeseller*"den ve aşırı didaktik, dünyayı tarihsel olarak ele alan "*açıklayıcı belgesel*"lerden söz etmektedir. 1960'ların tarzı yorumdan ve yeniden sahnelemeden kaçınan, olan biteni gözlemleyen ama bu nedenle de tarihten ve bağlamdan yoksun olan "*gözlemci belgesel*" ile öznelerle görüşmeyi ve etkileşimi tercih eden, arşiv filmlerini kullanarak tarihi geri kazanma fırsatı yaratan ama tanıklara aşırı inanan, sırnaşık "*katılımcı belgesel*"lerdir. 1980'lerin "*öze dönüşlü (kendiyile yüzleşen) belgesel*"leri ise, diğer tarzların ezberini bozan ama gerçek ve güncel konuları göz ardı etme riski taşıyan soyut belgesellerdir. 1980'lerin bir başka eğilimi, aşırı üslupçu ve öznel yönlerin gerilmesine yönelik bir söylem taşıyan "*edimsel (gerçekleştirici) belgesel*"lerdir (s. 33-34, 138).

*Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema* çalışmasında, belgesel sinema tarihi "belgesel üslup", "yıllar" ya da "yönetmenler"le sınırlandırılmak yerine,



toplumsal yapıdan hareket edilmiş; belgesel sinemanın temel yönelimi ve “işlev”i öne çıkartılarak Türkiye’de belgesel sinema üç dönem halinde ele alınmıştır:

- *Propaganda Dönemi (Başlangıçtan - 1956’ya),*
- *Kültürel Hümanizma Dönemi (1956 - 1990),*
- *Çokkültürlülük Dönemi (1990 - Günümüze).*

Çalışma, Türkiye’de belgesel sinemanın tarihini, “işlev” (propaganda, köken arayışı, çokkültürlülük) kavramı bağlamında yeniden yazılması anlamına gelmektedir. Çalışmada dönüm noktası olarak ileri sürülen “yıllar”, belgesel sinema alanında toplumsal yapıdaki sıçramalardan da beslenen ve belirginleşen değişim noktalarını ifade etmektedir. Dönemler arasında nitelik farklarının olması kadar, geçişlerin, niceliği azalsa bile önceki dönemlerden sürdürülen geleneklerin olması da doğaldır.

Ele alınan tema, kullanılan teknoloji, finansal kaynaklar ya da anlatım biçimleri ne olursa olsun, belgesel sinemanın belirgin özelliklerinden biri, yaşanan döneme tanıklık etmesi, onu belgelemesidir. Grierson’un genel kabul gören belgesel tanımındaki<sup>(\*)</sup> “*actuality*” kavramı, özellikle çalışmada Çokkültürlülük Dönemi olarak adlandırılan üçüncü dönem belgesel filmlerinde daha yoğun ve belirgin biçimde gözlemlenen bir niteliktir. Belgesel filmin içeriği yani anlattığı ya da ele aldığı konu, gerçeğin kendisi olmasa bile, gerçekliğin bilgisi ya da reproduksiyonu olarak kabul görmektedir. Dolayısıyla belgesel filmler, gelecekteki tarih araştırmalarında ve çalışmalarında birer tarihsel “hammadde” olma olasılığı taşımaktadır. Belgesel sinemadan hareketle bir tarih yazma durumunda, tarihçinin “tarih” sorumluluğunu belgesel film yönetmeni ile paylaşması söz konusu olacaktır.

---

(\*) “*creative treatment of actuality*”

### 1.3. Nasıl Bir Tarih Yazımı?

Türkiye’de belgesel sinemayı toplumsal değişmeye bağlı olarak ele alan bu çalışma, ister istemez, belgesel sinema “tarih”inin (yeniden) yazılması anlamına gelmektedir. Ancak “tarihçi” deneyimine sahip olmaksızın girilen bu çaba, bir sorumluluğun üstlenilmesi dışında bir iddia taşımamaktadır. Belgesel sinema tarihi, Türkiye tarihinin bir parçası olarak görülmüş; dolayısıyla da Türkiye’nin siyasal, ekonomik, toplumsal tarihinden hareketle, ona paralel olarak yazılmaya çalışılmıştır.

Belgesel sinemanın tarihi yazılırken önemli bir soru, nasıl bir “tarihçilik” anlayışından hareket edileceğidir. Zira “tarihçiliğin tarihi”ne bakıldığında hem tarihsel hem de kuramsal olarak yaklaşımların ciddi biçimde değiştiği görülmektedir. Çalışmada farklı tarihçilik anlayışlarından “üstün” kabul edilen “birini” seçmek yerine, farklı anlayışlardan birlikte yararlanmak tercih edilmiştir. Bu tercih pragmatik kaygıdan öte, belgesel sinemacıların belgesel film yaparken bir tür (daha doğrusu ne tür) “tarih yazıcısı” olduklarını gösterebilmek amacıyla yapılmıştır. Çünkü belgesel sinemacılar da, “tarihçi” olma iddiasından hareket etmeseler bile, sonuçta filmlerinde farklı tarihçilik anlayışlarına benzer yaklaşımları ya da yöntemleri kullanmakta, bir tür “tarih” yaratmaktadır. Bir başka deyişle, belgesel filmler farkına varılsın ya da varılmasın bir “tarih yapma”-“tarih yazma” aracıdır. Bu bağlamda, belgeselcilerin tavrıyla burada girilen tarih yazımı örtüştürülmeye çalışılmıştır.

“Tarih”, her şeyden önce, biçem olarak geçmiş ve geçmişteki olaylar hakkında bilgi veren bir öyküdür ve bu öyküyü anlatacak “bilgi”ye sahip olan bir “kişi” gereklidir. Anlatıcının inanılabilirliğine göre, bu öykü tarihte yerini alacak ya da dışlanacaktır (Yılmaz, 2000: 74). *Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema* çalışmasını yapan “anlatıcı” ise, inanılabilirliğini bir belgesel film yönetmeni olmasının yanı sıra, araştırma yaptığı grubun Türkiye’de belgesel sinema alanındaki tek meslek

örgütüne bağlı yönetmenler olmasıyla sağlamaya çalışmıştır. Araştırmacı “*parrhesiastes*” olma (hakikati anlatma) arzusu ve kaygısını yitirilmemeye özen gösterilmiştir. Bu bağlamda, çalışma kapsamında anlatılanlar ya tarihte yerini alacak ya da unutulacaktır.

İlk tarihçilerden Herodot için “bilgi”, kendi gözleriyle gördüğü ya da kulaklarıyla duyduğuydu. Tarihçiliğin sözlü kültüre dayanan bu başlangıç yıllarına benzer bir yapı, bugün büyük ölçüde kaynak kişi anlatısına dayalı olarak gerçekleştirilen filmlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu tür filmleri üreten belgesel film yönetmenleri için “bilgi” büyük ölçüde kendi gördüğü, kendi duyduğu olmaktadır. Dolayısıyla, belgesel için bilgi “canlı” olan, o anda “var olan” a dayanmaktadır. Bu yanıyla belgesel filmlerin tarihsel materyale dönüşmesi kolaylaşmaktadır.

Geçmişte olan “bilgi”nin ortaya konması ise başlı başına bir sorundur. Tarih bilimini bir disiplin haline getirenlerden biri olan Ranke, değer yargılarından kaçınmayı öngörmüş; tarihçinin “*geçmiş i yargılamak*”tan sakınması, kendisini “*şeylerin gerçekten nasıl olduğunu göstermekle sınırlaması*” gerektiğini ileri sürmüştür (Burke, 2000: 6). Ancak tarafsızlık ve nesnellik iddialarının aksine, profesyonel tarihçiler, tarihe olay-yönelimli yaklaşmışlar; her yerde ulusal tarihe özgü imgeler yaratmış, ulus-devlete geçiş, ulus-devlet ve ulusal kimlik süreçlerinin pek çok yükünü de üstlenmiştir. Türkiye’de belgesel sinemanın başlangıç döneminde yoğun olmak üzere, kimi belgesel film yönetmenleri de benzer işlevleri üstlenmiştir, üstlenmektedir.

Zaman içinde, Ranke’nin savunduğu “tarafsızlık” kavramı, değerlerin göreliliğini ve anlamsızlığını göstermekten uzak olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir. 20. yüzyılda, klasik profesyonel tarih yazımcılığının anlatıya dayalı ve olay-yönelimli niteliği değişmiş; sosyal bilim-yönelimli bir tarih yazımcılığı ortaya çıkmıştır. Yapısalcı

*Annales* Ekolü ya da Marksist sınıf çözümlemesi gibi sosyal bilim yönelimli pek çok tarih anlayışı, geleneksel tarih yazımcılığını “büyük” kahramanlar ve olaylar üzerine odaklandığı ve bunların dayandığı daha geniş bağlamı göz ardı ettiği için eleştirmekte; tarihsel perspektifin siyasetten topluma doğru genişletilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bugün bağımsız pek çok belgeselci, tarihe bu biçimde yaklaşmaktadır.

Bu belgeselcilerin tersine resmi tarih yaklaşımlarını ve söylemlerini yineleyen belgeselciler ise “*tarihi tek çizgili bir zaman*” (Iggers, 2000: 30) kavramıyla açıklayan, tarihte bir süreklilik ve yön olduğunu ve bu yönünün de ileriye, modern bir dünyaya, yani modern Batı’ya doğru olduğunu kabul eden tarihçilere yaklaşmaktadır. Kimi belgesel sinemacılar ise, böylesine çizgisel bir tarih anlayışına sahip olmasalar da, filmlerinde ele aldıkları temalar ve temaların işleme biçimleri, örtük bir “modern” dünyanın varlığını hissettirmektedir. Bu anlamda, belgesel sinemada sorgulanan olguların ve kurulan anlamların farkına varmadan “ilerlemeci” bir yaklaşıma yakın durma riski mevcuttur.

Profesyonelleşmenin ilginç bir sonucu, tarih yazımının ideolojileştirilmesidir. Klasik historisizm olarak da anılan dönemin tarihçileri, milliyetçiliklerini ya da sınıfsal kanılarını destekleyecek, dolayısıyla onlara bilimsel bir “yetke halesi” sağlayacak kanıtlar bulmak amacıyla arşivlere giriyordu (Iggers, 2000: 28-29). “Geçmiş”i anlatmaya çalışan belgesel sinemacılar da, dile getirdiklerini kanıtlama amacıyla çoğu zaman “arşiv”i kullanmaktadır. Özellikle gazeteci orijinli belgeselciler, bu materyalleri anlatılarının temel unsuru haline getirmektedir. Bu anlamda kullanılan “belge”lerin, bu geçmişin ne denli “hakikati” olduğu sorunsalı belgesel sinema(cılar) açısından önemli bir açmazdır.

“Toplumsal tarih” kavramı gündeme geldikten sonra, olaylar ve büyük kişiler üzerine yoğunlaşan anlatısal ve siyasal ağırlıklı tarihin konusunun genişletilerek toplumun, ekonominin ve kültürün de tarihe katılması gerektiği ileri sürülmüştür. Soğuk Savaş’ın ilk yıllarında Amerikan tarihi ve Amerikan toplumu “özgür dünya” için bir model olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Modern dünyanın gerçeklerine uygun bir tarih ve sosyal bilim gerektiği o yıllarda ortaya çıkan “bilgisayar” teknolojisinin de yardımıyla, başta ekonomik tarih olmak üzere, nicel yöntemler tarihsel araştırmalara girilmiştir. Nicelleştirme, sosyal bilimlerin bilimsel disiplin olma iddialarını daha güçlendirmiştir. Lucien Febvre - Marc Bloch öncülüğünde bir araya gelen 20. yüzyılın önemli tarih ekollerinden *Annales*çiler ise açık bir tarih kuramı ve felsefesi formüle etmemiş; araştırmayı kuramsal çalışmadan önde tutmuştur. Disiplinler arasındaki sınırları kaldırıp bir bütünlük kurmayı amaçlayan ekol, ilgi alanı olarak coğrafya, sosyoloji, ekonomi, antropoloji gibi geleneksel sosyal bilimlere yönelmiştir. Sonraki yıllarda dilbilim, göstergebilim, edebiyat, sanat bilimleri ve psikanaliz de bu bütünlüğe eklenmiştir (Iggers, 2000: 51-55). Zamanın tek boyutlu ilerlemesi fikrini reddeden ve zamanın “göreceli”, “çok katmanlı” olduğunu iddia eden ve *Annales*çilere göre, tek bir tarihsel zaman yerine, sadece farklı uygarlıklar arasında değil, her bir uygarlığın içinde de farklı zamanlar bir arada görülebilir. Çizgisel zaman kavramının terk edilmesi, Batı kültürünün üstünlüğüne duyulan inancın da sonu olmuştur. Fernand Braudel (1990) “*yayıldığı alanın genişliği, yansımaları, süresi ne olursa olsun uygarlık kendi başına insanlığın tüm tarihi demek değildir*” (s.111); ya da “*en gelişmiş olanı, en geri olanına bağlıdır, bunun tersi de geçerlidir: Gelişmişlik, az gelişmişliğin öbür yüzüdür*” (Robins, 1997: 271) derken tarihin “uygarlık” ve “modernlik” kavramlarıyla ilişkilendirilmesine yönelik eleştirilerin de önünü açmıştır.

1960'lara gelindiğinde, sömürge imparatorlukları sona ermekte, Batılı olmayan halkların da bir tarihinin olduğunun farkına varılmaktadır. Gittikçe daha çok bilincine varılan cinsiyet, ırk, etnik yapı ve yaşam tarzı farklılıkları karşısında, Marksist sınıf kavramı yetersiz görünmeye başlamıştı. Uygarlaşma sürecinin yıkıcı nitelikleri giderek farkındalığın merkezine yerleşti. Bu dönüşüm, en başta “büyük anlatı”nın sonunu getirdi (Iggers, 2000: 7); tarihçiler için Batı, artık, bir dizi uygarlıktan sadece biri olarak görülmeye başlandı; modernlik benzersiz olma özelliğini ve “tahtını” yitirdi.

Türkiye'deki belgesel sinemacılar, birikimleri ve olanakları gereği “yerel” olanı işlemektedir. Bu yanıyla ele aldıkları konuların çoğu “Batı” dışı bir dünyanın varlığını göstermektedir; hatta kimi örnekleri Batı'nın karşıtı olarak bile nitelendirilebilir. Ancak hangi konuların ele alındığı, konular bağlamında zamanlamanın ne olduğu-nasıl işlediği, konulara nasıl yaklaşıldığı; yani görünenin Batı dışı, gözün (görenin) ise Batı olup-olmadığı önemli bir durumdur. Dolayısıyla, belgesel sinemayla örtük biçimde de olsa yazılan tarih, Batı dışı bir tarihi midir; yoksa Batılı bir gözle Batı-dışının tarihi midir?

Kyvig ve Marty (2000), gündelik yaşam tarihçiliğini anlatırken, kalıntılara tarihsellik kazandıranın tarihçinin ilgisi olduğunu; bir kişiye tarihsel görünen şeyin, bir başkasına tarihsel gelmeyebileceğini belirtmektedir: *“Tarihçi daima içinde düşündüğü dünyanın mahkûmudur, dolayısıyla düşünceleri ve algılamaları kullandığı dilin kategorileri tarafından koşullanır. Bu anlamda dil gerçekliği biçimlendirir.”* (s.30). “Dil”i bir göstergeler sistemi, anlamı da bu sistemin bir parçası olarak kabul eden dilbilimci Ferdinand Saussure, dilin temel kavramlarına 20. yüzyılın başlarında dikkat çekmişse de, bu düşünce 1960'lardan itibaren geçerlilik kazanmıştır. Roland Barthes, Hayden White, Hans Kellner gibi kuramcılar tarihsel metinlerin edebi karakterinin ve kaçınılmaz olarak kurgusal oluşunun altını çizer.

Barthes, tarihsel söylemin gerçekliğini, genel kültürel kalıbın insanların kendi özgürlüklerinden ve anlamın yapıcılarını olarak rollerinden kaçmak için kullanılan “gerçeğin” yabancılaştırıcı fetişizmine işaret eden bir parçası olarak; White, tarihsel anlatıların içeriğini “*bulunmuş olmaktan çok yaratılmış*”, pozitif bilimlerdekinden çok edebiyattaki karşılıklarıyla ortak yönleri olan sözel kurgular olarak nitelendirmektedir. Kellner ise “*Hiç kuşku yok ki, ‘gerçek’ ve ‘gerçeklik’, çağımızın başat yetkeci silahlarıdır*”, diyerek yetke eleştirisini daha da ileri götürmekte; antikçağdan günümüze tarihsel araştırma tarzını olumsuzlamaktadır (Iggers, 2000: 9-11).

Eric Hobsbawn (1999) tarihin bugünden çok geçmişte olup bitenleri saptamanın peşinde oluşundan hareketle; tarihçilerin başlangıç yeri olarak almaları gereken noktanın, saptanabilir olgu ile kurgu arasındaki kanıtlara dayanan ve açık tarihsel saptamalar ile kanıtlara dayanmayan açıklamalar arasındaki temel ve merkezi bir yere sahip olan ayırım olduğunu belirtmektedir. Olgular temel kavramların ve bunların çevresinde formüle edilen sorunların bir fonksiyonu olarak vardır. Tarihçinin incelediği geçmiş ise, zihinlerde şekillenen bir kurgudur ve bu kurguların hepsi de ilkesel olarak diğerleri kadar değerlidir. Laurent Wirth (2003), tarihin “*ex nihilo*”<sup>(\*)</sup> ortaya çıkmadığını; elbette ki, tarihçiler tarafından oluşturulan bir kurgu olduğunu, ama buna karşın tarihin doğruluğu gaye edinme olanağını yadsımamak gerektiğini belirtmektedir. Ona göre, “*tarihsel olgu bir kurgudur; ama geçmişteki insan deneyiminin bir gerçekliği vardır. Tarihsel kurgulama en azından geçmişin bir parçasına erişebileceğimiz bir dolayım biçimidir.*” (s. 22)

Tarihçi ile olgular arasında kesintisiz ve karşılıklı bir etkileşim vardır ve tarihçi çalışırken olguların seçimi, sıralanması ve yorumu, bu etkileşim sürecinde inceden

---

(\*) *ex nihilo*: Hiçlikten, yok yere.

inceye ve bilinçsizce değişiklere uğrayabilmektedir (Carr, 2003: 34-35). Her yazılan tarih, geçmişin farklı bir anlatısı olma durumundadır; tarih yazımı bir yaratıcılık ve çoğulculuk alanı olarak görülmeli ve yaratıcılık sözcüğü yanlış anlaşılmalıdır. “*Bu tarihi olgulardan, bilgi ve belgelerden kopuş, onları görmezlikten gelen bir yaratıcılık değildir. Tamamen tersine bunlara dayanan, onları kavrayışımızı derinleştirecek biçimde bir araya getiren, yorumlayan bir yaratıcılıktır*” (Tekeli, 2000: 9). Tarihçiler olmadan olgular boş bir çuvala benzer; içine tarihçi kendi yorumunu katmadığı sürece bu çuval dik durmayacaktır. Tarihçi ve olgu ilişkisinde önemli olan, tarihçinin doğru olguyu seçmesidir (Demirel, 2002: 71). Bu bağlamda, belgesel sinemacının belgesel filmiyle giriştiği “tarih yazımı” bir yaratıcılık ve çoğulculuk alanı olarak görülebilir.

Ancak Carr (2003), dikkatleri “olgu”dan çok “tarihçi”ye çekmektedir: “*Tarihin olguları bize hiçbir zaman “arı” olarak gelmezler, çünkü arı bir biçimde var olmazlar ve var olamazlar: Her zaman kayıt tutanın zihninden kırılarak yansırılar (...)* Bir tarih eserini ele alınca, ilk ilgileneceğimiz, içindeki olgular değil, onu yazan tarihçi olmalıdır.” (s. 26) Bu bağlamda ise, “tarih yazıcılığı”na girişen bir belgesel sinemacının ele aldığı ya da dile getirdiği kadar, “kim” olduğu da önemli olmaktadır. Özellikle “tarih” üzerine çalışan, son yıllarda toplumsal hafıza boşluklarını doldurma adına sözlü tarih, yerel tarih, mikro tarih gibi alanları belgesel sinemasının merkezine oturtan yönetmenler hem seçtikleri “tarihçi”lerin kim olduğu hem de “kendi”lerinin kim olduğu noktasında sorgulanacaktır. Burada belgesel sinemacıların “etik” anlayışları, bu soruların olumlu yanıtlanabilmesi için en önemli belirleyicidir.

Tarihsel bilginin mutlak “nesnelliği” gibi kavramlar artık tartışılmakta ve çekincesiz kabul edilmemektedir. Nesnellik, sadece tarih yazımında değil, başlangıcından beri sosyal bilimlerdeki metodoloji tartışmalarının da hep merkezinde yer almış; öznellik



tehlikesini yok etmek için iki farklı yol izlenmiştir. *Nomotetik* bilimlerle uğraşanlar ölçülebilir-karşılaştırılabilir verileri kullanmaya özen gösterirken, *ideografik* tarihçiler ise önceki araştırmacılarca kullanılmamış-çarpıtılmamış birinci el kaynaklara ve araştırmacının kendini taraf olarak hissetmediği verilere ulaşmaya çalışmıştır. Yine de, her iki yaklaşımdaki verilerin nesnelliği konusuna kuşku duyulmuştur. Bir başka sorun da, “*Kimin nesnelliği?*” sorusunda yatmaktadır. Nesnel denilen bilginin, sosyal ve siyasal olarak güçlü olanların bilgisinden başka bir şey olmadığı da ileri sürülmektedir (Gülbenkian Komisyonu, 2000: 84-86). 19. yüzyılın profesyonel tarihçileri Ranke, Michelet, Tocqueville, Bruckhardt’ın yapıtlarını inceleyen Hayden White, “*tarih yapıtlarının spekülatif tarih felsefelerinden ve bu konuyla ilgili kurmaca edebiyat yapıtlarından daha fazla bir nesnellik iddiasında bulunamayacağı*” sonucuna varmaktadır (Iggers, 2003: 9).

Derrida’nın ünlü “*metin dışında hiçbir şey yoktur*” cümlesini merkeze alan postmodern tarih kuramı ise, tarihin metinselliğine yani tarihin dilsel bir gerçekleşme olduğuna dikkati çekmektedir. Kuram; tarihin en önemli kaynakları olarak yazınsal metinleri görmektedir. Ancak metinler de sürekli değişim içindedir, bir metnin üretildiği bağlam içindeki anlamı, yeni bağlamlar içinden bakıldığında değişmektedir. Tarihçi de kendi çağının bağlamı ve söylemleri içinden yaklaşacaktır. Dolayısıyla tarihin nesnel anlatımını yazmak olanaksızdır. Varlık düzeyinde geçmiş olaylar oldukları gibi vardır ama onlara ilişkin bilgilerin doğru ya da yanlışlıkları metin düzeyinde kesinlikten uzaktır. Tarih metinleri, onları yazan tarihçinin öznelliğinden ayrı tutulamaz (Oppermann, 2006: 3-7).

Nesnellik iddialarına kuşkuyla yaklaşan postmodern eleştiri, tarihçileri kendi varsayımları hakkında duyarlılaştırmıştır; pratikte bunun sonucu “*tarihçiliğin bilgi projesini reddetmesi değil, tersine titiz tarihçilik yapması*” olacaktır. “*A priori*

*objektiflik olanaksız olabilir. Ama bütün diğer bilim adamları gibi tarihçiler de en azından a posteriori bir objektiflik taahhüdünden vazgeçmemeli*"dir. Postmodernizm ne derse desin, tarihçilerin yine de gerçeğe daha fazla yaklaşılmaya çalışmak diye bir meselesi hep olacaktır (Kılıç, 2003: 42-43). Bu bağlamda, belgesel sinemacıların "nesnelliği" yargısı da artık unutulmaya başlanmıştır; bu kavram tartışmaların ötesindedir ve tersine belgesel sinemacıların öznelliği artık sıradan bir kabul noktasıdır.

Tarih yazımcılığının oldukça çeşitlendiği günümüzde "tarih" sözcüğü geçmiş yüzyıllardaki anlamından oldukça uzaklaşmıştır ve "tarih" denilince artık sadece "kötü öteki"ni dışlayıp kendini yücelten "büyük" ulusların, "büyük" kişilerin "büyük" olaylarını işleyen "genel tarih" anlaşılmamaktadır. Ancak, 18. yüzyıl Aydınlanma felsefesinin bazı kişi ya da sınıflara ayrıcalıklı davranırken, bazılarını tarih dışı sayan anlayışı günümüzde terk edilmeye çalışılsa, tarihin kapsamı genişlemiş olsa da, "tarih" hâlâ başlangıçtaki gibi siyaset-yönetime odaklanmaya devam ediyor (Counce, 2001: 3).

*Annalesçi* Marc Ferro (2003), günümüzde bir arada yürüyen tarihsel yazım türlerini beş başlık altında toplamaktadır. Listenin başına "genel tarih"i, diğer adıyla "ansiklopedik tarih"i; onun karşısına da "karşı tarih"i yerleştirir. Diğer türler; tarihsel söylemi "resmi" olduğu gerekçesiyle reddeden "bellek tarihi", *Annalesçilerin* "deneysel tarihi", sinema sektörünün "kurmaca tarih"i ve diğer kitle iletişim araçları tarafından düzenlenen "enformasyon tarihi"dir (s.5-11). Ferro'nun anlatımından yola çıkarak bu beş tarihsel yazım türü tablolştırılarak birbiriyle şöyle karşılaştırabilir:

**Tablo 1.1: Tarihsel yazım türleri**

	Genel Tarih	Bellek Tarihi	Deneysel Tarih	Kurmaca Tarih	Enformasyon Tarihi
Bilgilerin Seçimi	Hiyerarşi	Birikim	Farklı (Değişen)	Güncel kaygılar	En son, en önemli
Düzenleyicilik	Kronoloji	Kronoloji	Mantık	Dramatik gelişim	Ulaşma, ivedilik
İşlev Amaç-Hedef	İktidarı ya da otoriteyi meşrulaştırma	<i>Görünür:</i> Yazar-konu özdeşleşmesi <i>Görünmeyen:</i> Bir topluluğu göklere çıkarma	<i>Görünür:</i> Verili sorunu analiz etme <i>Görünmeyen:</i> Entelektüel otorite	<i>Görünür:</i> Yaratıcı dışavurumun keyfi <i>Görünmeyen:</i> Narsistçe bir prestij	Kendi bağımsızlığı; başlı başına bir iktidar haline geliş
Yaratıcılık	Sınıflandırma işleminde	Yok	Sorunların seçiminde	Dramatik durumların seçiminde	Yok

Daha önce de belirtildiği gibi; *Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema* çalışması, doğrudan bir tarih yazımı iddiası taşımasa da ciddi biçimde bu potansiyeli içinde barındırmaktadır. Bu nedenle de, tarih yazımı açısından her türlü eleştirinin muhatabı olmaktan kendini kurtaramayacaktır. Carr’ın 1960’ların başlarında dile getirdiği gibi, “*tarihin bugün ile geçmiş arasında bir diyalog olması*” hali, tarihsel olanın bugünün bilgisiyyle yeniden yorumlanması anlamına gelmektedir. “*Hayat tecrübemiz birikip ufkumuz genişledikçe yorumlarımız da değişiyor, (...) farklı tarih perspektifleri, vizyonları oluşuyor*” (Berktaş, 2008: 9).

Murat Akser’e (2003) göre ise, Türkiye’de mevcut sinema tarihini yazan kişilerin ilgi alanı şöyle gelişmiştir:

*“Magazin tarihi: Türk film yıldızlarının incelenmesi  
Eleştiri tarihi: Gazete yazıları  
İlkler tarihi: Bireysel anılar ve izlenimler  
Dönem tarihi: Yazara göre değişen siyasal-toplumsal-yasal bazı dönüm noktalarına göre yorumlanan tarih.  
Kişiler tarihi: Yönetmen ağırlıklı tarih  
Tematik tarihler: Göç sorununun işlenmesi gibi konularda yazılan tarih.”* (s. 45)

Akser (2003), bu tür tarih yazımlarının iki yaklaşım sonucu olduğunu da ileri sürmektedir: İlki sinemayı seven kişilerin sinemayla ilgili öznel, keyfi yaklaşımları; ikincisi, Türkiye'deki yaygın tarihçilik anlayışına da egemen olan doktrinel, tekelci ve üstten seçkinci yaklaşım (s.45-46). Bu çalışmada öne sürülen “dönemselleştirme” denemesi de, bu bağlamda, salt çizgisel bir gelişimin parçası ya da kanıtı olarak düşünülmemeli; dönemler itibariyle öne çıkan genel eğilimler olarak anlaşılmalıdır. Tıpkı Akser'in hem bütünsel hem de niceliksel tarih yaklaşımlarının karşısına koyarak savunduğu “sözel tarih” ve “toplumsal tarih” yaklaşımlarına bu çalışmada da yakın durulduğu bilinmelidir. Üstelik Türkiye'de belgesel sinemanın son dönemi bu yaklaşımları kendine düstur edinen yönetmenlerin filmleriyle doludur. Akser'in gelecekteki sinema tarihleri için önerdiği “*dönemlendirme*”, “*sözel tarih*”, “*kurumsal tarih*”, “*teknoloji tarihi*”, “*iktisadi tarih*” gibi kimi seçenekler bu çalışmada da mevcuttur. Dönemsel özelliklere diğer dönemlerde de rastlandığı, genel olarak bir belgesel film yönetmeninin politik özneliğinin ve dünya görüşünün dönemlere göre nispeten az değiştiği de akıldan çıkarılmamalıdır.

#### **1.4. Toplumsal Değişmenin Yönü: “Batılılaşma” ya da “Modernleşme”:**

*Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema* çalışmasında yaslanılan önemli kavramlardan biri de, “toplumsal değişme” kavramıdır. Bu nedenle, Osmanlı'nın son, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yoğun biçimde öne çıkan, Cumhuriyet sonrasında da toplumsal değişmede önemli bir unsur olan “Batılılaşma” ya da “modernleşme” eğilimlerinin belgesel filmlere yansıma biçimleri çalışmanın önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu kavramların belgesel film yönetmenlerinde ve yaklaşımlarında ne denli içkin bir nitelik olup-olmadığı da sorgulanmaya çalışılmıştır.

“Toplumsal değişme”, temelinde büyük ölçüde teknolojik değişimin yattığı, insanlararası ilişkilerin değişmesidir. İyilik, kötülük gibi herhangi bir değer yargısı

taşımayan toplumsal değişme kavramı, “*aile örgütlenişi*”, “*hayat kazanma yolları*”, “*dinsel davranışlar*”, “*insanlar tarafından benimsenen değerler*”, “*kullanılan teknoloji*” gibi toplumun yapısındaki temel ve yaygın değişimleri ifade etmektedir (Kongar, 2001). Toplumsal değişme toplumsal ilişkiler ağında gelişen farklılaşmanın yaşandığı karmaşık bir süreçtir (Karakaş, 2011: 251). Toplumsal değişmede önemli noktalardan biri değişimin yönü ve değişimin referans alındığı değerler sistemidir. “*Ne*”, “*neye göre*” değişmiştir, değişecektir ya da değiştiği kabul edilecektir? Batı için değişme “*Aydınlanma*” ile kendini tanımlarken, Batı dışı toplumlarda ise “*Batılılaşma*” süreci ve “*modernleşme*” kavramı söz konusudur (Karakaş, 2011: 252). Nitekim pek çok toplum için, genel olarak referans noktası “*Batı*”dır.

Başlangıçta “*Batı*” sözcüğüyle özellikle Avrupa kastedilmişse de, sonraları yeni “*Batı*”lar oluşmuştur. Özü itibarıyla; “*Batı*” öykünülen, yetişilmeye çalışılanıdır. Ahmet Çiğdem (2009), Batılılaşmayı tarihsel gecikmişliğin giderilmesinde telafi edici bir ideoloji olarak nitelendirmektedir. Türkiye’nin modernleşme serüveni konusunda iki hâkim görüş söz konusudur: Birinci görüşe göre, Türkiye’nin modernleşme biçimi “*patolojiktir*”, bir “*anomali*”dir; geçmişi bütünüyle reddeden tahakkümcü bir bakışın ürünüdür. Bu anlamda Cumhuriyet Dönemi iktidarı tahakkümcüdür. Bu görüşe göre, Türk siyasetini ve toplumunu hapsediği modernlik kafesinden çıkarmak ancak geleneğe dönüşle mümkündür. İkinci görüşe göre ise, Türkiye’nin modernleşme serüveni Kemalist modernleşme projesiyle özdeştir; bir özgürleş(tir)me uğraşdır; birincilerin tersine gelenekten kurtulmak gerektiğini söylemektedir (Coşar, 1999: 69). Nilgün Toker ve Serdar Tekin (2009) ise, Osmanlı Devleti’nde başlayıp Cumhuriyet tarafından devralınan ve sürdürülen Batılılaşma hareketlerinin iki karakteristiğinden söz etmektedir: Birincisi her durumda devletin korunması ve ihya edilmesi; ikincisi, kısmî amaçlarla başlamış olmasına karşın giderek topyekûnlaşması (s. 82).

15. yüzyıldan itibaren Rönesans ve Reformu, 18. yüzyılda Sanayi Devrimi'ni yaşayan Avrupa, kendi gelişimini yaratmakla kalmamış; yaşadığı değişimi, kendisine benzemeyen bölgelere ve ülkelere de yaymıştır. Uygur Kocabaşoğlu'na (2009) göre bu etki; ekonomi alanında kapitalist üretim ve bölüşüm ilkelerinin, siyaset alanında demokrasinin, kültürel alanda bilimsel birikimin düşünüş ve davranış biçimlerinin diğer toplumlara dayatılması, onların "Avrupalılaştırılması" biçiminde gerçekleşmiştir. Avrupa kendi doğusunu ve batısını dönüştürürken, Batı dışında kalanlar ise Batı'yla baş edebilmek için Batılılaşmak zorunda kalmıştır. Bu ilişki, adı konmasa da, yeni bir kolonizasyon ya da sömürgecilik biçiminde gelişmiştir. (s.14-15).

Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. yüzyıldan itibaren başlayan, Cumhuriyet döneminde devralınan Batılılaşma/modernleşme girişimleri günümüzde hâlâ tartışma konusudur. Tarık Zafer Tunaya (2010) "*Batılılaşmak için her şeyden önce "Batı'nın üstünlüğünü kabul ve itiraf etmek lazımdır"* demektedir. Onun Ahmet Hamdi Tanpınar'dan aktardığı ifadeyle, "*Osmanlı İmparatorluğu Batılılaşmayı düşünmemiştir*"; çünkü R. Trevor ve Roper'den aktardığı ifadeyle, "*tarihi tek başına yapmış ve öyle yaşıyordu*". Çok uzun süre Osmanlı ile Avrupa birbiriyle temas etmeden yaşayabilmişti (s.17-18). Ne var ki, 1699'da imzalanan Karlofça Antlaşması, Osmanlıların Avrupa savaş teknolojisinin üstünlüğünü kabul etmesi ve bu teknolojiyi örnek alarak orduyu modernize etmek üzere Avrupa'dan uzmanlar getireceği sürecin başlangıç noktasını oluşturdu (İnalçık, 2011: 15). Osmanlı'da reformlar, devletin yitirmeye başlanan şan ve gücünü yeniden kurmaya çalışan saray tarafından başlatılmıştır; Cumhuriyet'e kadar da, ağırlıklı olarak devletin katında kalmıştır. (İnsel, 1989: 43, 47)

18. yüzyılda Batı'dan yükselen büyük değişim Osmanlı'nın Batıyla temassızlığını ortadan kaldırmaya başlamıştır. Gerçekte, devletin ve toplumun değişmesi, yeniden yapılandırılması tarihsel olarak her zaman var olmuştur; ancak, 18. yüzyıldaki

Sanayi Devrimi ile Amerikan ve Fransız Devrimleri, devletler ve toplumlar arasında büyük farklar oluşturmuştur. “Üçüncü Dünya”nın geri kalmış ve bunu telafi etmeye çalışan ülkelerini nitelendirirken “Batılılaşma”, “Avrupalılaşma” gibi küçültücü terimlerden kaçınmak isteyen Batılı bilim adamlarınca üretilen “modernleşme” kavramı, “görece geri kalmış” olan ve kendilerine uygun değişim modelleri arayışına girişen bu devlet ve toplumların uğradığı bir toplumsal değişme biçimini ifade etmektedir. Bu süreç, içinde değişim alanları, bu alanların sınırları, öncelikler, modern ile geleneksel arasındaki gerilim ve çatışmalar, zihniyetlerin değişimi, ulusal kurtuluş, yenileşme önlemleri gibi unsurları barındırmaktadır (Gencer, 2010: 25-26).

Aydınlanma, modernizm ve ilerlemeci tarih anlayışları gelenekçi ya da görece geri olan toplum ve devletlere model ya da referans noktası olarak “Batı”nın değerlerini işaret etmiştir. “Batı”nın üstünlükleri kabul ve “Doğu”nun “eksik”, “geri”, “yanlış”lıkları itiraf edildikçe ve bu “geri” toplumlar Batılılaştıkça değişimin varlığı kabul edilecektir. “Muasır medeniyet” Batı’dadır; dolayısıyla, değişimde yegâne referans noktası Batılı değerler sistemidir. Osmanlı Devleti’nin son döneminden Cumhuriyet’in kuruluşuna; Tek Parti döneminden liberalizme; korumacı devletçi politikalarından küresele uyum sağlamaya çalışan politikalara dek Batılı değerler, sistemin temel belirleyendir.

Tunaya (2010), Osmanlının Batılılaşmasında ilk aşama askeri alanda ve oldukça çatışmalı süreçler içeren; ıslah girişimlerinin, askeri alanla sınırlı kalınmayacağını, bilimsel ve sosyal yeniliklerin de gereğini gündeme getiren “*kısmî kurum ıslahları dönemi*”dir. Eski kurumların kaldırılmadan yeni kurumların onların yanına eklenmesiyle oluşan ikili yapı, yenileşmenin başarısını azaltmış, “*ıslah hareketlerinin çoğunu ölü doğmuş bir hale getirmiştir*”. “*Aydın despotluk dönemi*” ise, yeniliklerin önündeki en temel direnme noktası olan Yeniçeri-Ulema işbirliğini ortadan kaldıran ve “*siyasi kuvvetler denklemini*” değiştiren bir dönemdir. Ulemanın desteğini alarak

Yeniçeri Ocağı'nı ortadan kaldıran saray ile ulemanın anlaşması uzun sürmemiş; her yenilik girişimi sarayla bu sınıfları karşı karşıya getirmiştir. İlk ıslahatlar hep yukarıdan aşağıya doğrudur. Yenileşmeler gelenekleri sarsmışsa da, ilan edilen hak ve hürriyetler hiçbir garantiye bağlanmamıştır (s.18-45).

Ulus-devlet olarak Türkiye'nin ortaya çıkışını "modernite projesi" olarak nitelendiren İlhan Tekeli (2009) ise dört aşamadan söz etmektedir: Birinci aşama, karşılaşılan sorunların çözümünü varolan siyasal ve sosyal sistem içinde arama dönemidir. İmparatorluk karşılaştığı modernite projesinin farkında değildir. "*Modernite projesi topluma henüz sızmamıştır.*" İkinci aşamada, proje araçsal mantıkla yapılan reformlarla topluma sızmaya başlamıştır. Modernite projesinin geliştirildiği Avrupa ülkeleri tanınmaya, çözümlerde onlardan etkilenilmeye başlanır. Üçüncü aşamada "birey" in oluşması, birbirlerini etkileyecekleri bir kamu alanının ortaya çıkışı gerçekleşir. Yöneticilerin meşruiyeti artık sadece ilahî olana bağlanmaz; kamu alanında yapılan uygulamaların haklılığını, akılcılığını savunmak gerekmektedir, Modernite projesiyle yeni ilişki kurma biçimleri öneren, iktidar talebi içeren, bunu kamu alanını etkileyerek gerçekleştirmeye çalışan kişi ve grupların siyasal düşünce ve hareketleri gelişir. Bu düşünce ve hareketler modernite yanlısı ya da karşıtı olabilmektedir. Bu aşamanın önemli bir boyutu, düşüncenin yöneldiği temel sorunsalı da belirlemesidir: "Batı'da gelişen modernite projesiyle nasıl bir ilişki kurulacaktır? Son aşamada imparatorluk parçalanarak ulus-devletlere dönüşür, yeni iktidarın meşruiyetini de halkın demokratik seçimleri belirler. "*Bu aşamada iktidarın değişmiş olması artık modernite projesinin utangaç yayılmacılığının yerini radikal bir modernite projesinin almasına neden olacaktır.*" Projeye öncülük eden kadrolar demokratik süreçler içinde sınanırlar. Bu kaygı kadroları giderek popülist bir politika izlemeye sürükleyebilir. Projenin başlangıcında temel kaygı imparatorluğun parçalanmasını engellemek iken, son aşamada projeden beklenen ekonomik gelişmeyi sağlamlaştırmaktır (s.22-26).



Hasan Bülent Kahraman (2009), Türk siyasal düşüncesi açısından “Batılılaşma”nın en karmaşık kavramlardan biri olduğunu söylemektedir. Çünkü Batılılaşma, hem çok boyutludur; siyasal, kültürel, toplumsal açılımlara sahiptir, hem Türk modernitesinin kurucu ögesidir, hem de ona karşı kavramların “kurucu dışarı” olma özelliğine sahiptir. Batılılaşma “zihniyet”, “kurum”, “kimlik oluşturma” evrelerinden oluşmaktadır. Başlangıçta sadece teknolojiyle sınırlı, bir yenilik aktarma biçimiyken; siyasal anlamda Batılılaşma bu algılamaya tepkiyle başlar, bir zihniyet kategorisi haline gelir. Ancak asıl sorun, Batılılaşmanın gündelik hayatı ve düşünme düzeylerini bir bütün halinde belirleyecek güce sahip olmasındadır (s.125).

Osmanlı’dan günümüze sürdürülen çabalara bakıldığında “Batılılaşıldığı” kesindir. Ancak, Batılılaşma Batı’da bir ekonomik devrim olarak gerçekleşirken Türkiye’de alt yapıyla bağı oluşmamış, kültürel değişim olarak ortaya çıkmıştır (Altan, 2009: 142). Burada önemli bir nokta, ülkeyi/toplumunu tıpkı Batılıların değerlendirdiği gibi “yetersiz” bulan Doğu’nun seçkin kadrolarının, değişmek için Batı’nın değerler sistemini referans alırken “seçmeci” bir yaklaşım sergilemiş olmasıdır. Nitekim yönetenlerin tercihleriyle toplumsal koşulların Batılılaşmaya elverişliliği arasındaki uyumsuzluk, Batılılaşma hareketlerini sürekli olarak bir çatışmanın odağında tutmuş; Batılılaşma çoğu zaman “Baticılık” halinde tezahür etmiştir. Kocabaşoğlu (2009) “Baticılık”ı bir “meslek” olarak nitelerken, bu mesleğin “Baticı” diye bir tipi yarattığından söz etmektedir. Bu siyasi duruş ya da tercihi sergileyenler arasında toplumun her yönüyle Batı’ya benzemesini isteyen değişmecilerin “gerçek Baticı”; Batı’nın bazı üst yapısal kurumlarını, davranış biçimlerini benimsemeyi amaçlayanlar da “taklitçi” olarak yaftalanmaktadır. Batılı ile Baticıyı ayıran temel kıstas, Batı’ya nasıl ve ne kadar benzeneceğidir (s.16). Batılılaşma süreci “Batılılaşma”dan “Baticılık”a; bir “yöntem olarak Batılılaşma”dan, bir “program olarak Baticılık”a geçiş biçiminde gerçekleşmiştir (Toker-Tekin, 2009: 82).

“Garbiyatçılık”ı “*Türkiye’de modernliğin grameri*” olarak nitelendiren Meltem Ahıska (2009), kavramın belirli bir ideoloji, dünya görüşü ya da söylem olmadığını belirtmektedir. Garbiyatçılık, varolan toplumsal duruma ve tarihsel geçmişe yönelik farklı önermeler geliştiren ve çoğu zaman da birbiriyle çatışan ideolojiler gibi kısa erimli değildir; örtük-hegemonik bir kültürel anlaşma zemininden hareket etmektedir.

*“Bu zemin, modern milletin tarihsel olarak sınırlarını çizdiği kamusal alanda neyin kabul edilebilir ve geçerli bir önerme/duygu/pratik olduğunu tayin eden, bir bakıma tarihsel bir tortu olarak düşünülebilir. (...) Episteme, paradigma gibi sınırları çizen ama sadece yasaklayıcı değil üretici bir performans repertuarıdır. (...) En genel anlamıyla Garbiyatçılık, Batı-dışı sayılan bir alanda (ve Batı’nın tüm üstünlük iddialarına maruz kalarak) modernliği tarihsel olarak belirli bir şekilde temsil etme, başkalarına ve kendine sunma tarzıdır.” (s.1051-2).*

Garbiyatçılık hem “Batıcılık” hem de “Batı karşıtlığı” olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle de ikircikli bir kavramdır ve Şarkiyatçılıkla birlikte sömürgeci modernliğe ve kapitalizme destek vermektedir. Garbiyatçılık, Batı’nın yarattığı “öteki konumunu sahiplenmek ve o sınırlar içinde eylemek ve kendini gözlemek; buna mukabil dayatmalara çeşitli taktiklerle direnmektir. Hem Batı’ya bir meydan okuma hali, hem de bir an önce Batılı kabul edilme isteği ve eylemini içerir. Batılı modernliğin rotasına girildiğinde “Batı” imgesinin yeniden ve yeniden üretilmesi gibi, “Doğu” da eş zamanlı olarak diriltilmektedir (Ahıska, 2009: 1054-5).

Ahıska (2005) Cumhuriyetin ilk yıllarındaki radyo yayınlarını ele aldığı çalışmasında ise “hayali” bir izleyici kitlesine Batılı değerler üzerinden bir “*Garbiyatçı fantezi*”yle ulaşılmaya çalışıldığının altını çizerken, bu seçkinci fantezinin, “hayal edilen”le “hakikat” arasında derin uçurumlar barındırdığını ileri sürmektedir. Radyoda milli olanın tanımlanma, oluşturulma, sınırlarını çizme çabası hayali bir Batılılığa ve Batılı göze göre şekillenmiştir. Bu hem milli hem modern olan hayalin içinde “Batılılığın” sabit bir içeriği yoktur; Batılılık ülke içindeki kadın-erkek, halk-seçkin, Türk-Türk olmayan gibi ayrımlara anlam vermek ve anlamları meşrulaştırmak için kullanılmıştır (s. 305). Çünkü radyo doğası ve tekniği gereği kitleye seslenen ve bu kitlenin

kimlerden kurulu olduğu belli olmayan bir araçtır. Katı toplumsal sınırları, sınıfsal farkları, “seçkin”-“düşük kültürlü” ayrımları aşarak, hedef kitlesini ayrıştırmadan herkesi aynı hitapta buluşturduğu için bütünleştirici bir teknolojidir. Dinleyenleri milli bir yer ve zaman imlemesinde sabitlemektedir (s. 21-22).

Benzer biçimde, belgesel sinemanın Batılı değerler sistemini ne denli referans aldığı, Batılı göze göre ne denli şekillendirdiği, farklı niteliklere sahip olmalarına karşın izleyicileri aynı hitapla muhatap edip etmediği sorgulanmaya değer görülmektedir. Zira Ahıska'nın (2009) belirttiği gibi, “*her yaptığımızı hayal edilen Batı'nın gözünden gördüğümüzde kendimizi aslında içten içe nefret ettiğimiz ve “bize yabancı” bir arzunun içinde buluruz.*” (s.1054). Cumhuriyetin ilk yıllarındaki modernleşme çabalarının yoğun atmosferinde, cılız sinemanın ve belgesel sinemanın<sup>(\*)</sup> da, dönemin radyo yayınlarına benzer biçimde “Garbiyatçı fantezi”yi uygulamış olabileceği akla yakın durmaktadır. Doğal olarak, reel koşulların ve seçkin kadroların dışında kalan kitlelerin “hakikat”i ile bu fanteziyi örtüştürmek zor görünmektedir. Türkiye’de belgesel sinemanın dönem(sel)leştirme çalışmasında, dönemler bu bağlamda da ele alınmış; toplumsal değişmelere bağlı olarak belgesel sinema(cı)nın “hakikat” ile “hayal” arasında değerler sistemine yaklaşımı tarihsel süreç içinde sorgulanmaya çalışılmıştır.

Edward Said’e (2006) göre, “*Şarkiyatçılık*” Şark’ın tarihselliğini yadsımış ve onu bir kurguya dönüştürmüştür. Benzer şekilde, *Garbiyatçılık* da hayali bir Batı kurgusu üzerinden hareket etmiştir. Ahıska (2005), Doğu’dan Batı’ya doğru kaçarken Batılılığa yerel bir içerik kazandıran ancak Batı’ya doğru her mesafe alındığında Doğu’yu yeniden tanımlayan hayali, sadece gerçeklikten kaçmak değil aynı zamanda gerçeklikle baş etmeye çalışmak olarak yorumlamaktadır (s.45).

---

(\*) Söz konusu dönemdeki filmlerin ne denli belgesel film sayılıp sayılmayacağı ilerideki bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

Şarkiyatçılık gibi Garbiyatçılık da sömürgeci modernliğe ve kapitalizme destek veren ikiz kavramlardır (2009: 1040). Buruma ve Margalit ise (2008) *Garbiyatçılık*’ı, Batı düşmanlığı; Batı modernitesinin tarihsel içeriğine duyulan “nefret” olarak ele almaktadır.

Ekonomik ve siyasal ilişkilerinde büyük ölçüde “Batı”ya bağımlı olan Türkiye’de toplumsal değişme de büyük oranda “Batı”nın gereklerine göre olmaktadır. Ancak Türkiye aynı zamanda “Doğu”dur da. Bu düalizm toplumsal değişmelerde çatışmaların da temel kaynaklarındandır. Türkiye’deki belgesel sinema(cı)nın referans aldığı değerler sistemi büyük ölçüde “Batı”dır; yaklaşımlar Batıcıdır. Ancak bu “Batı”, toplumsal değişmelerdeki gibi, çıkış ve varış noktalarında “hakikat” ile “hayal” arasındaki muğlaklığı içinde barındırmaktadır. Doğu’nun tema ve olgularının Batı’nın değerler sistemine göre seçilmesi, işlenmesi, yorumlanması, paylaşılması; ulus-devlet sürecinden küreselleşme sürecine doğru incelemeye değer bir durumdur. Bu bağlamda, her üç dönemde de, Türkiye’deki belgesel sinemaya içkin olan Batılı değerler sisteminin etkisi incelenmeye çalışılmıştır.

Benedict Anderson (2011) 19. yüzyılın öne çıkarttığı bir kavram olan “ulus”un, “*hayal edilmiş bir siyasal topluluk, hayal edilmiş cemaat*” olduğunu ileri sürmektedir. Çünkü en küçük ulusun bile üyeleri, diğer üyelerin çok azını tanıyorken her birinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaktadır. Yüz yüze ilişkilerin yaşandığı ilkel köy toplulukları dışındaki her topluluk “*hayal*”dir. Ernest Gellner’den aktardığı gibi, “*milliyetçilik ulusların kendi öz-bilinçlerine uyanma süreci değildir; ulusların varolmadığı yerde onları icat eder*”. Yeni ulusal toplulukların hayal edilebilirliğine en önemli etkiye bulunan yeni bir üretim ve üretim ilişkileri sistemi olan “kapitalizm” ile yeni bir iletişim teknolojisi olarak “matbaa” ve insanlığın dilsel çeşitliği arasındaki etkileşimdir. Özellikle yazılı basın “ulus” kavramının oluşum sürecinde işlevseldir (s.20, 58).

Nitekim Osmanlı'nın son, Cumhuriyet'in ilk yıllarında "ulusçuluk" kavramı gazetelerin önemli bir malzemesi ve ana işlevlerinden birisi oldu. TBMM'nin Ankara'da açılması ve Ankara'nın milli mücadelenin merkezi olması İstanbul'daki basının yanı sıra Ankara'da da gazete çıkarılmasını zorunlu hale getirmişti. *Hakimiyet-i Milliye* ve *Yenigün* gazeteleri Müdafaa-i Hukuk'un, yani iktidarın; *Tan* gazetesi de muhalefetin sesi olarak Ankara'dan yayın yapıyordu. Yeni kurulan Anadolu Ajansı ise Büyük Millet Meclisi'nin, yani Ankara Hükümeti'nin resmî sesiydi (Çavdar, 1989: 36). O yıllarda Türkiye'de yok denecek düzeydeki sinema, doğal olarak "ulus"un inşasında kitlelerin yönlendirilmesinde işlevsel olabilecek boyutta değildi; bu işlevsellik, cılız düzeyde kalsa da, Cumhuriyet sonrasındaki dönemde ortaya çıkabilecekti. Bu bağlamda, Türkiye'de "ulus" olgusu Propaganda Dönemi'nde "kurucu", Çokkültürlülük Dönemi'nde ise "kurucu dışarı" olma işlevi taşımaktadır.

Kahraman (2007) Türkiye'nin gelenek ve modernleşmeyle kurduğu ilişkiyi üç ana döneme ayırmaktadır. Birinci dönem, ümmetçi imparatorluk yapısı içinde onu aşmaya ve Batılılaşmaya çalışan Tanzimat-Meşrutiyet ekseninde gelişen ana çıkıştır. İkinci dönem, 1923'le birlikte gelenekle tüm bağları kopartmayı hedefleyen Cumhuriyet atılımıdır. Üçüncü dönemde ise Cumhuriyet'in getirdiği ana eğilimler irdelenmeye çalışılmaktadır. Tarihsel gerçekliği kabul etmekle birlikte eleştirebilen, çoğulcu, daha özgürlükçü "geç-modern" değerlendirmeler söz konusudur (s.38). Merkezîyetçi erken cumhuriyet modernitesinin "Doğu-Batı", "doğru-yanlış", "haklı-haksız" gibi ikili karşıtıklarla tayin ettiği kültürel süreç ile 1980 sonrasında etkili olmaya başlayan modern sonrası, çoğulcu ve öznesiz yaratı süreci önemli bir farklılaşmadır (s.41). Bu bağlamda, çalışma kapsamında, Türkiye'de belgesel sinemanın modernden postmoderne doğru ne denli bir seyir izlediği sorusuna da yanıt aranmaya çalışılmaktadır.

Türkiye’de belgesel sinema, “yerel”i (“hakikat” de diyebiliriz buna) ele almakta; genellikle de bu “hakikat”i “yerel” olmayana (“hayali” kişilere, coğrafyalara) aktarmaktadır. Bu “tespit”, “teşhir” ve “tahrik” (\*\*\*) belgesel sinemacının referans aldığı değerler sistemini de içeren politik öznelliğinin süzgecinden geçerek gerçekleşmektedir. Dolayısıyla, belgesel sinemacının politik özneliği hesaba katıldığında, belgesel filmlerin “hakikat” ile “hayal” arasında “muğlak” bir yerde durduğu ileri sürülebilir. Bu bağlamda, belgesel sinemacının kendisini ne denli “*parrhesiastes*” olarak görüp görmediği ve aktardıklarının ne denli “*parrhesia*” olup olmadığı önemli bir (etik) sorundur. Göz önünde bulundurulması gereken bir nokta da, herhangi bir gerçeklik unsurunun değişik kişilerce çekilen görüntülerinin aynı olmaması; olsa dahi görüntülenen ile görüntüleyen yorumu arasında bir yerde durmasıdır (Derman, 2010: 9). Dolayısıyla, belgesel filmlerde hakikatin varlığı ile varması gereken yer birbirine ikame edilme riski taşımaktadır. Modernleşme kavramı da, bu geçişi kolaylaştırıcı bir etkide bulunmaktadır. “*Aydınlanmanın çocuğu*” olarak nitelendirilen modernite projesi, Avrupa’da ortaya çıkmıştır ancak önemli olan onun yeri değil, niteliğidir; çünkü insanın kaderini ilahî olandan alıp insanın kendi eline teslim etmeyi önceleyen proje, dünyayı dönüştürmeye yöneliktir. Türkiye’deki belgesel sinemaya ilişkin çalışmalarda, belgesel sinemanın “devlet”-“birey” kavramlarıyla kurduğu ilişki de yeterince sorgulanmamıştır. Türkiye’de belgesel sinema üretimi, günümüz dâhil, “devlet”le birlikte yürümüştür. Bu ilişki, üretim koşullarını belirlemek kadar, içeriği de belirlemiştir; belgesel filmlerin üretimi gibi, tüketimi de devletin eliyle ve rızasıyla olmuştur. Belgesel sinemanın gördüğü “toplumsal ilgi”nin boyutu da, bu “rıza”nın bir parçasıdır ve sınırlıdır. Burada sinema-sansür ilişkisinin de hesaba katılması gerekmektedir, çünkü sinema başlangıç

---

(\*\*) Gazeteci, yazar ve senarist Ahmet Tezcan; 6 Mayıs 2012’de TRT tarafından düzenlenen “*Belgesel sinema yakın tarihi yeniden mi üretiyor? Ya da bir tarih üreticisi olarak belgesel sinema nedir?*” başlıklı panelde belgesel sinemayı “tespit”, “teşhir” ve “tahrik” aracı olarak nitelendirmiştir.

yıllarından itibaren devletin ciddi biçimde denetim altında tuttuğu bir alandır<sup>(\*)</sup>. TRT'nin yayınlarıyla birlikte belgesel sinema için en kitlesel-yaygın gösterim alanı devletin televizyonu olmuştur. Bu bağlamda, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki radyo yayınlarının "Garbiyatçı fantezi"sini devlet eliyle (TRT ya da diğer resmi kurumlar) üretilen-yayınlanan pek çok belgesel filmde takip etmek mümkündür.

Türkiye'de uzun yıllar sınırları "devlet"le belirlenmiş ve hatta bütünleşmiş bir ilgiye mazhar olan belgesel sinema, günümüzde daha geniş bir alanı hesaba katmak zorunda kalmaktadır. 2000'li yılların Türkiye'sinde "özel televizyon", "uydu yayınları", "internet" ve "küreselleşme" gibi olgular belgesel sinema alanının da belirleyenleri arasındadır. Kitlesel bir tüketim "meta"sı haline gelmek, yeni finans ve izleyici kaynaklarına sahip olmak, anında ulaşılabilirlik, kolayca çoğaltılabilirlik ve yasal düzenlemelerin hayatın pratiğinden sonra gerçekleşmesi ya da bütün bunların tersi "yeni durum"lar, belgesel sinemacıların önünde "yeni fırsat"lar, "yeni kısıt"lar ve "yeni risk"ler oluşturmaktadır.

Huriye Kuruoğlu (2006), belgesel sinema alanında hem kuramsal, hem uygulamacı olarak çalışanların hem de belgesel filme ilgi duyanların, belgesel filmin gösterim olanakları ve belgeselin ticari kaygısı olmadığı için devlet ya da kurumlarca

---

(\*) 1919'da çekilen *Mürebbiye* sansürlenmiş ilk film olmuştur. İlk yasal düzenleme 9 Haziran 1932 tarihli "*Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Talimatname*"dir. Bu talimatname, 4 Temmuz 1934 tarih ve "2559 sayılı Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu"nun 6. Maddesine dayanarak çıkarılan ve 31 Temmuz 1939'da yürürlüğe giren "*Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname*" ile yürürlükten kaldırılmıştır. Film sansürü sonraki yıllarda 1977 ve 1983 tüzüklerine dayalı olarak polis tarafından uygulanmıştır. 26 Ağustos 1977 tarihli "*Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük*", iki denetleme kurulunu (ön sansür ve itirazlara inceleme-karara bağlamakla görevli) görevlendirmişti. 1979'da çıkarılan "*Türk Sinema Kurumu Yasa Tasarısı*", sansür rejimine son vermesi, ruhsat sistemi yerine beyanname sistemini getirmesi ve sansürsüz oynatılacak filmlerde suç unsurunun bulunması durumunda ceza kovuşturması yolunu açması bakımından önemlidir. Fakat 23.8.1983 tarih ve 83/7006 sayılı Bakanlar Kurulu Kararı ile yürürlüğe konan "*Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük*" Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu'nun 6. maddesine dayanan film sansürü rejimini yeni boyutları içinde uygulamaya tekrar sokmuştur. Film Denetleme Kurulu ve Film Denetleme Üst Kurulu sansürle ilgili olarak görevlendirilmiştir. Günümüzde sansür İçişleri Bakanlığı'ndan Kültür Bakanlığı ile Radyo Televizyon Üst Kurulu'na (RTÜK) geçmiştir. "Sansür" kavramı yerini "denetleme ve sınıflandırma" kavramlarına bırakmıştır. Ancak yasal düzenleme ya da dile getirilen kavram ne olursa olsun, devlet-sinema ilişkisi, denetleyen-denetlenen ilişkisinin dışına bir türlü düşmemiştir (Ulusoy, 2009).

desteklenmesi gerektiğini yıllarca tartıştığını; resmi ve özel kanalların çoğalacağını ve belgesel filmlerin bu istasyonlarda yer alacağını tahmin etmediğini ileri sürmüştür. Belgesel filmler, önce genel yayın yapan kanallarda, daha sonra da tematik kanallarda bu gösterim olanağı bulmuştur. Ancak yine de Türkiye'deki televizyon istasyonları belgeselleri ucuza saat dolduran ürünler olarak görmekte, ucuz yabancı belgeseller paketler halinde dolaşıma girmektedir. Belgesel sinemacılar açısından yeni bir olanak olan televizyonlar aynı zamanda belgesel sinemanın "*ticarileşme*"sini de sağlamış, ancak onu sisteme entegre ederek "*evcilleştirmiş*"tir de (s.144-145).

Öte yandan, 1990'lardan itibaren dünyada belgesel sinema finans ve gösterim olanakları açısından "devlet"le ilişkisini sürdürmeye çalışırken "ülkeaşırı"laşmaya da başlamıştır. Bu değişimin altında yatan önemli nedenlerden biri, katı sınırlarla korunan ulus devletlerin yerini, "çok uluslu şirketler"in ülke sınırlarını işlevsizleştiren yeni dünyasının almasıdır. Bu dünyada meydana gelen, ekonomiden siyasal yaşama, sosyal yaşamdan kültüre uzanan değişim, doğal olarak sinemaya da yansımıştır. Bu bağlamda, Türkiye'deki belgesel sinemacılar da, Türkiye dışından yeni yapımcılar, belgeseller, belgesel üslupları, televizyon istasyonları, festivallerle karşı karşıya bulunmaktadır. Bu karşılaşma, belgesel sinema alanında ciddi bir dinamik yaratmaktadır. "Üretici" olarak süreçlere katılma bağlamında belgesel sinemacılar bağımsızlaşmakla karşı karşıyadır. Üretici tavrın bu anlamda bireyselleşmesi gibi, belgesel sinemanın tüketim alanları da geçmişe oranla zenginleşmektedir. Televizyonların yanı sıra, festivaller, özel gösterimler ve etkinliklerde belgesel sinemaya daha fazla yer ayrılmaktadır. DVD, VCD gibi çoğaltımlar, 3G teknolojileri ve internet üzerinden seyretme olanağı sunan video kütüphaneler ve paylaşım siteleri gibi yeni yöntemlerle seyir alanları genişlemekte; belgesel sinema da diğer sinema türleri gibi, daha fazla insanla bir aradayken "tüketilmek" yerine "birey" tercihlerine ve olanaklarına uygun biçimde tüketilmekle karşı karşıya bulunmaktadır.



### 1.5. Küreselleşme:

Belgesel sinemanın karşı karşıya kaldığı olgulardan biri de “küreselleşme”dir. Küreselleşme, dünyanın ekonomik, kültürel, siyasal, sosyal olarak bütünleşmesi anlamına gelmektedir. 1990’larda sadece akademik ortamlara değil kamu siyasetine de damgasını vuran bu olgu, çok çeşitli alanları kapsadığı ve etki altında bıraktığı için, olguya yaklaşım da çeşitlilik göstermektedir. Ancak küreselleşmenin toplumsal değişimin önemli dinamiklerinden biri olduğu saptaması bu çeşitliliğin ortak noktasıdır.

Albrow’a (2008) göre, “*global*” sözcüğü iki önemli anlam içermektedir: “*dünya çapında bir markanın potansiyel tüketim toplamını oluşturan global pazar*” ve “*şirketin faaliyet alanını ifade eden global dünya*”. Sözcüğün bu anlamları 1970’li yıllarda, Coca Cola markasının bir reklam filminin çerçevesini çiziyordu: Bir tepenin yamacına dizilen çok etnikli bir koro terennüm ediyor, dünyanın mükemmel bir uyum içinde şarkı söyleyebileceğini gözler önüne seriyordu. Böylece, McLuhan’ın, 1962 yılında ortaya attığı “*global köy*” artık yaşam bulmuştu. Çünkü artık hem mesajın içeriği hem de teknoloji globaldi. (s.311) Artık dünya giderek küçülmekte, mesafeler kısalırken etkileşim gelişmektedir. En dolaylı görünen konular bile yansımalarını dolaysız biçimde göstermekte; toplumlar bilerek-isteyerek ya da farkına varmadan bu etkileşimin içinde kalmaktadır.

“Küresel” söylemi 1990’lı yıllarda Sovyetler Birliği’nin yıkılması ve Doğu Bloku’nun dağılmasından sonra, serbest piyasa ekonomisine dayalı olan kapitalizmin zaferi olarak nitelendirilmiş; bu “yeni ekonomik düzen” içinde globalleşmenin ana dinamiği olan ulus-ötesi şirketlerin yerini sermaye piyasaları ve bilişim sektörüyle birbirine eklenilen ticaret ağı almıştır. Bu bağlamda, küreselleşme devletleri temel işlevlerinden biri olan ekonomiyi düzenlemekten mahrum bırakmaktadır. Ulus-

devletlerin ülke sınırları içinde hassas biçimde organize ettiği korumaya çalıştığı ekonomik düzeni, bugün uluslarüstü ve ulusaltı yapılanmalar nedeniyle değişime uğramakta, devletlerin egemenlikleri aşınmaktadır (Doytcheva, 2009: 10).

Zygmunt Bauman'ın (2010) deyişiyle; "küreselleşme" deyimi;

*"Hızla bir parolaya, sihirli bir sözcüğe, geçmiş ve gelecek tüm gizlerin kapılarını açacak bir anahtara dönüşüyor. Bazılarına göre "küreselleşme" onsuz mutlu olamayacağımız şey, bazılarına göre ise mutsuzluğumuzun nedeni. Gelgelelim, herkesin birleştiği nokta, "küreselleşme"nin hem geri dönüşü olmayan hem de hepimizi aynı ölçüde ve aynı şekilde etkileyen bir süreç; dünyanın, kaçamayacağı kaderi olduğu. Hepimiz "küreselleşiyoruz" ve "küreselleşiyor" olmak tüm "küreselleşmişler" için üç aşağı beş yukarı aynı anlama geliyor." (s. 7)*

Uluç ((2003) "küreselleşme" olgusuna, sosyal bilim alanında üç farklı yaklaşım biçimi olduğundan söz etmektedir: "*Hiper-küreselleşmeciler*", zaman-mekân kavramlarının eski anlamını yitirdiğini; ulus devletin aşıl(n)arak, bir küresel uygarlığın doğduğunu, yeryüzündeki bütün ulusların-devletlerin karşılıklı bağımlılığının arttığını; politikaların yerel-ulusal ölçekte hâlâ etkili olsa da, küresel ekonominin hareketlerini etkileyecek güce sahip olmadığını ve küreselleşmenin kaçınılmazlığını ileri sürmektedir. "*Şüpheciler*" ise küreselleşmenin, emperyalizmin daha şiddetli, üstelik daha az algılanabilen bir aşaması olduğunu, "*dev şirketlerin zaferi anlamına geldiğini*" (Akt. Uluç, 2003: 179)<sup>(\*)</sup>, "*kâr peşinde koşan mega-işletmelerin, totaliter kurumların tiranlığı*" (Akt.: Uluç, 2003: 179)<sup>(\*\*)</sup> olduğunu dile getirmektedir. *Dönüşümcüler* ise hiper-küreselleşmecilerin "*ulus devletin sonunun geldiği*", şüphecilerin "*hiçbir şey değişmedi*" yaklaşımlarını reddetmekte, küreselleşmeyi dünya düzenin yeniden biçimlendiren siyasi bir güç olarak görmektedir (Uluç, 2003: 177-181).

Dönüşümcü yaklaşımın temsilcilerinden Giddens'a (2010) göre, küreselleşme zamanın mekândan bağımsız kılınmasıyla başlamıştır. Bu sayede toplumsal ilişkiler

(\*) John Micklethwait-Adrian Wooldridge, "Küreselleşmeye Tepki", **Foreign Policy** Türkiye Baskısı, No: 17-18, Eylül-Ekim-Kasım-Aralık 2001, s. 12'den aktararak.

(\*\*) Peter Marcuse, "Küreselleşmenin Dili", **Mürekkep Dergisi**, No: 17, 2001, s. 98-101'den aktararak.

mekâna bağımlılıktan kurtulmuş, uzaktaki yerlerle etkileşim içine girilmiştir. Bu bağlamda modern dönemde zaman-mekân uzaklaşması, önceki bütün dönemlerden daha yüksektir. Yerel olanla uzakta olan toplumsal biçimler ve olaylar arasındaki ilişkiler buna göre “esnemekte” ve küreselleşme asıl olarak bu esneme sürecine işaret etmektedir (s.62). “Küreselleşme” kavramı tartışma götürür olsa da, kavramın en görünür alanlarından birinin “kültür” olduğunda genellikle hemfikir olunmaktadır. Tomlinson’un (2004) söylediği gibi, modern kültür ve küreselleşme ilişkisinin merkezinde kültürel pratikler yatmaktadır (s.11). Küresel kültürün yerel kültüre nüfuz ederek, yeni sentezlere gidilmesine, küresel homojenleşmeye, melez oluşumların ve kimliklerin doğmasına neden olduğu iddia edilmektedir (Öz, 2001: 163).

Belgesel sinema alanı da sinemanın tüm alanları gibi küresel ekonominin ve küresel kültürün baskısı altındadır. Belgesel sinema ve küreselleşme ilişkisinde şu an öne çıkan temel dinamikler üretim odaklıdır; genellikle de, “tema”, “anlatım biçimi” ve “gösterim olanakları”dır. Türkiye’de belgesel sinemada 1990’lara kadar “tarih”, “sanat tarihi”, “mekân” gibi sınırlı temalar ve bilgilendirici - seçkinci yaklaşımlar baskın iken; 1990 sonrasında ise, “insan”, “kimlik”, “toplum”, “çevre”, “toplumsal sınıflar”, “toplumsal hafıza”, “zaman-mekân farklılaşmaları” gibi temalar ve sorgulayıcı yaklaşımlar öne çıkmıştır. Türkiye’de “devlet” destekli belgesel sinema büyük ölçüde “devlet” televizyonundan yararlanırken, bağımsız belgesel sinema ise festivaller ve sınırlı izleyicinin ulaşabildiği özel gösterimler dışındaki alanlarda ne denli var olduğunun incelenmesi ve tartışılması gerekmektedir. Özel televizyon istasyonları belgesel film ya da belgesel içerikli program üretiminde çok isteksiz davranmaktadır. Buna karşılık, yabancı belgesellerin Türkiye’de resmi - özel televizyonlarda ve festivallerde bulunduğu yer ve olanakları karşılaştırmak olguyu derinleştirecektir. Bu anlamda, Bauman’ın “*hepimizi aynı ölçüde ve aynı şekilde etkileyen bir süreç*” olarak nitelendirdiği küreselleşme karşısındaki genel tabloda

Türkiye'deki belgesel sinemacılar, şu an için, "araf"ta kalmaktadır. Belgesel filmlerin üretim biçimi küreselleş(ebil)tikçe, tüketim biçimi de küreselleş(ebil)mektedir. Ya da tüketim biçiminin küreselleş(ebil)mesi için, üretim biçimi küreselleş(ebil)mektedir.

Batılılaşma, 20. yüzyılın sonlarında ve 21. yüzyılın başlarında Türkiye toplumunu bir kez daha etkilemektedir. Ancak bu etkileme, artık "küreselleşme" olgusuyla atbaşı gitmektedir (Kahraman, 2009: 139). "Batı"ya olan bağımlılık "küresel"e evrilirken, toplumsal değişme de "küresel"in gereklerine göre olmaktadır.

Çalışmanın üzerine daha fazla yoğunlaştığı ve araştırmanın gerçekleştirildiği Çokkültürlülük Dönemi bölümünde belgesel sinemanın gerek tema, gerek teknoloji, gerek finans kaynakları gerekse anlatım biçimi açısından eriştiği çeşitlilik ele alınmış; özellikle de belgesel sinema ile küreselleşme arasındaki ilişkiler sorgulanmıştır. Bu bölüm, en azından çalışmanın hazırlandığı dönem için belgesel sinemanın geleceğine dair kestirimler yapılabilecek ipuçlarını da barındırmaktadır.

#### **1.6. Araştırma:**

Çalışma kapsamında Türkiye'nin belgesel sinema tarihi, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminden başlayarak Türkiye'nin ekonomik, siyasal, sosyal, kültürel "tarih"iyle birlikte ele alınmış; belgesel sinemanın toplumsal değişmeler karşısındaki tavrı irdelenmiştir. Bu anlamda Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş, Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı, Tek Parti Dönemi, devletçi politikalar, İkinci Dünya Savaşı ve sonrası, Çok Partili Dönem, kentleşme-göç, 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971, 12 Eylül 1980, askeri darbeleri, "postmodern" 28 Şubat darbesi, televizyonun yayına başlaması, serbest piyasa ekonomisine geçiş, özel televizyonların yayına başlaması, yeni dünya düzeni ve küreselleşme gibi olgular çalışmanın arka planını oluşturmuştur. Doğal olarak bu tarihsel süreçte "siyasal

iktidar”, “siyasal iktidarın aldığı kararlar” ve “toplum” birlikte değerlendirilmeye çalışılmıştır. Önemli bir nokta da, belgesel sinemanın diğer sinema türlerinden, televizyondan ve genel anlamda “medya”dan kopartılmamaya, bu olgular arasında ilişki kurulmaya çalışılmıştır.

Günümüzde, Türkiye’de belgesel sinema alanında çalışan sinemacılar belgesel filmlerin üretim ve tüketim koşulları açısından üç grupta toplanabilir:

- Kamu yayın kuruluşu olan TRT’ye bağlı belgesel sinemacılar,
- Özel yapım şirketlerinde çalışan ya da şirket sahibi belgesel sinemacılar,
- Bağımsız belgesel sinemacılar.

Çalışmanın temel sorunsalı olan Türkiye’de toplumsal değişme ile belgesel sinema arasındaki ilişki ve belgesel sinemanın dönemselleştirilmesi literatür araştırmasının yanı sıra, bu üç grubu da içeren örneklemeden hareket eden bir anket ve bazı belgesel filmlerin sorunsal açısından çözümlenmesiyle birlikte yürütülmüştür.

Araştırmanın literatüre ve alana bazı önemli katkıları olacaktır. Her şeyden önce; araştırma belgesel sinemaya içeriden bakışın bir ürünüdür ve içeridekilerin sesini temsil etmektedir. İkincisi; Türkiye’de belgesel sinema tarihinin “yıllar” dışında yeni paradigmalara dönem(sel)leştirildiği bu çalışma, bir ilk olma niteliği taşımaktadır. Üçüncüsü; belgesel sinema toplumsal değişme unsuruyla birlikte ele alındığı için, onu var eden koşulları da içerdiği için, benzeri çalışmalara oranla daha geniş bir zemine sahiptir. Dördüncüsü; Susar’ın 2002 yılında gerçekleştirdiği bir başka akademik çalışma ile birtakım başlıklarda benzerlikler içermektedir. Bu bağlamda, Susar araştırmasıyla elde edilmiş olan bazı verilerin, aradan geçen süre içinde ne denli değişip – değişmediğini karşılaştırmak açısından da bir olanak sunmaktadır. Beşincisi; Türkiye’de örgütlü belgesel sinemacıların deneyimleri ve birikimleri kadar, gelecek düşünceleri hakkında da veriler içermesidir.

### 1.7. Araştırma Evreni ve Örneklemi:

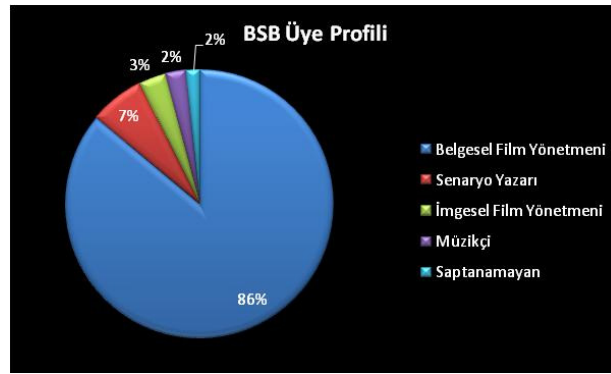
“Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema” çalışmasında belgesel film yönetmenlerinin bütününe kapsayan bir araştırmanın gerçekleştirilmesi imkânsızdır. Belgesel sinema alanı, başta TRT olmak üzere bir televizyon istasyonuna bağlı olarak çalışan, yapım firmalarına bağlı olarak çalışan, herhangi bir kuruma bağlı olmaksızın çalışan belgesel film yönetmenlerini içeren oldukça geniş ve dağınık bir alandır. Belgesel film yönetmenliğini bir meslek olarak yapan bu grupların yanı sıra, iki önemli grup daha belgesel film üretiminin içinde yer almaktadır: bir zamanlar ya da hali hazırda sinemanın diğer alanlarında çalışırken belgesel film de üretmiş olan yönetmenler ve belgesel film yönetmiş olan öğrenciler. Kabaca yapılan bir taramada, Türkiye’de, 2000’in üzerinde belgesel film yönetmeninin adına rastlanmıştır.

Bu anlamda, “maliyet”, “zaman” ve “insan gücü” sorunları gibi “genel nedenler”; eldeki verilerin yetersizliği ve güvenilir olmayışı, hedef kişilerden bazılarının hayatta olmaması, çoğunun iletişim bilgilerinin bulunmaması gibi “teknik nedenler”den dolayı (Gökçe, 1999: 130-131) belgesel film yönetmenleri araştırma yapmak üzere, ulaşılabilir ve kontrol altında tutulabilir bir bütün oluşturamamaktadır. Bu nedenle, araştırmanın bir bölümünü oluşturan anket çalışması bir “örneklem”le sınırlandırılmak zorunda kalmıştır.

Örneklem, 1997’de Belgesel Sinemacılar Derneği olarak kurulan, 2000 yılından itibaren “meslek birliği” statüsüne geçen ve Türkiye’deki belgesel sinemacıları bir araya getiren tek meslek birliği olan BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği’nin üyeleri arasındaki “belgesel film yönetmenleri” oluşturmaktadır. Bu örneklem, Türkiye’deki belgesel film yönetmenlerinin tamamı düşünüldüğünde, evrenin yaklaşık % 5’ine karşılık gelmektedir. Ancak örneklem, yukarıda belgesel

sinemacıların sınıflandırıldığı beş ana grubu da içinde barındırmaktadır; bu anlamda evrenin küçük ama evreni temsil edebilir bir örneği kabul edilebilir.

Şubat 2012 itibariyle, BSB üyelerinin 105'i belgesel film yönetmeni, 8'i senaryo yazarı, 3'ü müzikçi, 4'ü kısa ya da uzun imgesel film yönetmeni, olarak "eser sahibi"dir. İki üyenin eser sahipliği alanı tam saptanamamıştır. Dolayısıyla, BSB, Türkiye'de belgesel sinema alanında üzerinde araştırma yapılmaya en uygun meslek örgütüdür. Üyelerinin 105'i "belgesel film yönetmeni" statüsünde olmakla birlikte, araştırmayı yapan belgesel film yönetmeni araştırma dışında tutulduğu için anketin hedefi 104 kişilik bir grup olmuştur.



Şekil 1.2. "Eser sahipliği"ne göre BSB üye profili

Anketi yanıtlayan belgesel film yönetmenlerinin, araştırmanın yapıldığı tarihe kadar yönettiği belgesel film sayısı 492'dir. Ancak filmlerin bazıları birden fazla bölüme sahiptir; bölümler tek tek sayıldığında erişilen film sayısı 1020'ye ulaşmaktadır. Bir başka deyişle, araştırmayla elde edilen veriler, 69 belgesel film yönetmeninin 1000'in üzerinde belgeselinden süzülerek saptanmıştır. Araştırmanın değişkenleri, bu belgesel filmler üzerinden sorgulanmaya çalışılmıştır.

Gerek araştırmanın örneklemini oluşturan BSB bünyesinde, gerekse BSB dışında, "Propaganda Dönemi"nde ürün vermiş ve halen hayatta olan belgesel film

yönetmeni bulunmamaktadır. Örneklem içinde yer alan yönetmenlerin bir kısmı “Kültürel Hümanizma” döneminden bu yana belgesel film üretmektedir. Bu dönemde belgesel film üretmiş olan üyelerin büyük bir bölümü halen TRT’de çalışmaktadır ya da o dönemlerde çalışmıştır. Araştırma kapsamındaki yönetmenlerin çoğunluğu, “Çokkültürlülük Dönemi”nden belgesel film üretmeye başlamıştır.

### 1.8. Değişkenler:

Çalışma kapsamında, ayrıştırılan ve adlandırılan dönemlerde belgesel sinemanın karakteristikleri hem içerik ve biçim açısından, hem de üretim ve tüketim açısından belgesel sinemayı ele alabilecek ve karşılaştırma yapmaya yetecek nitelikte değişkenler üzerinden incelenmiştir:

- *Tema*: Sinemanın iki temel sorusu olan “*Ne anlatıyor?*” sorusunun karşılığı olarak içeriği doğrudan gösteren bir kavram olduğu için seçilmiştir. Tema, toplumsal değişimin bizzat kendisini gösterdiği gibi, ipuçlarını da içermektedir. Toplumsal yapıdaki değişim, dönüşüm ve yeni yapılanmaların belgesel sinemanın her şeyden önce “*tema*”larına yansımaları doğaldır. Bu bağlamda, siyasi iktidarların, devlet geleneklerinin, dönemsel gereklerin, toplumsal olayların, kitlelerin ilgi ve beklentilerinin “*tema*”larda şekillenmesi kaçınılmazdır.
- *Sinema Dili*: Sinemanın ikinci sorusu olan “*Nasıl anlatıyor?*” sorusunun karşılığının aranacağı bir değişkendir. Dönemlere göre belgesel sinemacıların değişen yaklaşım biçimleri söz konusudur. Çalışmada bu değişim Türkiye’deki belgesel sinemanın hem kendi izlediği sırayla, hem de dünyadaki belgesel sinema dilinin değişimiyle ne denli örtüştüğü üzerinden ele alınmıştır.



- *Teknik Özellikler:* Çekimde ve çekim sonrası işlemlerde kullanılan formatlar, emek-yoğunluk, gösterim biçimleri ve gösterim olanakları hakkında fikir veren bu değişken, dönemler arasında belgesel sinemanın içeriğinde ve dilinde farklılaşmalar yaratmıştır. Sinema teknolojisinde dönemler arasında “pelikül” – “analog video” – “dijital video” sırasıyla yaşanan değişimin etkileri saptanmaya çalışılmıştır.
- *Süre:* Hem maliyetler, hem yayın formatları, hem de tüketim biçimleri hakkında ipuçları verebilecek bir değişkendir.
- *Ekip:* Dönemler arasındaki emek-yoğunluk, maliyetler, yönetmenin ekip anlayışı, uzmanlıklara başvurma biçimi hakkında önemli bir değişkendir.
- *Gösterim:* Yapımın nihai olarak hangi mecralarda, kimlere ulaşabildiğinin bilgisini verebilir. Yerel, ulusal, küresel kitlelere ulaşım; gösterim biçimiyle yeniden üretim olanakları arasındaki ilişkiyi gözleme olanağı sunmaktadır.
- *Çoğaltım:* Ulaşılabilirliğin yaygınlığı ve hedeflenen kitle, mecra hakkında bilgi vermektedir.
- *Finans:* Sinema endüstrisinin temel sorunlardan biri olarak yapımın “mülkiyeti”ni ve arkasındaki gücü belirleyen en doğrudan değişkenlerden biridir. Toplumsal yapı, belgesel sinemanın üretim-tüketim hattında “finans kaynakları”nı da belirlemektedir. Çünkü belgesel sinemayı hayata geçiren mali güç, ortaya çıkan belgesel filmin sadece bir ürün olarak değil, ideolojisinin de “malik”i olmaktadır. Dolayısıyla, belgesel filmin izleyiciye ulaşacağı mecralar da, finans kaynağından bağımsız ol(a)mamaktadır. Bu bağlamda, devlet kurumlarından özel kurumlara, küresel kurumlardan kişisel kaynaklara finans kaynakları değişmektedir.

- *Devletle İlişkiler*: Özellikle “finans”, “gösterim” ve “hukuk” olmak üzere üç ana faktörde bu değişkenin varlığı belirginleşmektedir. Dönemler itibariyle kamunun belgesel sinemaya sunduğu mali kaynaklar, gösterim olanakları ve yasal düzenlemeler ele alınmıştır.
- *Tanıtım-Halkla İlişkiler*: Ürünün kamuyla paylaşılması ve pazarlanması hakkında ipuçlarının bulunabileceği önemli bir değişkendir.

Daha önce de belirtildiği gibi, Türkiye’de belgesel sinema tarihi üzerine yazılmış kaynaklar sınırlıdır; az sayıda kitaba oranla, son yıllarda hazırlanan lisans üstü tezleriyle, yayımlanan makaleler literatürü zenginleştirmeye başlamıştır. Nijat Özön’ün “*Sinema kitaplığımız öylesine yoksul ki, buna yapılacak en ufak bir katkı, göreceli de olsa bir değer taşır*” (1995: 7) ifadesine de sığınarak, “belge”nin peşinde koşan ancak kendisi yeterince belgelenemeyen Türkiye’deki belgesel sinemanın tarihine mütevazı bir katkıda bulunmak ve bir tartışma zemini kurmaktan öteye iddia taşımayan bu çalışmanın barındırdığı eksiklikler, yeni ve daha yetkin çalışmalarla giderilecektir.

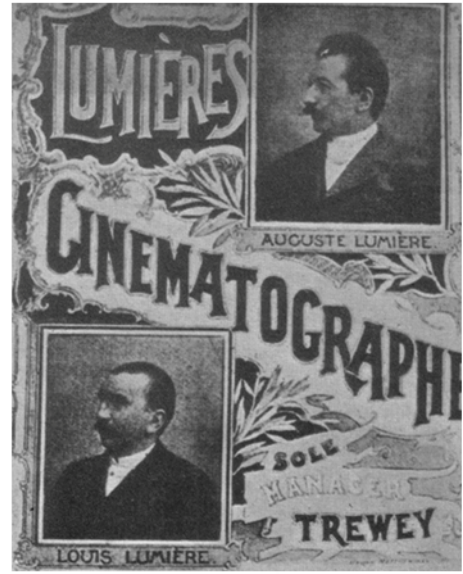
## 2. PROPAGANDA DÖNEMİ (Başlangıçtan–1956’ya)

“Genç adam, bana teşekkür et. İcadımı satmak için yapmadım, ancak senin gözünde bir tarihi kalıntı olacaktır. Belki bilimsel meraktan ara sıra kullanılır. Bunun ötesinde ticari bir geleceği yok.”

Louis Lumière, 1895

### 2.1. Türkiye’de Sinemanın İlk Yılları:

Herhangi bir konunun tarihi yazılmaya kalkıldığında, ister istemez, bir başlangıç noktası seçilmekte; seçilen bu başlangıç noktasını tek başına öne çıkartmak istemeyen tarihçiler bu noktayı ortaya çıkaran gelişmeleri de özetlemektedir. Çoğu kez bu yaklaşım dünya sinema tarihinin yazımı için de geçerli olmuştur. Dünya sinema tarihinin başlangıç noktası olarak Louis ve Auguste Lumière kardeşlerin, Paris Capucines Bulvarı’ndaki



Şekil 2.1. Lumière Kardeşler

Grand Cafe’de *Trenin Gara Girişi* filmini izleyiciyle buluşturdıkları 28 Aralık 1895 tarihi<sup>(\*)</sup> genel olarak kabul edilirken, sinemanın kolektif bir icat olduğu ve Lumière kardeşlerden önceki bazı çabaların da bu icadın hazırlayıcısı olduğu belirtilmektedir. Leonardo da Vinci tarafından geliştirilen ve görüntülü araçların ilki olarak kabul edilen “*camera obscura*” (karanlık kutu), 1890’ların başında, Thomas Edison’un New Jersey’deki laboratuvarında üretilen kişisel izleme aygıtı “*kinetoscope*”, 1895’te

(\*) Oysa Lumière Kardeşler, bu tarihten yaklaşık olarak dokuz ay önce, 22 Mart 1895’te, ilk filmleri olan *La Sortie des Ouvriers de l’Usine Lumiere - İşçilerin Lumiere Fabrikası’ndan Çıkışı*’ni Paris, Rue de Rennes, 44 numarada Societe d’Encouragement pour l’Industrie National’a sunmuştu. C. W. Ceram, dünyanın ilk filmini saptamanın anlamsızlığını; 22 Mart 1895 tarihindeki bu gösterimle deney aşamasının tamamlanmış olduğunu ve sinemanın dünyayı etkilemeye başladığını belirtmektedir (2007: 121).

ABD’de Thomas Armat’ın geliştirdiği “geçiş düzeneği”<sup>(\*)</sup> ve Fransız Louis Augustin Le Prince ile İngiliz William Friese-Greene’nin İngiltere’de geliştirdikleri kamera-gösterim sistemi bu anlamda “başlangıç noktası”nın birer hazırlayıcısıdır. Öte yandan, kayıt ve gösterim aracı olarak bir teknolojik ürün olan sinema aygıtları, Batı’da Sanayi Devrimi ile başlayan teknolojik sıçramaların, peş peşe ortaya çıkan icatlar dünyasının da bir parçasıdır. Kültürel olarak gösteri ve eğlencelerin mirasçısı olan sinema, teknik anlamda ise görüntünün kalıcılığı ilkesine dayanarak üretilmiş olan çok sayıdaki oyuncakla, deneyselliğin ürünüdür (Ceram, 2007: 48). “*Sinema, sinemanın ‘teknik aygıtları’ anlamına gelen bir terim olan ‘sinematografi’yle başlar. Sinemanın ne zaman icat edildiğini sormak yanlıştır. (...) Sinematografi icat edilmiştir. Sinema ise aygıtlardan daha fazla bir şey olup, icat edilmemiş; gelişmiştir*” (Ceram: 2007: 3). Başlangıç yıllarında, sadece teknik bir gereç gibi görülen “sinema”nın kitlelerin hizmetine girmesi ve kitlelerin de onun peşini bırakmaması daha sonraki yıllarda çok hızlı gelişecek ve sinema-kitle ilişkisi vazgeçilmezliğini kanıtlayacaktır.

Nijat zn (2010), Lumire Kardeşlerin kendilerinin bile ürettikleri “*cinmatographe*” aygıtında iş geleceği görmediklerini; aygıtın herhangi bir yeni moda kadar ilgi çekeceğine, yeni bir oyuncak kadar ilgi uyandıracadıına, bu merakın kısa bir sürede ortadan kalkacağına ve en nihayetinde aygıtın bilimsel alanda kullanılan bir ürüne dönüşeceğine inandıklarını belirtmektedir. Lumire Kardeşler moda süresince ürünün



**şekil 2.2. Goodwin Norton’un uzak ülkeleri gösteren seyahat filmleri çok popülerdi**

<sup>(\*)</sup> “*geçiş düzeneği*”: (Ing. *pull down mechanism*) Kamera ya da gösterim amaçlı çeşitli sinema aygıtlarında film şeridinin düzenli olarak yol almasını sağlayan düzenek.

seri biçimde üretilmesi, en yüksek kazancın elde edilmesi için, mühendis Jules Carpentier'le anlaşmış; aygıtın kullanımını gerçekleştirecek bir “operatör ordusu”nu da laboratuvarlarında eğitmeye başlamıştı. Sınırlı sayıda *cinématographe* üretilmiş olsa da, operatörler ordusu gösteriler yapmak üzere beş kıtaya dağıldı. Aşılması gereken önemli sorunlardan biri, gösterilen ürün (film) sayısının ve gösterim süresinin çok sınırlı olmasıydı. Bu nedenle, operatörlerin görevi gittikleri yerlerde sadece film göstermek değil, uygun buldukları durumları da görüntüleyerek repertuarı genişletmekti (s. 31).

Lumière Kardeşlerin operatör ordusundan Osmanlı coğrafyasına da gelenlerin olduğu bilinmektedir. Bu kişilerden biri olan Alexandre Promio anılarında, sinema aygıtlarını Osmanlı ülkesine sokmakta çok zorlandığını, Fransız elçisinin yardımını alarak ve yöneticilere rüşvet vererek sorunu aştığını, İstanbul, İzmir, Yafa, Kudüs'te çalıştığını söylemektedir. Yine Lumière Kardeşlerin operatörlerinden Félix Mesguich, Francis Doublier, Charles Moisson ve Perrigot'un 1896-1899 yılları arasında çeşitli zamanlarda Rusya'ya giderken Türkiye'ye uğradıkları, Lumiere Kardeşlerin repertuarına katkıda bulunacak filmler çektikleri, nitekim 1897'de basılan kataloglarda bu filmlerden söz edildiği bilinmektedir (Özön, 2010: 33).

Özön (2010), 1896 Avrupa'sında dönemin pek çok “*taçlı*”sının ya da “*taçlı ailesinden*” olanların yeni buluşlarla yakından ilgilendiklerini de belirtmektedir (s. 34). “*Kraliyet ailesinden gelecek bir gülümsemenin, bütün önemli olaylar için en büyük onay olduğu bir dönemde*”, Nisan 1896'da Viyana'da İmparator Franz Joseph'in, 12 Haziran'da İspanya Kraliçesinin, 25 Haziran'da Sırp Kralının, 7 ve 25 Haziran'da da Çar ve Çariçe'nin huzurunda gösteriler yapıldı (Ceram, 2007: 123). 1896 yılında, II. Abdülhamit döneminde, Lumièrelerin operatör ordusuna bağlı olmayan Bertrand adlı bir Fransız tarafından Osmanlı sarayında da bir film gösterimi yapıldığı bilinmektedir.

Aynı yıl Fransız Pathé Film Kurumu'nun İstanbul'daki temsilcisi olan Sigmund Weinberg'in çabalarıyla Beyoğlu ve Şehzadebaşı'nda halka da film gösterilmiştir (Onaran, 1999: 11).

Dünya sinema tarihinin başlangıcı için bir filmin ilk kez izleyiciyle buluşmasını tercih eden dünya sinema tarihçilerinin aksine, Türkiye'deki sinema tarihçileri ülkemizde çekilen ilk filmi sinema tarihimizin başlangıç noktası saymıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda yedek subay olarak görev yapan ve "sinemayı okula sokan kişi" olarak anılan Fuat Uzkınay'ın, 14 Kasım 1914 Cumartesi günü Ayastefanos'taki (Yeşilköy) Rus Abidesi'nin yıkılışını görüntülediği bilgisi, pek çok kişi tarafından sinema tarihimizin miladı olarak kabul edilmektedir.

Bu kabulün kaynağı Nurullah Tilgen'in *Yıldız Dergisi*'nin 30. sayısında yayımlanan "Türk Sinema Tarihi, Dünden Bugüne 1914-1953" başlıklı yazısıdır. Sinema tarihçisi Nijat Özön de, bu yazıdan hareketle ilk sinemamız olarak Fuat Uzkınay'ı, ilk filmimiz olarak da 150 metre uzunluğundaki, *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Hedmi'ni (Yıkılışı)* göstermiştir.

Ancak Nijat Özön 1970'de yayınlanan *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay* adlı

yapıtında bu filmin herhangi bir kopyasının o güne dek bulunamadığına; eldeki bu adla kayıtlı filmin de söz konusu filmle hiçbir ilgisinin olmadığına dikkati çekmişse de, sonraki yıllarda yapılan pek çok çalışma Tilgen ve Özön'ün ilk yazdıklarından alıntılar şeklinde sürüp gitmiş, günümüze değin söz konusu film hakkında Kara Kuvvetleri Muharebe Dairesi ve Foto Film Merkezi'nin kurucularından Gafuri



Şekil 2.3. Fuat Uzkınay

Akçakını'nın el yazısı dışında hiçbir somut belge ve bilgi ortaya çıkmamıştır. Anıtın yıkılmasına ilişkin belgeler/bilgiler yeterince berrak değilken, sinemamızın başlangıç noktasına bu olayın yerleştirilmesi kimi tarihçiler ya da yazarlarca kuşkuyla karşılanmaktadır. *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Hedmi* filminin yaygın biçimde ilk filmimiz olarak kabul edilmesinde, anıtın yıkıldığı dönemin gündemini hatırlatacak biçimde, ulus-devlet fikrinin ve milliyetçi ideolojinin önemli bir etken olduğu ileri sürülebilir. Çünkü yıkılan Rus anıtı, Türkiye'nin siyasi tarihi açısından sadece o dönemde önemli ve bir anlamda ortadan kaldırılması gereken bir simge değildir; o günden bu yana sürdürüle gelen resmi tarih anlayışı(ları)nın sinema alanına hizmet edecek, adeta bir "kurucu ögesi"dir.

1877-78 yıllarında Osmanlı Devleti ile Rusya arasında yaşanan ve halk arasında "93 Harbi" olarak bilinen savaşın sonunda bugünkü Yeşilköy'e kadar giren ve orada karargâh kuran Ruslar, zaferlerini ölümsüzleştirmek için burada bir anıt dikmek istemiş, ancak Osmanlı Devleti buna karşı çıkmıştı. Daha sonra anıtın sadece zafer anıtı olmayacağı, dinsel bir merkez ve bir hayır kurumu olarak hizmet vereceği belirtilince anıtın yapımına izin verilmişti. Üç katlı olan yapı Rus mimarisinin tipik özelliklerini taşıyordu. Yapımı 1891'de tamamlanan anıt, yapımdan 23 yıl sonra 1914'ün Kasım ayında yıkılmış, yapılması kadar yıkılmasıyla da siyasi tarihte önemli bir simge haline gelmiştir. Bu filmin çoğu çevrelerde, aradan onlarca yıl geçtikten sonra dönemin siyasal, toplumsal, tarihsel, kültürel yapısına binaen, Türkiye'de sinema tarihinin "miladı" olarak sayılması ideolojik olduğu kadar sinema tarihi, özellikle de belgesel sinema tarihi açısından tartışılması gereken bir durumdur.

Bu bağlamda, Türkiye'deki belgesel sinema tarihi ele alınırken, aynı zamanda, modernleşme sürecinde Batı ile kurulan ilişkiler ile önce seçkin Osmanlı yöneticilerinin, peşi sıra da Cumhuriyet'in kurucu kadrolarının ve sürdürücülerinin

Batı'nın yöntemlerini ve değerlerini bazen örtük, bazen aleni biçimde referans alma eğilimlerinin ve milliyetçilik olgusunun tarihsel olarak gözden geçirilmesi gerekmektedir. Burada önemli bir nokta, Türkiye Cumhuriyeti kurulmadan önce başlayan pek çok ilişki, eğilim, ideoloji, yöntem, vb.nin Cumhuriyet sonrasındaki toplumsal yapıda ve dolayısıyla toplumsal değişmelerde de aktör ve etken olarak varlığının sürmesi ve görünür olmasıdır.

Türkiye'deki resmî tarih yazımı ve Kemalist söylem eski ve yeni arasında radikal fark olduğunu ve Türk Devrimi'ni kavramayı/kavratmayı yeğlemektedir. Bu söyleme göre, Cumhuriyetin kuruluşu eskiyi sona erdiren ve yeniyi kuran bir "moment", kendini önceleyen dönemden tam anlamıyla bir "kopuş"tur. Nur Betül Çelik (1999) ise, bu yaklaşımın tersine, Türk Devrimi'ni "*kökten bir kopuş*" ya da tarihsel akışın sürekliliğinde olan bir moment olarak anlamak yerine, "*tarihsel bir eklemlenme moment*" olarak anlamayı önermekte ve her eklemlenen oluşumun yinelemeler içermesinin kaçınılmaz olduğunu altını çizmektedir (s. 42, 44).

İmparatorluk genç Cumhuriyet'e gelenek olarak pek çok siyasal kurumu ve sınırlı sayıda da olsa, geleneği sürdürecektir olan aydınları bırakmıştır. İlber Ortaylı'nın (1983) deyişiyle, "*Cumhuriyetin tabipleri, fen adamları, hukukçu, tarihçi ve filologları son devrin Osmanlı aydın kadrolarından çıktı*" (s. 14). Bu aydınlar yeni kurulan ulus-devletin ekonomik, sosyal ve kültürel kararlarının üreticisi ve uygulayıcısı oldular. Dönemin idari, askeri, dini ve kültürel kararlarının oluşması, uygulanması ve uygulamaların geleneğe dönüşmesi, o günü anlamak kadar bugünü yorumlamak açısından da önemlidir. Doğal olarak, toplumsal değişme ile belgesel sinema ilişkisinin ele alındığı bu çalışmada geçmişin verilerinin toplumsal değişimin önemli tohumları olduğunu varsayarak bu verilerle süreci ele almak, süreklilikleri ve süreksizlikleri saptamakta önemli kaynaklar olacaktır.



## 2.2. Tarihsel ve İdeolojik Arka Plan: Bir Modernleş(eme)me Öyküsü

*Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema* çalışmasının ana teması olan “belgesel sinema”, “modernleşme”yle ilişkisi bağlamında ele alınacağından, öncelikle Türkiye’nin modernleşme sürecine bakılmasında yarar vardır. Tarihsel bilgilerin yoğunlaşacağı bu alt başlıkta iki temel hedef söz konusudur; birincisi, Türkiye’de modernleşme sürecinin kurulma ve işlenme biçimlerini tarihsel olarak ele almak; ikincisi, modernleşme olgusu karşısında seçkinlerin ve aydınlarının tavrının gelişimini ve oluşan bazı alışkanlıkları saptayabilmektir.

Kuruluşundan itibaren Cumhuriyet Türkiye’sindeki birçok kurumun (bakanlıklar, yüksek yargı organları, zabıta, itfaiye, deniz hatları gibi kamu hizmet birimleri, sivil ve askeri okullar, gazeteler, vb.) yanı sıra siyasal, toplumsal kavramların (demokrasi, cumhuriyet, özgürlük, eşitlik, vb.) ve akımların da (İslamcılık, liberalizm, sosyalizm, feminizm, milliyetçilik, pozitivizm, materyalizm, vb.) kökeni ve gelişimi Osmanlı modernleşme sürecine dayanmaktadır. Her türlü kurum, düşünce ve eğilim toplumsal, siyasal ve ekonomik ortamlara bağımlı olarak gelişir; bu ortamlar göz önünde bulundurulmadan yeterince değerlendirilemez. Bu bağlamda, Türkiye’de toplumsal değişme ile belgesel sinema ilişkisini incelerken daha geniş bir perspektifle hareket etmek; sanatın, sinemanın ve belgesel sinemanın yeşerdiği toplumsal, siyasal, ekonomik ortamları ve bu ortamlardaki modernleşme olgusunu tarihsel olarak yorumlamak gerekmektedir. Osmanlı-Cumhuriyet kutupsallığına başvurmadan ve bu anakronizmaya düşmeden Osmanlı’nın tarihsel birikimini kavramak, modern toplumsal yapıyı anlamak açısından önemlidir (Alkan, 2011).

Bu başlık altında amaç, Türkiye’deki belgesel sinemanın kökenlerini aramaktan ziyade, Osmanlı Devleti’nden Cumhuriyet Türkiye’sine geçerken toplumsal değişimin yol haritasını gözden geçirmek; resmi söylem ya da dayatmalar ile

bireylerde (tabii ki sanatçılarda, belgesel sinemacılarda) öznelleşen bakış ve nihayetinde de ortaya çıkan belgesel filmlerdeki içselleştirilmiş ortak noktalara dikkat çekmektir. Bir başka deyişle, bir toplumsal proje olarak geçmişten sürdürülegelen Batılılaşma-modernleşme eğilimlerinin 20.-21. yüzyılın belgesel sinemasında izini sürerken, belgesel sinemanın sadece Propaganda Dönemi'nde değil, diğer dönemlerde de karışımıza çıkacak olan eğilim, davranış, yöntem vb.nin ortak temellerini bulmaya çalışmaktır. Pek çok yazar modernleşmeyi, gelişmiş toplumların özelliklerinin az gelişmiş toplumlar tarafından örnek alınması ve uygulanması olarak tanımlamaktadır. Çalışmanın temel çıkış noktası, bu cümlede somutlaşmaktadır: gelişmemiş toplumlar tarafından gelişmiş toplumların özelliklerinin örnek alınması.

18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun bir yandan hızlı biçimde topraklarını kaybettiği, bir yandan da "modernleşme" çabalarını yoğunlaştırdığı yıllardır. 19. yüzyıl, bu nedenle, "*İmparatorluğun en uzun yüzyılı*"dır (Ortaylı, 1983). İlhan Tekeli (2009) modernleşmenin ilk aşamasında karşılaşılan sorunların çözümünün var olan siyasal ya da sosyal sistem içinde arandığını ve eski düzenin ihyasına çalışıldığını belirtmektedir. İmparatorluk artık işlerin eskisi gibi yürümediğinin farkına varmıştır ama karşılaştığı modernite projesinin niteliğinin henüz farkında değildir (s. 22). Osmanlı'nın modernleşme çabalarına ve icraatlarına giriştiği bu "*en uzun yüzyıl*"da, o zamana kadar zaten belli ölçüde değişen ya da değişmekte olan toplumun ani ve hızlı bir değişim dönemine girmiş olması, modernleşme kavramının bilinen anlamını zorlamaktadır.

Osmanlı'daki Batılılaşma girişimlerinin hangi tarihten başlatılacağı meselesi tartışma konusudur. Bu tarih, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın matbaanın kurulmasına izin vermesi, II. Mahmut'un reformları, Gülhane Hatt-ı Hümayunu gibi farklı noktalardan başlatılıyorsa da; reddedilemez olan gerçek, 19. yüzyıldaki reformların 18. yüzyıldaki

reformlara göre daha bilinçli, daha programlı ve daha hızlı olmasıdır (Ortaylı, 1983: 9-11). Modernleşmenin ve toplumsal değişimin kaynağı ve görünür kılındığı alanlar özellikle devlet aygıtları, bürokrasi, askeri yapı, hukuk ve eğitimidir. Başta edebiyat olmak üzere sanat alanı ise kendini çok daha sonra göstermeye başlayacaktır.

Osmanlı'daki değişimlere ilk nezaret eden sultan, Fransız Kralı XVI. Louis ile henüz tahta çıkmadan yazışan ve Fransız İhtilali'nin yapıldığı yıl tahta çıkan III. Selim'dir. III. Selim'in ihtilal öncesinde krallıkla başlattığı ilişki, ihtilal sonrasında kurulan cumhuriyet kadrolarıyla da sürmüştür. Burada önemli nokta, Osmanlı sarayının Fransa ile kurduğu ilişkilerin Fransız İhtilali'nin bir sonucu değil; Rusya'yla girişilen savaş sonrasında başarısızlığa uğrayan ordunun yenilenmesi amacıyla başlayan bir sürecin ürünü olmasıdır. Bir başka deyişle, Osmanlı modernleşmesinin başlangıcı Batı'daki gelişmiş toplumlara öykünmekten çok, "cihan imparatorluğu"nun savaşın getirdiği başarısızlığı askerî anlamda aşma amacına dönüktür.

Modernleşmenin ikinci aşamasında, modernite projesi araçsal bir mantıkla yapılan reformlarla uygulanmaya başlamıştır. Artık modernite projesinin geliştirildiği Avrupa ülkelerinin tanınması, sorunların çözümünde de onlardan etkilenmek söz konusudur (Tekeli, 2009: 22). Zürcher'e (2011) göre, Batı'nın model alındığı ilk modernleşme hareketi *Nizam-ı Cedid (Yeni Düzen)* ordusunun kurulmasıdır (s.43). Ortaylı (1983) da, askerî modernleşmeyi "*Osmanlı modernleşmesinin çekirdeği*" olarak yorumlar (s.25). Ümit Hassan, yenileşme hareketlerinin ordudan başlamasını, Osmanlı'da çok yaygın olan İbn-i Haldun yaklaşımına, yani devletin çöküş dönemlerinde askerin ön plana çıkartılması durumuna bağlamaktadır (Akt., Kayalı, 2009: 30). Bu yeni ordunun kurulmasında görev alan Fransız eğitimciler ve Avrupa'da açılmaya başlanan Osmanlı elçiliklerinde görev alanlar, Avrupa'daki yaşam biçimlerini Osmanlı topraklarına aktaran ilk "iletişim kanalları" oldu. Avrupa'daki merkezî devlet

yapısını ve bürokrasiyi gören Osmanlı seçkinleri, modern bir ordu kurmanın, bu orduyu yürütmenin, vergilendirme yoluyla devletin gelirlerini artırmanın daha etkin bir bürokratik yapı kurulmasıyla mümkün olabileceğini çıkar yol olarak görmüşlerdi. Bu yönelimin bir devamı olarak, gerek merkez gerekse taşra bürokrasisinin gereksinim duyacağı kadroların oluşturulması, yine Batı usulünde bir eğitim sisteminin oluşturulmasından geçiyordu (Zürcher, 2011). İlk ve kitlesele olarak yenileşme, modernleşme olgusunu deneyimleyen ve bu anlamda toplumsal yapıda öncü rolü üstlenen asker “sınıfı”, Cumhuriyet dönemi de dahil olmak üzere, gelecekte siyasal arenada bu rolden vazgeçmeyecektir. Ordunun yenileşmesi (daha etkileyici bir söyleşile “ordunun modernizasyonu”) olgusu çoğu zaman siyasilerin dilinde “ülkenin istikbali” için bir “mutlak gereklilik” haline dönüşecektir.

Modernleşmenin ikinci aşaması sistemi üç yolla etkilemektedir: Ticari alanda mülkiyetin güvence altına alınması ve üretim üzerindeki denetimin kalkması; daha fazla sayıda eğitilmiş insan (önce dışarıya öğrenci gönderme, sonra içeride Batı’daki gibi eğitim kurumları oluşturma); düzenlemelerin yeterli olmaması nedeniyle sistemin ekonomik ve siyasal bunalımlarla karşı karşıya kalması ve bunalımlardan çıkış yolu olarak daha fazla düzenlemeye başvurulması (Tekeli, 2009: 23). Osmanlı modernleşmesi bu üç yolu da uygulamıştır.

Feroz Ahmad (2010), imparatorluğun modernleşmeye ve bürokratik bir devlete dönüşmeye 16. yüzyılda başladığını; çünkü imparatorluğun, 16. yüzyılda ekonomik çıkarlara uygun biçimde kullanılabilir topraklar açısından genişlemenin uç noktasına ulaştığını ve ülke, ne kadar başarılı olursa olsun, tek bir kişi tarafından yönetilemeyecek bir imparatorluk boyutuna eriştiğini ileri sürmektedir (s. 20). Batı’da burjuvazi sınıfı ve ticari kapitalizm gelişirken Osmanlı yönetici sınıfı olan bitenden haberdar olmakla birlikte tutucu ve statükocu tavrı nedeniyle Avrupa’daki toplumsal

ve ekonomik gelişmelerin uzağında kalmıştı. Bu uzak kalış, Batı ile Osmanlı arasındaki farkın açılmasına yol açtı. Yönetici seçkinler için ekonomik yaşamda bazı unsurlar her şeyden önemliydi: payitaht İstanbul'un ekonomisini düzenli tutarak sarayın ve bürokrasinin iyi beslenmesini sağlamak, kentsel ve kırsal vergilerle gerekli geliri elde etmek, ülke çapında etkin kontrollerle statükoyu sürdürmek. Daha sıradan bir ifadeyle, "günü kurtarmak" olarak nitelendirilebilecek olan bu yaklaşımlar, devlet geleneğinin ve bürokrat davranışlarının, son kertede içinde aydınların da yer aldığı bu coğrafya insanının vazgeçilmez bir özelliği haline gelecektir.

Tarık Zafer Tunaya'nın (2010) belirttiği gibi, Osmanlı devletinin temel karakteristiği "teokratik" olmasıdır. "*Bir ailede (Hanedan-ı Al-i Osman) toplanmış olan hâkimiyet, toplumun dışında ve üstündeki, beşerî ve dünyevî olmayan bir kaynaktan geliyordu: Tanrı.*" Dolayısıyla hâkimiyet "millet"te değil Tanrı'dadır. Halk kitlesi çeşitli milletleri kapsadığı için ondan daha büyük olan "ümme'ttir; sultan da, "Tanrı'nın devamıdır. İmparatorluk içindeki önemli meseleler "şer'î"<sup>(\*)</sup> ve "örfi"<sup>(\*\*)</sup> alanlar arasındaki ilişkiden ve yüzyıllar boyunca bu ilişkinin aldığı değişik şekillerden kaynaklanmaktadır. İmparatorluk yükseldikçe örfi alan genişlemiş; gerileme devirlerinde ise şer'î alanı genişletmek istenmiştir (s.10). Bu anlamda, halkın destekleyeceği yenileşme hareketleri çoğu zaman şer'î etkilerle engellenmiş ya da yavaşlamıştır. Yandaşlık-karşıtlık dinamiğinde şer'î etkiler Cumhuriyet'in ilanı sonrasında en aza indirgenmişse de, çok partili yaşamda, özellikle Cumhuriyet Halk Fırkası (daha sonra CHP) geleneğinden gelmeyen siyasi partiler için sürekli bir siyasal malzeme olmuştur.

Karlofça Antlaşması (1699) Osmanlı yönetimine Avrupa örneğini ciddiye alması gerektiğini göstermişti. Antlaşma, Osmanlıların Avrupa'nın savaş teknolojisinin

---

(\*) Şer'î: İslâm dininin esaslarına ve İslâm dininin emrettiği dünya nizamına uygun olan (Sertoğlu, 1986: 324).

(\*\*) Örfî: Halk arasında kabul edilmiş âdetler; şer'î kaideler dışında ananevî olarak uyulan esaslar (Sertoğlu, 1986: 274).

üstünlüğünü ilk kez kabul etmesi anlamına geliyordu (İnalçık, 2011: 15). 18. yüzyılın başlarında Batı'nın askerî kurumlarının ve gücünün Osmanlı İmparatorluğu'na nasıl getirileceği önemli bir "*devlet sorunu*"dur. 1703-1730 yılları arasındaki Lale Devri, Batılı reformların Osmanlı topraklarına sokulma denemesidir. Batı uygarlığının kişinin refahına yönelik değerleri Osmanlı idareci sınıfına sızmış; ancak, bu tür değişimleri sınırlı sayıdaki Osmanlı idarecisinin imtiyazı olarak algılayan ve yerel kültürün bundan olumsuz etkileneceğini ileri süren alt ve orta sınıflar, ulema-yeniçeri ittifakından da güç alarak Patrona İsyanı'nı gerçekleştirmiştir (Mardin, 2011: 10).

Osmanlılar 1729'da Avusturya ve Rusya ordularının tehdidiyle karşılaşınca modern savaş yöntemlerini öğretmek üzere ilk kez bir Batılı uzmana başvurdu. Bu yöntem, süreç içinde "*Batı'dan ne gelirse, iyidir*" fikrinin ilk örneğini oluşturdu. Fransız subay Kont Alexandre de Bonneval İstanbul'a gelerek Humbaracı Ocağı'nı kurdu. Bonneval ilk iş olarak Müslüman yapılmış; reformun bir Hıristiyan'ın değil, bir Müslüman'ın elinden çıkması sağlanmıştı. Böylece sadece ulema-yeniçeri ittifakının karşıt girişimleri engellenmiş olmuyor; aynı zamanda Doğu-Batı ilişkilerinde esnekliğin ya da duruma göre tavır almanın temelleri de atılıyordu.

Batı Avrupa sanayi devriminin kıtasıdır ve 18. yüzyıla kadar bu gelişime ayak uyduramayan devletlerin bilinçli-uyarılmış bir gelişme sürecine girdiği görülmektedir. 18. yüzyılın sonlarından itibaren görev alan pek çok Osmanlı devlet adamı dünyanın değiştiğinin ve kendilerinin de değişmeleri gerektiğinin farkındaydı. (Ortaylı, 1983: 21). Bu bağlamda, Avrupa'daki gelişmelerin gerisinde kalan imparatorluğun uygulamaya çalıştığı ıslahat hareketleri, başlangıçta "*din ve devleti tahkim etmek, eski güçlü konumlarına yeniden kavuşturmak gibi, özünde gayet pragmatist ve muhafazakâr bir niyet*" taşımaktaydı; Batılılaşmak gibi bir hedefe kilitlememişti (Akyıldız, 2009: 465). Askeri başarısızlıklar karşısında devleti korumak üzere Batılı

güçlerin yaptığını yapmaya, askeri güçlerini Batı'yla eşitlemeye çabalayan Osmanlı Devleti, zaman içinde iyice gerisine düştüğü Batı'nın etkisinde kaldı ve Batı'yı takip etmekten başka bir çıkar yol arayamadı. Bu tavır, gelecek yılları da yönlendirecekti.

III. Selim ile başlayan yenileşme hareketleri, II. Mahmut zamanında da devam etti. 18. yüzyılın başlarında hem Asya hem de Avrupa'daki eyaletlerde gücü artan âyan<sup>(\*)</sup> sınıfının gücü, II. Mahmut döneminde merkezî devletin önünde önemli bir engel olarak duruyordu. Merkezî devlet ile yerel âyan arasındaki çatışmalarda aracılık görevini üstlenen yerel dinî önderlerin de güç paylaşımında etkisi yükseliyordu. İdari kurumlardaki yenileşmeler, bürokrasinin artması, devletin artan giderlerine paralel biçimde gelirlerinin artmaması ekonomik sıkıntıları yoğunlaştırmıştı. Merkantilist uygulamalar ya da gelir artırıcı önlemler yerine, tağşiş<sup>(\*\*)</sup> yöntemine başvurulması, yeniçerilerin alım gücünü iyice düşürmüştü. Güçsüz devlet karşısında esâme<sup>(\*\*\*)</sup> kütüklerinde hayali adlarla kadroların sayısını şişirerek ekonomik kayıplarını gidermeye çalışan yeniçerilerin kontrol edilemez hale gelmesi de merkezî hükümetin aşması gereken önemli bir sorundu. Âyanın ve dinî önderlerin etkisini ortadan kaldırarak merkezî devleti güçlendirmek ve modern bir ordu kurarak Yeniçeri Ocağı'nı kapatmak temel hedeflerdendi. Bu dönemde kurulan "*Muallem Asâkir-i*

---

(\*) *Âyan*: Çok farklı kökenden gelen ve çoğu zaman ailelerden oluşan bu sınıfın önemli özelliği zenginlik ve yerel güç tabanına sahip olmaktı. Bunların bazıları yerel güç odağına dönüşmüş Osmanlı valileriydi. Merkezi hükümetin kendi resmi doktrinine rağmen bu kişiler, ellerindeki güç nedeniyle devlet ile eyalet halkı arasındaki araçlar olarak kabul edilmek zorunda kalınmıştı. Mısır'daki Kavalalı Mehmet Ali Paşa gibi öne çıkanlar, merkezî devleti zayıflatan önemli güç odakları olmuştu. Sertoğlu'nun deyişiyle, "*devlet içinde devlet*" bir gruptu. (1986: 25) Şerif Mardin, Batı'nın geçirmiş olduğu ve sosyal yapıyı yoğuran üç inkılâptan ("âyanlık", "pazar" ve "sanayi" inkılâpları) Osmanlı İmparatorluğu'nun uzak kaldığını belirtmektedir. Osmanlı'nın pazar ve sanayi inkılâplarını hiç yaşamadığını, âyanlık'ın da "güdük" kaldığını söylemektedir. Avrupa'da "*etats*" ya da daha sonraki yıllarda "*corps constitués*" olarak ifade edilen eşraf birliklerinin hâkimiyeti ("Âyanlık inkılâbı") çok güçlü olmuştur (2011: 27-28).

(\*\*) *Tağşiş*: Madeni paralardaki değerli maden oran düşürülerek paranın devalüe edilmesi. Osmanlı tarihinde bu yönetime ilk kez 1589'da, gümüş oranı düşük olan "züyuf akçe"lerin basılmasıyla başvuruldu. O yıl İstanbul'da yeniçerilerin ayaklanmasıyla başlayan siyasal huzursuzluk 1590'larda Anadolu'ya yayılan Celalî isyanlarına dönüşmüştü; devletin otoritesini sarsan memnuniyetsizlik 1650'lere kadar sürmüştü. Osmanlı İmparatorluğu 17.-18. yüzyılda ayakta kalmayı başarmışsa da, ulemayla yeniçerilerin ittifakı yapılmaya çalışılan reformları önlemeyi başarmıştı.

(\*\*\*) *Esâme*: Kapıkulu askerlerinin ana kütükte kayıtlı olan isimleri. Bu askerlere verilen üzerinde adları ve ulûfe miktarları yazılı olan belge bir tahvil gibi değere sahipti, elden ele dolaşabiliirdi (Sertoğlu,1986: 101).

*Mansure-i Muhammediye*” ordusu (*Muhammed’in eğitilmiş muzaffer askerleri*) ulemanın ve yeniçerilerin direncini kırmak amacıyla Muhammed’in manevi gücünü merkezî devletin bir aracı haline getiriyordu. Ahmad (2010), o zamana kadar yeniçeri flamalarında yer alan değişik hayvan resimlerinin yerini ay-yıldız motifinin aldığını belirtmektedir; bu motif daha sonra Cumhuriyet’in benimseyeceği bayrağın temel simgesi olacaktır. Bu askerî simge, 2010’lu yıllara gelindiğinde bile Türkiye’nin siyasi tartışmalarında gündemden düşmeyen asker-siyaset ilişkisi açısından ilginç bir ayrıntıdır. Yeni ordunun geçmişle bağlarını kopartmak için Yeniçeri Ocağı’nda ağırlıklı bir yeri olan Bektaşî tarikatının yasaklanması, ordu ile din arasındaki ilişkinin ortadan kaldırılması anlamına da geliyordu. Osmanlı subayları aldıkları modern eğitimler ve görünüşleriyle giderek laik ilerlemenin öncüleri oldu (s.34-35). Fethedilen ülkeleri Türkleştirmek-Müslümanlaştırmak üzere kolonizatör Bektaşî dervişlerinden yararlanılması, siyasi tarih açısından ilginç bir uygulamadır. Bektaşî Tarikatı, toprak egemenliğinin kültürel egemenlikle bütünleştirilmesinde görevlendirilmek üzere, 16. yüzyılda yeniçeri ocağına bağlanmıştı. Yeniçeri ocağındaki askerler Hıristiyan ailelerden devşirilen ve Türk aileler tarafından yetiştirilen gençlerden oluşuyordu. Bektaşîler bu kimlik değiştiren kitleyle birlikte yeni coğrafyalarda Osmanlı propagandasının aracı oldular. Balkanlarda tarikatın gelişmesi ve günümüze de izlerinin ulaşması bu durumun bir sonucudur (Melikof, 1994: 108). Balkanlardaki Osmanlı varlığı gelecekte İttihat ve Terakki Cemiyeti ve Balkan göçlerine kadar önemli bir kaynak oluşturacaktır. Osmanlı devletindeki gerileme ve devletin gelirlerinin azalması, yeniçerilerin de ekonomik olarak gerilemesine yol açmış, asker ile ulema sınıfının işbirliğini kolaylaştırmıştı. Bu süreçte, yeniçeri ocağının Alevi dinsel karakterinin, ulemanın Sünni karakteri altında etkisiz kalmış olacağı da akla yakın görünmektedir. Kayalı’nın (2009) belirttiği gibi, Osmanlı’da “*Batı modeli bir toplum yaratma özlemine ilk defa ve bütünsel anlamda ordunun ve sivil aydınlarının kendilerinin karşı çıktığı ortadadır*” (s.35-36). Hem ordu içindeki yenileşmeciler ve



karşıtları hem de sivil aydınların yenileşme taraftarlığı ya da karşıtlığı Cumhuriyet döneminde de süreğenleşecektir. Batılı eğitim almış modernleşmeci kadrolardaki laik eğilimlerin Yeniçeri Ocağı-Bektaşî Ocağı-ulema sınıfı işbirliğini ortadan kaldırmak kadar, sarsılan merkezi iktidarın yeni söz sahibi olmak üzere asker “sınıf”ını öne çıkarma mücadelesinin bir aracı olarak da yorumlanabilir. Günümüzde de çok tartışılan ordu-devlet-sivil ilişkisinin o dönemlerdeki seyir biçimini kavramak, günümüzdeki tartışmaların zeminini de sağlamlaştıracaktır.

İsahat hareketleri devlet yapısını ciddi biçimde değiştirirken, siyasal, ekonomik, toplumsal sorunlar ve emperyalist devletlerin baskıları altında imparatorluk yıkılmaya yaklaşıyordu. Balkanlarda başlayan milliyetçilik hareketleriyle büyük toprak kayıpları yaşanıyor. 1822’deki Verona Kongresi siyasi tarih literatürüne “*Doğu Sorunu*” kavramını soktu. Büyük Güçlerin emperyalist emellerinin Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılmasına yol açmadan nasıl karşılanacağı, yıkılma durumunda Avrupa’daki güç dengesini bozacak bir savaşa yol açmadan imparatorluğun nasıl parçalanacağı sorunu, bu kavramla ifade edildi. Yüzyıl boyunca da, siyaset dünyası imparatorluğun çok-dinli, çok-etnikli karakterini sömüren bu kavramı gündemden düşürmedi (Zürcher, 2011: 66; Ahmad, 2010: 27; İnalçık, 2011: 16). İnalçık’ın (2011) deyişiyle, “*Osmanlı İmparatorluğu’nun alın yazısı, XIX yüzyıl Avrupa diplomasisinin en önemli ortak sorunu*” oldu (s.19). Batı’da 20. ve 21. yüzyıllarda kurulan çok sayıda uluslararası örgüt ve birlik de, gerektiğinde bu geleneğin sürdürücüsü olmayı, sadece kendi ülkelerinin değil siyasal, ekonomik ve kültürel olarak etkileri altına almak istedikleri görece “geri” olan ülkeleri “kendilerine sorun” yapmayı ihmal etmeyecektir. 20. yüzyılın son yıllarında Doğu Bloku’nun yıkılmasıyla birlikte Balkanlar ve Asya’da ortaya çıkan yeni devletler 19. yüzyılın başlarındakine benzeyen bir diplomasinin malzemesi olacaktır.

Devletin gelirini artırabilmek için taşra yönetimini ıslah etmek ve denetlemek gerekiyordu. Posta örgütünün kurulması, yol yapımının başlatılması, ilk Osmanlı gazetesinin basımı, ilk nüfus sayımının yapılması bu amaçla başvurulan yeniliklerdi. Amaç vergiyi artırmak ve asker toplamak olduğu için, nüfus sayımında, çoğu yerde kasabalardan öteye gidilmemiş, Müslümanlar sayılmamıştı. Devlet mekanizmasının işleyişinde o yıllarda başlayan bu tür yetersiz ya da baştan savmacı uygulamalar, gelecek yılların bürokrasisinin de davranış biçimlerinin ilk örneklerinden oluyordu.

İmparatorluğun devlet aygıtı, İslami bilgiler, fıkıh, teoloji olan ve müderris, din adamı ya da kadıları uzmanlaştıran medreselerden mezun olmuş kişilere dayanıyordu (Gencer, 2010: 73). Bu nedenle de, II. Mahmut yönetiminin en önemli sorunlarından biri ıslahatları uygulayacak kadrolardan yoksun olmaktı. Örnek alınan Avrupa'nın bilim ve teknolojisini bilen, Avrupa dillerini konuşabilen kişilere gereksinim çok yüksekti. 1827'de kurulan tıp okulu, sadece bu tür kadroların yetişmesini sağlamakla kalmadı; öğrencilerine akılcı ve pozitivist bir zihniyeti kılavuz olarak verdiği için, daha sonraki yıllarda ortaya çıkacak olan birçok reformcu düşünürün ve eylemcinin yetişeceği bir toprak oldu. Eğitimci olmak için bir Batı dilini, tercihen Fransızca'yı bilmenin ön koşul olduğu bu okuldan yetişen pek çok kişi, gelecekte hem imparatorluğun hem de imparatorluktan kopan yeni ulus devletlerin kadrolarının oluşmasında büyük rol oynayacaktı. Küçük bir öğrenci grubu ilk kez aynı yıl Avrupa'ya eğitim için yollanmıştı (Zürcher, 2011: 73-74). Tarihsel süreçte, bu "*geç aydınlanan ülkenin erken aydınlananları*", modernitenin yayıcı aktörleri olacaktı (Tekeli, 2009: 23). 1824'te önce İstanbul'da, 1838'den itibaren tüm ülkede okula gitme zorunluluğu, eğitim sisteminin laikleştirilmesini ve modernleştirilmesini hedefliyordu. 1839'da kurulan Meclîs-i Umûr-ı Nafia'nın çıkardığı talimatname, insanoğlunun dini bilimlere manevi dünya için ihtiyaç duyduğunu, dünyevi bilimlerin ise insanların bu dünyada mükemmelleşmesinde yararlı olduğunu belirtilen bir

manifesto niteliğindedir (Gencer, 2010: 75). Bu tartışma konusu da, geçen iki yüzyıla karşı varlığını sürdürecektir, hem Osmanlı'da hem de Cumhuriyet döneminde taraftarlarını ve karşıtlarını var edecektir. Cumhuriyet kadrolarının planlı ve sistemli bir biçimde yurt dışına öğrenci yollaması; 1950-1960'lı yıllarda eğitim almak üzere yurt dışının kişisel tercihlerde öne çıkması; 1980 sonrasında küresel dünyanın eğitimi de "globalleştirilmesi" benzer bir rotayı öne çıkartacaktır: Batı. Osmanlı'nın son, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batı'da eğitim alanlar eğitim sonrasında ülkelerine dönüp Batı'nın ilkelerini burada uygulamaya hevesliyken; 1980 sonrasında ise çoğu kez bir "beyin göçü"ne dönüşecektir. Çünkü anlam ve değer üretim merkezleri artık yurtsuzdur ve yerel kısıtlamalardan kurtulmuştur (Bauman, 2010: 9-10).

Osmanlı'nın son döneminde eğitilmiş, güvenilir eleman eksikliğinin yanı sıra, reformların sadece yöneticilerin tercihi olması, sağlam bir tabandan yoksunluğu; bürokrasi çabalarında gelenekçiliğin yerini rasyonel-yasacılık alsa da, klasik uygulamalarının önüne geçilememesi; ıslahatların eskilerin kaldırılmasından çok yeni düzenlemeler biçiminde olması nedeniyle ortaya çıkan ikili uygulamalar (Avrupa hukukuna uygun yasalarla şeriatın bir aradalığı gibi); reformların ekonomik ve mali kaynaklardan yoksun olması, devletin mali kaynaklarının yetersizliği gibi bir dizi unsur reformlar için engeldi (Zürcher, 2011: 75-77).

İmparatorluk ile Fransa arasındaki ilişkiler belli bir düzeye erişirken, İngiltere dünya çapında ticaret yapan rakipsiz bir devlet olarak güçlenmiş, Güney Amerika ve Asya'daki pazarlara yönelmişti. Osmanlı pazarı da İngiltere lehine açıldı. Bu arada İngiltere'deki sanayi devrimi sanayi ürünlerinin fiyatlarını düşürmüştü, bu tür ürünlerin diğer ülkelerce ithal edilmesi kolaylaşmıştı. Bu durum yerel zanaatları iyice zora soktu. Osmanlı'nın 1830-1870 arasında dış ticareti beş misli artmıştı. Osmanlı kendi ekonomisini korumak konusunda hiçbir girişimde bulunmuyor, klasik bir liberal

ekonomi politikası hüküm sürüyordu (Zürcher, 2011: 77). Babiâli âyan sınıfına Avrupalı tüccarlara doğrudan mal satma ayrıcalığını tanımış, ekonomik tekelinden vazgeçmeye başlamıştı. İngiltere'yle imzalanan ticaret antlaşması Osmanlıları doğmakta olan bir endüstriyel uygarlığın ekonomik ve siyasal ağına dâhil etmiş oldu (Ahmad 2010: 37). Doğal sonuç olarak yeni ekonomik durum, kazananlar - kaybedenler arasındaki ayrımı belirginleştirdi. Kazananların başında özellikle uluslararası ticarete doğrudan katılanlar yer alıyordu. Osmanlı hükümeti, "berat" sistemine giren yabancı statüsünde oldukları için Hıristiyan tüccarlara hiçbir şekilde dokunamıyordu. Kaybedenler geleneksel zanaatçılardı.

II. Mahmut döneminin önemli yeni kurumlarından biri de "Tercüme Dairesi"dir. Bu daireyle, devletin çeviri işleri, 18. yüzyıldan itibaren Divan'ın tercümanlığını yapan Balatlı Rum ailelerin tekelinden çıkmış oldu. Yunan başkaldırısı, Babiâli nazarında Rum ailelerin güvenilmezliği için yeterli neden sayılmıştı. Dönemin reformcu pek çok devlet adamının meslek yaşamındaki ilk yer ya bu daire ya da Avrupa'da açılan büyükelçiliklerden biridir. Benzer bir biçimde, Cumhuriyet sonrası dönemde Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde kurulan "Tercüme Eserler Bürosu" da dönemin kültürel hayatı gibi siyasi hayatında önemli rol oynayacaktır. Batı'nın bütün kaynaklarının Türkçeleştirilerek modernleşmenin mihmandarı kılınması meselesi, devletin en üst kademesinin bizzat yönettiği hegemonik bir yayıncılık yaklaşımı olacaktır. Bu mesele de, taraftarlık-karşıtlık dinamiğinin önemli bir malzemesi olacaktır.

II. Mahmut ile ardılları arasında bir süreklilik vardır; temel fark iktidar merkezinin saraydan Babiâli'ye, yani bürokrasiye geçmesidir. Tanzimat dönemi bu sürekliliğin bir ifadesidir. Tanzimat, Mısır'daki Mehmet Ali Paşa'yla olan mücadelede Avrupa güçlerinin desteğini almaya dönük diplomatik bir hamle olduğu kadar, reformcuların temel kaygılarını da dile getiriyordu. Gülhane Hattı Hümayunu ile tebaanın canını,

namusunu, malını güvence altına almak, iltizam sisteminden vazgeçilerek düzenli vergi toplamak, askerliği zorunlu hale getirmek, bütün tebaanın yasa önünde eşit olmasını sağlamak gibi hedefler ilan edilmişti (Zürcher, 2011: 83, 85). Ahmad (2010), fermanı laikleşme konusunda önemli bir adım, imparatorluk parçalanana kadar devam edecek bir süreç olarak nitelendirmektedir. Devlet kadroları Batılı Büyük Güçler'i reformların garantörü olarak görüyor, sultanın, aksine bir yol izlemesi durumunda baskı yapmada yabancı elçiliklerin yardımına güveniyordu (s.41). Ortaylı'ya (1983) göre, Tanzimat hareketi Türkiye tarihinde çığır açıcıdır. *“Tanzimat devri tarihi ne dramatik, ne grotesk mutantan bir tarihtir, kelimenin tam anlamıyla bir trajedidir.”* Çünkü bu yıllar, *“karanlığın ve hıyanetin yanında faziletin ve aydınlığın destanının yazıldığı, çöküşle ilerleyişin boğuştuğu Osmanlı tarihinin en uzun yüzyılıdır”* (s.13). Dönem, Avrupalı güçlerin Osmanlı İmparatorluğu'na on beş yıl müdahale etmediği bir dönemdir. Ancak Kırım Savaşı Osmanlı İmparatorluğu'nun yeni kayıpları anlamına geldi. Filistin'deki kutsal yerler üzerine yaşanan çekişmeler Kırım Savaşı'nın görünür sebebiydi. Oysa Napolyon ve Çar ülke içinde yitirmekte olduğu halk desteğini dinî duygular üzerinden kurmaya çalışıyordu. Savaş sırasında en önemli noktalardan biri, Avrupa bankalarının Osmanlı devletine borç vermeye başlamasıydı. Savaş sonrasında, maddeleri Osmanlı'ya olduğu gibi kabul ettirilen Paris Antlaşması'yla imparatorluk Büyük Güçler sistemine dâhil edildi. Ancak malî ve askerî açıdan zayıf olan imparatorluk, diplomasi entrikalarına boyun eğmek zorunda kaldı. Avrupalı güçlerce bilinen ve uygulanan siyaset ve diplomasi kalıbı olan “Doğu Sorunu” bir kez daha gündeme getirildi. Bu kalıba göre, imparatorluk içinde genellikle Hıristiyan cemaatlerinden birinin ortaya çıkan hoşnutsuzluğunu gidermek için Büyük Güçler'den biri devreye giriyor; güçler arasındaki rekabetten yeni bir “güç dengesi”yle çıkılıyordu. Kaybeden ve küçülen aktör değişmiyor, hep Osmanlı İmparatorluğu oluyordu.

Savaşın günlük yaşama önemli katkıları da oldu; başkente yaklaşan Avrupa ordularının gereksinim duyduğu Batı mallarının ticareti iletişimde bir devrim yarattı; ilk telgraf hatları kurulmuş oldu (Ahmad, 2010: 42). Haberleşmenin gelişmesi “toplumsal seferberlik” açısından önemlidir. “Toplumsal seferberlik” kavramına göre, modernleşmeyle birlikte farklılaşan toplumsal yapıların yeni araçlarla toplanması ve birlikte harekete geçirilmesi gerekmiştir. Bireyleri arasında haberleşme ve iktisadî açıdan karşılıklı bağımlaşma oluştuğunda “toplumsal seferberlik” de başlamış olur. Osmanlı İmparatorluğu’nun bu döneminde haberleşme olanakları daha çok yönetici sınıfın hizmetinde olsa da, zamanla diğer sınıflara da ulaştı. Haberleşmenin geliştirilmesinden ötürü “büyük”-“küçük” gelenek<sup>(\*)</sup> arasındaki ayrıcalıkta bir değişme oldu. *“Bu kültürler arasındaki sınır bir bakıma “katılaştı”, bir bakıma “yumuşadı”. Katılaştı, çünkü zaman geçtikçe Batı kültürünü alanlar eskiye göre kendilerini halktan daha da ayırdılar. Yumuşadı, çünkü sınıf duvarlarını muhafaza etmek haberleşme imkânlarının gittikçe geliştiği bir ortamda zorlaştı.”* (Mardin, 2011: 27).

Batı’da göreve başlayan Osmanlı elçileri, Avrupa’da kralların devlet politikası olarak tebaalarının verimliliğini artırmak için mülkiyet haklarının garanti altına alınması, eğitimin yaygınlaştırılması gibi tedbirler aldığını görmüştür. Batı’da “aydın despotizmi” olarak adlandırılan siyasal görüşe göre, güçlü bir devlet için hükümdarın egemenliğini parçalayan Ortaçağ kurumlarının (loncalar, şehirlerin özel imtiyazları vb) kaldırılması şarttır. Devletin görevi tebaanın eğitim ve ticaretini kolaylaştırmak, onları koruyarak “üretici” haline getirmek ve onlardan elde edilen vergi gelirleriyle yeni bir bürokrasi ve ordusuyla devlet kurumlarını güçlendirmektir. Osmanlı diplomatları Avrupa’da böyle bir sistemle karşılaşmışlardı (Mardin, 2011: 11-12, 83).

---

(\*) “Büyük” ve “küçük” gelenek Türkiye’de kabaca “halk” – “divan” edebiyatı ikiliği olarak bilinen olayın genel ve bilimsel ifadesidir. Robert Redfield, 1940’larda kültürün iki kola ayrıldığını ileri sürmüştü; kırsal hayat yaşayan ve tarımla geçinen insanların kültürü ile şehirde yaşayan özellikle yönetici sınıftan insanların kültürü olarak sınıflandırmıştı (Mardin, 2011: 22; Robert Redfield, *IESS*, XIII, 350 vd., “Community-Society Continua”, *IESS*, III, s.174-180’den aktararak).

Öte yandan, Hıristiyan azınlıkların devlete tepkisi ağır ama emin adımlarla gelişmiş, azınlıklar Müslümanlarla kâğıt üzerinde eşitlik elde etmişti. Ancak “millet sistemi” konumundayken elde ettikleri haklardan da vazgeçmek istemiyorlardı. Osmanlı topraklarına gelen misyonerler, ülkelerine gerekli bilgileri yolluyor, kamuoylarını etkiliyorlardı. Zürcher’e (2011) göre reformları dış baskıya bağlamak yanlıştır; *“Bunlar aynı zamanda İmparatorluğu kurtarmanın tek yolunun Avrupalı tarzda reformları başlatmak olduğu yönündeki içten bir inancın da sonuçlarıydı”* (s. 92).

Zorunlu askerlik Hıristiyan-Müslüman ayrışmasını kolaylaştıran bir reform oldu. Orduda Hıristiyanların yer almasına karşı çıkan Müslüman askerler, böyle bir hedefleri olmasa da, Hıristiyanlar için “bedelli askerlik” benzeri bir uygulamayı sağlayan özel bir verginin çıkmasına neden oldular. 1841’de eyalet ordularının kurulmasıyla da, yerel âyanın askerî nüfuzu sona erdirilmiş oldu (Zürcher, 2011: 93). Bu uygulama aynı zamanda yeterince vergi toplayamayan ve ordunun giderlerini karşılayamayan merkezin yükü eyalet ordularına yıkması anlamına geliyordu.

Merkezi düzeyde en önemli gelişme, gereksiz personelin tasfiyesi, uzmanlaşmaya gidilmesidir. Bir dizi bakanlık, idare heyeti, danışma meclisi ve kurul kurulmuştu. Hariciye Nezareti Babıâli’nin bütün yönetim örgütü içinde dikkat çekiyordu. Bakanlık, uzmanlığından yararlanarak (Avrupa ile ilişkiler, Avrupa dillerini bilme, kültürlerini tanıma) ve bir miktarda diplomatik baskı ve dış ilişkilerin gereğine bakarak reformların içeriğini de belirliyordu. Bir çeşit parlamenter usulle çalışan Meclis-i Vâlâ-yı Ahkâm-ı Adliye, 1868’de Devlet Şûrâsı ve temyiz mahkemesi olarak ikiye bölündü. Devlet Şûrâsı’nda hem Müslüman hem Hıristiyan üyeler bulunuyor; üyeler oylamayla değil eyalet valilerinden gelen listelerden seçiliyordu (Zürcher, 2011: 94-96). Bu gelişmeler; referans olarak Avrupa değerlerinin alınması ve güç merkezinin de artık büyük ölçüde “saray” değil “Babıâli” olması anlamına geliyordu.

Tanzimat döneminin önemli yeniliklerinden biri, eğitimin laikleştirilmesi çabalarıdır. II. Mahmut döneminde mahalle mekteplerine alternatif olarak açılan laik rüşdiye okulları model alınarak askerî rüşdiyeler ve idadi okulları açıldı. 19. yüzyılın son çeyreğine kadar Osmanlı eğitim kurumları arasında hiyerarşik bir düzen olmadığı gibi, yaygınlık da son derece sınırlıydı (Ortaylı, 1983: 26). 1869'da, Fransız Eğitim Bakanlığı'nın tavsiyesiyle "Maarif Nizamnamesi" hazırlandı. Okullar hiyerarşik biçimde kurulacak; köy-kasabalara "rüşdiye", kentlere "idadi", vilayet merkezlerine "sultaniye" açılacaktı. Eğitim hayatındaki yenileşmeler ve gelişmeler matbaanın kültür hayatına girmesini kolaylaştırdı; ancak, basılı eserlerin Osmanlı topraklarında dolaşıma çıkmasıyla kültürel aydınlanmanın başladığını ileri sürmek zordur. Çünkü ilk basılan kitaplar gayrimüslim cemaatler için Yunanca, Ermenice, İbranice, Bulgarca ve Ladino dillerindeki İncil, dua kitabı, aziz menkıbeleri gibi dinî eserlerdir. Çoğunluğun dili olan Türkçe ise matbaada en son basılan dildir (Ortaylı, 1983: 26).

Tanzimat hükümetleri, modernleşme hamlesinin pahalı olduğunu görmüştü. Kaynaklar yetersizdi; bütçe açıklarını gidermek için geleneksel taşşış yöntemine başvuramıyordu. Çünkü dış ticaretle birlikte bu tür bir müdahale Osmanlı parasının sadece ülke toprakları içinde değil, kambiyo rejimi sayesinde uluslararası alanda da değer kaybetmesi anlamına geliyordu. 1854'te ilk kez resmi dış borçlanmaya gidildi. Süreç içinde Avrupa ile kurulan ilişkiler uzman eğitimciler getirmek, oradaki uygulamaları, yasaları örnek almakla sınırlı kalmadı; kapitalizmin gerektirdiği kurumlar Osmanlı coğrafyasında boy göstermeye başladı. 1856'da İngilizler tarafından kurulan ancak başarılı olamayan Osmanlı Bankası 1863'te, bu kez Fransızlar tarafından kuruldu. Sultan Abdülaziz'in 1867'de Fransa ve İngiltere'ye yapmış olduğu seyahat ise başlı başına bir ilkti. Bir Osmanlı sultanı bir başka ülke toprağına barışçı amaçlarla gidiyordu. Bu gezi, bilgi ve teknoloji ithal edilen topraklara, yönetimin bizzat "yerinde izleme" gezisiydi.



Büşra Ersanlı'ya (2011) göre, Tanzimat Dönemi'nde yapılan reformlar Avrupa'daki ilerleme ve imparatorluk içindeki ulusal hareketler karşısında "savunmacı" nitelikte; Batılı ülkelerin denetimine tabidir (s.58). Seçkin yönetici sınıf tarafından uygulanan reformlara kitle desteği olmadığı gibi; halk Tanzimat paşalarını Avrupalı güçlerin ve ülkede yaşayan gayrimüslimlerin çıkarına hizmet eden kişiler olarak görüyor, yeniliklerin bu amaçlara hizmet ettiğini düşünüyordu. Reformlara karşı olan bir başka grup da reformcuların içinde gelişmişti. Reformcu bürokratlar Batı tarzı eğitimden geçmiş, Avrupa düşünce akımlarıyla, özellikle liberalizm ve milliyetçilikle tanışmış, Osmanlı aydınlarının öncüleriydiler. Reşit Paşa'nın adamı olan bürokratlar sonraki yıllarda yerinde saydırılmıştı. Bunların bir kısmı sivrilebilmek için başka bir mesleğe, gazeteciliğe geçti. Dönemin medya olanakları, bu kişilerin önemli bir bilgi yayma ve örgütlenme aracı olacaktı (Zürcher, 2011: 107).

Sultan Mahmut zamanında çıkan *Takvim-i Vakayi* modern bir gazeteden çok resmî bültendir. Osmanlı Türkçesiyle basılan ilk özel gazete olarak *Ceride-i Havadis*; İbrahim Şinasi'nin çıkardığı *Tercüman-ı Ahval* ise Osmanlı basınının ilk gazetesi sayılmaktadır. Avrupa'da eğitim görmüş olan Şinasi, liberal bir modernleşmeci idi. *Tasvir-i Efkâr*'ı çıkartmak amacıyla *Tercüman-ı Ahval*'den ayrıldı; yazdığı sert yazılarda hükümeti Avrupalı güçlere bağımlı olmakla suçladı. Ancak kısa bir süre sonra eleştirel tavrı yumuşamış, bir süre sonra da gazeteyi Namık Kemal'e bırakarak Paris'e gitmiştir.

Zürcher (2011), *Tasvir-i Efkâr*'ı radikalleştiren Namık Kemal'in fikirleri için yapılacak en iyi tanımlamanın '*liberal değerlerin İslâmi kanıtlarla savunulması*' olduğunu belirtmektedir. "Yeni Osmanlılar" olarak tanınmaya başlayan Namık Kemal ve arkadaşları, geçmişe, hem İslamiyet'in hem de imparatorluğun altın çağlarına aşırı özlemle bakan "sofu" Müslümanlardı, bir o kadar da Osmanlı yurtseveriydiler. Ali ve

Fuat Paşa'yı, geleneksel Osmanlı ve İslam değerlerinden uzaklaşmakla ve Avrupa'yı yüzeysel biçimde taklit etmekle suçluyorlar, Tanzimat politikalarıyla devletin yıkılacağına inanıyorlardı (s.108-109). "Yeni Osmanlılar" yönetici seçkinler sınıfı içinde küçük bir topluluktu; sıkı örgütlenmemiş, görüş ayrılıkları keskin üyelerden oluşmuş ve örgütlü faaliyetleri çok kısa sürmüştü olsa da, siyasal alanda çok etkili oldu. Yeni Osmanlılar, *"İmparatorluğun Osmanlı seçkinler sınıfı içerisindeki ilk modern ideolojik hareket sayılabilir"* (s.112). Yeni Osmanlıların kullandığı terminoloji eski sözcüklere yeni anlam verme biçiminde oluştu ve 19. yüzyıl liberalizminin terminolojisine uygun bir dağarcık yarattı. *"Arapça "vatan" sözcüğü Fransızcadaki patrie, "hürriyet" sözcüğü liberty, "millet" sözcüğü nation sözcüklerinin eşdeğeri haline geldi. Bu yeni terminoloji, sonraki özgürlükçü ve milliyetçi Müslüman kuşakların ideolojik araçları olacaktı."* (s. 109).

Yukarıda belirtildiği gibi, yükselme dönemlerinde kendi uygarlığını Batı'dan üstün sayan Osmanlı İmparatorluğu, peş peşe gelen yenilgilerden sonra, 18. yüzyılla birlikte, Avrupa'nın gücünü kabul etmek zorunda kalmış; giderek bu gücün kimi unsurlarını kendi bünyesinde de oluşturmaya başlamıştır. Bu anlamda Batı, her şeyden önce "güç" sembolüdür. İmparatorluğun Batı'yı "model" olarak kullanması, devlet kurumlarındaki "tanzimat" yani "düzeltme" girişimleri buradan kaynaklanmıştır. Batı'nın üstünlüğünün salt bir askerî üstünlüğe indirgenemeyeceği kavranmış, askerî üstünlüğün arkasındaki zihniyetin araştırılması işine girilmiştir; Tanzimat, bu anlamda bir zihniyet düzenlemesidir (Yavuz, 1998:113-114).

Şerif Mardin (2011), II. Abdülhamit döneminde Batı model alınarak kurulan Harbiye, Mülkiye, Askerî Tıbbiye gibi okullarda yetişenlerin Batı'nın esas güç kaynağının pozitif bilimler olduğunu gördüklerini belirtmektedir: *"Böylece, Batı'yı, Batı'da geliştirilen müspet bilimle bir tutan bir kuşak yetişti. Bu kuşak Batı'yı aynı zamanda*

*güçlü olmaya prim veren bir uygarlık olarak görmeye başladı.”* II. Abdülhamid, model olarak Batı’yı, Batı’nın tekniğini, idari sistemini, özellikle askerî örgütlenmesini ve eğitim sistemini almak biçiminde sınırlı görüyor; bir yandan da Batı karşısında tebaanın Müslümanlığını güçlendirmeye çalışıyordu (s.11,15). Bu ikili yapı, uygulamada, Batılı “medeniyet” ile Doğulu “gelenek” arasında bir dizi çatışmanın ortaya çıkmasına neden oluyordu. Çünkü sadece devlet aygıtlarında değil, gündelik yaşamda da Batı’nın yöntemleri, yönelimleri boy göstermeye başlamıştı. 20. yüzyılın başında Batı’nın tekniğini alırken geleneklerine sahip çıkan Japonların Rusları yenilgiye uğratması Osmanlı aydınları arasında yeni bir tartışmayı da açığa çıkardı: Batı’nın tekniğini alanlar acaba kendi değerlerini koruyamazlar mıydı? Ülke nüfusu içinde oranı giderek artan Müslümanlar, Batı’nın “taklit” edilmesine karşı “İslâm”ı bir değer olarak öne çıkartamaz mıydı? Nitekim bu karşı çıkışı ifade eden İslamcı bir akım 1908-1918 arasında varlığını göstermişti. İTC’de keskin biçimde Batı’yı savunanların yanı sıra Batı’nın hangi unsurlarından hangi oranda yararlanılması gerektiğini araştıran Ziya Gökalp gibi düşünürler yer alıyordu. Böylesi bir ortamda, *“Osmanlıların Batı’yı bir “seçme” yaparak algıladıkları ve bazı yönlerini vurgulayıp bazılarını arka plana ittikleri söylenebilir.”* (s.17).

Bu anlamda Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde üç ideolojik yaklaşımın, “Osmanlıcılık”, “İslamcılık” ve “Turancılık”ın öne çıktığı; yönetici sınıflar arasındaki Batıcı “laiklik” ve “liberalizm” eğilimlerine ve taraftarlığına karşı bir duruş oluşturduğu söylenebilir. *“Türk Batılılaşması, Osmanlı olarak kalmayı, Türk olarak kalmayı, Müslüman olarak kalmayı talep etmiştir.”* (Çiğdem, 2009: 69). Osmanlı Devleti’nin son yıllarında bu üç ideoloji siyasi hayatın merkezine yerleşirken, toplumsal hayat da seçmeci biçimde Batılılaşmanın etkisiyle değişmeye başlamış; değişim Cumhuriyet kadroları tarafından devralınmış, değişimin hedefi çoğu zaman Batı değerleri üzerinden belirlenmiştir. Ancak Batı taraftarlığı ya da karşıtlığının yanı sıra

modernleşme taraftarlarının sadece Batı'yı "taklit" edebileceğini ileri süren ve bu kişileri "Batıcı" olarak değerlendiren yaklaşımlar da tartışma alanını genişletmiştir. Şerif Mardin (2011), 19. ve 20. yüzyıllarda devamlı olarak ileri sürülen "*Batı'nın Türkiye'ye yüzeysel biçimle yerleştiği*" tezini doğrulamakta ama bunun nedeninin "taklit" eğiliminden çok, "Müslüman-Osmanlı-Türk" kültürünün yapı unsurunda aranması gerektiğini belirtmektedir (s. 19).

Ahmet Çiğdem (2009) "modernite" ile "modernizasyon"un birbirinden farklı olgular olduğunu; ilkinin bir projeye, ikincisinin bu projeyi mümkün kılan kurumsal-yapısal evrime işaret ettiğini belirtmektedir. Batı dışı toplumların "modernleştikleri" ama "modern" olmadıkları, yani ancak modernizasyona eklenilebildikleri bir gerçektir. Çünkü kapitalist pazarın evrimi Batı lehine eşitsiz gelişmektedir. Batılılaşma, bir "telafi edici" ideoloji ve "tarihsel gecikmişliğin" giderilmesinin bir aracı olarak kendisini kurmuştur. Osmanlı toplumunda Rusya, İran, Japonya gibi Batı'nın bilimiyle zihniyetini ayrı tutma eğilimi çeşitli düzeyde ve tonda hep varolagelmiş; Batılılaşmayı kendi varoluşlarını takviye edebilecek bir araçsallıkla değerlendirmek hep meşru sayılmıştır. Çünkü bu toplumlar, "*her zaman Batı'yla rekabet edebileceği varsayılan bir "biz" tahayyülüyle*" hareket etmişler; Batılılaşma sürecine ilişkin sadece kendi kendilerine dayatılan isteklerle değil, içsel taleplerle de hareket etmişlerdir. Ancak bu talepler oldukça sorunlu ve çatışmalı olmuştur (s.68-69). "*Biz' tahayyülü*" ve "*Türk başkalığı*" kavramları ve homojenleştirme bakış özellikle belgesel sinemanın Kültürel Hümanizma Dönemi'nde bu ideolojinin karşıtı olarak yapılan resmi söyleme uygun belgesel filmlerde görülecektir. Bu bakış Çokkültürlülük Dönemi'nde daha çok "kurucu dışarı" olarak işe yarayacaktır.

Osmanlı'nın son dönemlerinde eski kurumların kaldırılmasına rağmen modern kurumlaşmanın gecikmesinin yarattığı otorite boşluğu ulusal ve bölgesel

ayaklanmaları kolaylaştırmıştır. Modernleşmesi yavaş gelişen devletin ayaklanmalar karşısındaki aczi, dış müdahalelerin başarı şansını artırmaktadır. Öte yandan, bu ayaklanmalar sıradan köylü ya da eşkıya hareketleri değil; sınıfsal olarak yeni doğmakta olan ulusal burjuvazinin ve aydınların önderliğinde, modern çağın ideolojilerinin biçimlendirdiği bir hareket olarak gelişmiş; geniş köylü yığınları da bu hareketlere dahil olmuştur. Balkanlarda yoğunlaşan milliyetçi hareketler Osmanlı topraklarından kopan yeni devletlerin doğuşunu sağlamıştır. Aristokrasisi yeterince oluşmayan, ulusal kurtuluş mücadelelerini aydınların ve köylülerin sırtlandığı bu ülkelerin çoğu, Osmanlı Devleti'nden kopmayı başarsalar da, Avrupa'nın müdahaleci devletlerinin ithal ettiği "hükümdar"lara devredildiler. Sonuçta bu yeni devletler bir Büyük Güç'ün nüfuzu altında kaldı. Balkanlarda günümüze kadar süregelen problemler de bu müdahalenin bir ürünüdür (Ortaylı, 1984: 36-37).

Yakın tarihe bakıldığında, Osmanlılar ile diğer Avrupa halkları arasındaki önemli farklardan biri "anayurt"tur. Topraklarını kaybeden imparatorluk yok olma sürecine girdiğinde, Osmanlılar geri dönecek anayurdu olmayan ender halklardandı. Fransızlar, İspanyollar, İngilizler kendi anayurtlarına dönmüşlerdi. Osmanlıların kökeni Orta ve İç Asya'dan Anadolu ve yakın çevresine göç eden boylardan oluşuyordu. Kaynaştıkları topluluklar tarafından "Türk" olarak adlandırılan bu boylar, kendilerini başlarındaki liderin adıyla ifade ediyordu: Selçuklular, Osmanlılar, vb. Osmanlılar için "Türk" kavramı, kendi topraklarında yaşayan ama henüz boyun eğdirilememiş olan göçebe ya da yerleşik kabile grupları anlamına geliyordu. Avrupalılar ve Hıristiyanlar için "Türk" kavramı ise, "Müslüman"la eş anlamlıydı. Milliyetçiler 1923'te Cumhuriyet'i kurduklarında "Türk Cumhuriyeti" gibi etnik bir tanımlamadan kaçınarak, bölgesel ve vatansever bir tanımla "Türkiye Cumhuriyeti" demeyi tercih ettiler; 1930'lara kadar Anadolu'daki nüfusun büyük bir çoğunluğunu içeren (Aleviler ve Kürtler hariç) "Türk" kimliğini yaratma konusunda bir ölçüde

başarılı oldular. Ancak 1961 Anayasa'sının yarattığı liberal siyasî ortamda, Cumhuriyet döneminde daha da gölgelenen kimlik problemleri su yüzüne çıkmaya başladı ve yaklaşık iki yüzyıla yayılan bu sorun 21. yüzyılda da gündemin temel konularından biri oldu (Ahmad, 2010: xi-xiii).

Taner Akçam (2002), Türk ulusçuluğunun ya da Türk ulusal kimliğinin tarih sahnesine gecikmeli olarak ancak 20. yüzyılın başlarında çıktığını; bu gecikmenin yarattığı “arayı kapatma” telaşıyla da saldırganlaştığını ileri sürmektedir. Ona göre gecikmenin nedenleri din, tarih bilinci ve imparatorluğun çok-uluslu yapısıdır. Tarihsel olarak, İslâmi kimliğin gelişmesiyle Türk kimliğinin unutulması paraleldir. Osmanlı yöneticileri, büyük bir imparatorluğun bireyleri olmaları nedeniyle vatan-millet kavramlarına yabancı kalmışlar; çok uluslu bir devlet olmaları nedeniyle de kendi ulusal kimliklerine sahip çıkmamışlardır. Hatta tersine, bütün ulusları içinde toplayacak ideolojileri resmî ideoloji olarak savundular (s.53). Nitekim 1889'da Mekteb-i Tıbbiye içinde kurulmuş olan ilk örgütlü muhalefet topluluğu olan “İttihad-ı Osmanî Cemiyeti”nin adı bile bu yaklaşımı doğrudan ifade etmektedir: “*İttihat*”, sözcüğü “*birlik, birleşme*” anlamına gelmektedir. Aralarında hiç Türk olmayan, farklı etnik kimliklere sahip; ikisi Kürt, biri Arnavut, biri Çerkez dört kişi tarafından (Gencer, 2010: 45) kurulan örgütün etkili kişisi, bir pozitivist olan Ahmet Rıza'ydı. Rıza, cemiyetin adını bir pozitivist slogandan hareketle, “*Nizam ve Terakki Cemiyeti*”ne çevirmek istemiş ancak, örgütün adı “İttihat ve Terakki Cemiyeti” (İTC) olmuştu. “*İttihat*” kavramı, etnik unsurların, dolayısıyla “*imparatorluğun birliği*” idealini yansıtıyordu. Ahmet Rıza'nın pozitivist tutumu ve dini reddedişindeki keskinlik örgüt içinde karşı çıkışlara yol açtı ve ilk büyük tepki, kendisi de bir liberal olmasına rağmen dine de önem veren Mizancı Murat'tan geldi. Ancak cemiyetin başına geçen Mizancı Murat Abdülhamit'in etkisi altına girince inanılrlık ve güvenilirliği yitirdi ve Rıza yeniden örgütün başına geçti (Zürcher, 2011: 136).

19. yüzyılın sonu - 20. yüzyılın başına siyasi damgasını vuran, özellikle Osmanlıcılık ideolojisine sığınan İTC, politik yol haritasını böyle ifade etse de, ulus-devletlerini kurarak Osmanlı'dan kopan azınlıkların karşısında "Türk" kimliğini giderek öne çıkartmaya başlamıştır. Akçam'a (2002) göre, bu gecikmeli süreçte "Türk" kimliğinin oluş(turul)ması "ırkçı" bir yaklaşımla ifade edilmeye; aşağılanan, hor görülen Türk ırkının üstün bir ırk olduğu kanıtlanmaya çalışılmıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra, özellikle 1930'larda da Türk ırkının varlığını ispatlamaya çalışmak üzere aydınlar harekete geçirilmişti (Copeaux, 2002: 46). Çünkü Osmanlı'nın modernleşme sürecini devralan yeni devletin önündeki en önemli sorun "*Osmanlılıktan 'millet'e; ümmetten Türklük'e geçiş*"in sağlanmasıdır. 1930'lardan itibaren "Türk" ve "milli" kavramları ulus devletinin inşasında, vazgeçilmez bir sıfat oldu. İTC döneminde kurulan Türk Ocakları'nın yanı sıra, Cumhuriyet döneminde Türk Tarihini Tedkik Cemiyeti, Türk Dilini Tedkik Cemiyeti, Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi gibi kurumların kurulması, Güneş-Dil Teorisi'nin ortaya atılması bu resmi bakışın bir tezahürüydü.

Aydınların "gönüllü kuruluşu" olarak, 25 Mart 1912'de kurulan Türk Ocağı; Kurtuluş Savaşı yıllarında çalışmalarını askıya almış, Cumhuriyet'in ilanından sonra faaliyetlerini hızlandırmış, inkılâpların baş savunucularından ve destekçilerinden biri olmuştur. Ancak 1931 yılına gelindiğinde ocağın kadrolarıyla Tek Parti hükümeti arasında giderek yükselen soğuma, ocağın feshedilmesine kadar gitmiştir. Ocağın özellikle yurt dışındaki Türklere ilişkin tutumu CHP hükümetini rahatsız etmiştir. Feshedildiği tarihte 32.000 üyeye sahip olan kurum, 1949'da ikinci kez kurulmuştur ve faaliyetlerini halen sürdürmektedir ([www.turkocagi.org.tr](http://www.turkocagi.org.tr)).

Türk Ocakları'nın 28 Nisan 1930'da düzenlediği VI. Kurultay'da Mustafa Kemal'in direktifiyle Afet İnan tarafından verilen bir önergeyle, "*Türk tarih ve medeniyetini ilmî surette tedkik ve tetebbu eylemek vazifesiyle mükellef olmak üzere bir Türk Tarih*

*Heyeti*" kurulmuş; heyet ilk toplantısını 4 Haziran 1930'da yapmıştır. 29 Mart 1931'de, VII. Kurultay'ında Türk Ocakları'nın kapatılma kararı alınması üzerine, 15 Nisan 1931'de "Türk Tarihi Tedkik Cemiyeti" adıyla kurum yeniden oluşturulmuş ve 1935'te kurumun adı "Türk Tarihi Araştırma Kurumu" olarak değiştirilmiş, daha sonra da bugünkü adı olan "Türk Tarih Kurumu" olmuştur ([www.ttk.org.tr](http://www.ttk.org.tr)).

Türk Dil Kurumu ise Türk Dili Tedkik Cemiyeti adıyla 12 Temmuz 1932'de Atatürk'ün talimatıyla kurulmuştur. Cemiyetin amacı, "*Türk dilinin öz güzelliğini ve zenginliğini meydana çıkarmak, onu yeryüzü dilleri arasında değerine yaraşır yüksekliğe erdirmek*" olarak tespit edilmiştir. 1932, 1934, 1936 yıllarında yapılan üç kurultayda hem kurumun yönetim organları seçilmiş, hem dil politikası belirlenmiş, hem de bilimsel bildiriler sunulup tartışılmıştır. 26 Eylül-5 Ekim 1932 tarihleri arasında Dolmabahçe Sarayı'nda yapılan Birinci Türk Dili Kurultayı sonunda Kurumun "Lügat-İstilah, Gramer-Sentaks, Derleme, Lenguistik-Filoloji, Etimoloji, Yayın" adları ile altı kol hâlinde çalışmalarını sürdürmesi kabul edilmiştir. Sonraki kurultaylarda bu kollardan bazıları ayrılmış, bazıları tekrar birleştirilmiş; fakat ana çatı değiştirilmemiştir. 1934'te yapılan kurultayda Cemiyetin adı, Türk Dili Araştırma Kurumu; 1936'daki kurultayda ise Türk Dil Kurumu olmuştur ([www.tdk.org.tr](http://www.tdk.org.tr)).

Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nin amacı ise, uygulanacak öğretim sistemiyle Türk toplumunun "*millet teşkil*" sürecini hızlandırmaktı. Sözlük ve kitap çalışmaları Türklerin yüksek medeniyet seviyesine ulaşırken kendi benliklerini bulmalarının yolunu gösterirken, bir yandan da Batı'dan devşirilen medeni bilgiler, yurttaşlık görevleri, parlamenter sistem, yasaların üstünlüğü gibi kavramlar kitlelere öğretilmeye çalışılıyordu.



Cumhuriyet öncesinde kullanılmaya başlanan “milli” ve “Türk” sıfatları, Cumhuriyet sonrasında her türlü resmi kurumun ve eylemin vazgeçilmez parçası olmuştur. *“Dine gelince, devletin yayınladığı eserlere bakılırsa, açıkça reddedilen tek öge odur: millet ümmete karşıttır. Ama siyasî pratikte millet sözcüğünün dini içeriği unutulmamıştır”* (Copeaux, 2002: 47). Sonuçta, “millileşme”-“Batılılaşma”, “muhafazakârlaşma”-“laikleşme” birbirine karşıt ama bir arada yürüyen eğilimler oldu. Ziya Gökalp’in *“Türk milliyetindenim, İslam ümmetindenim ve Batı medeniyetindenim”* yaklaşımı, bu birlikteliği en iyi biçimde ifade etmektedir.

Tüm ulusların tarihinde olduğu gibi Türkiye’de de meydana gelen değişimlerin, reformların, devrimlerin “tohumları” geçmişte mevcuttur ve sosyal değişimlerin kökleri bu “tohumlar”dan yeşermektedir. Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet Türkiye’nin Batı’dan devşirilen yenilikleri tanıdığı dönemlerdir. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleri “geçmişten” gelen, Osmanlı olan her şeyin yaşamaya devam ettiği, eski ile yeninin bir arada yaşamasına özen gösterilen resmi düalist politikaların hüküm sürdüğü dönemlerdi. Murat Katoğlu (2009) Cumhuriyet Dönemi’nin bu iki dönemden farklı olduğunu, resmi düalist politikalarından bir “kopuş” mücadelesi yaşandığını, toplumsal hayatı karşılayan bütünselci ve kararlı bir yaklaşımın sergilendiğini; teslimiyetçi değil yaratıcı olduğunu iddia etmektedir. Nur Betül Çelik (1999) ise bir “kopuş” değil bir “süreklilik”ten söz etmektedir.

Türkiye’de belgesel sinema tarihi de, Osmanlı’dan bu yana yürütülen Batılılaşma çabalarından nasibini almıştır. Dönemler itibariyle belirginleşen pek çok özelliğe bu tarihsel-siyasal arka planın katkısı olmuştur. Dönemler arasındaki radikal “kopuş”u ya da “sürekliliği” incelerken, “Batılılaşma” ya da “modernleşme” süreçlerine belgesel sinemacıların bilinçli - bilinçsiz katılımı sorgulanmaya değer görülmektedir.

### 2.3. Tarih ve Kavram Kargaşası: “İlk Filmimiz” Tartışmaları

Polonyalı sinemacı Andrej Munk, “*sinema, siyasetin başka yöntemlerle uzantısıdır*” derken her filmin belli bir siyasal konumu olması gerçeği kadar, yaygınlığı, kitlelere kolay ulaşabilirliği ve kitleleri kolay etkileyebilmesi nedeniyle sinemanın kendisinin “*bizatihi bir siyasal olay*” olduğunu ifade ediyordu (Dorsay, 2003: 41). Bu bağlamda sinema, her türlü ideolojinin doğrudan ya da dolaylı olarak başvurabileceği bir araçtır. Günümüzün egemen ideolojisi sinemayı genellikle doğrudan değil, dolaylı olarak, tam anlamıyla bir “gösteri” (*spectacle*) ve bir “eğlence” (*divertissement*) olarak görmeyi ve kullanmayı tercih etmektedir (Dorsay, 2003: 39).

Sinemanın siyasal bir olgu olması ya da “siyasal sinema” ile “propaganda sineması” farklı kavramlar olmakla birlikte, bu iki kavram çoğu zaman birbirinin içine geçmektedir. Sözlükler “propaganda”yı, “*bir öğreti, düşünce ya da inancı başkalarına tanıtmak, benimsetmek ve yaymak amacıyla söz, yazı vb. yollarla gerçekleştirilen çalışma, yaymaca*” (TDK) olarak tanımlamaktadır. Tanıma göre amaç nettir; bir “*görüşü yaymaca*”dır. Dolayısıyla, “siyasal film” ile “propaganda filmi” kavramları arasındaki belki de en temel ayrım bu filmlerin içinde “sanat”ın ya da “sinema”nın varlık biçimidir. Siyasal film belli bir siyasal görüşü, filmin ana çıkış noktasına yerleştirirken, bu görüşün ötesinde ortaya bir “sinema”nın çıkartılmasını hedefler. Propaganda sinemasında ise amaç her durumda bu dünya görüşünün kanıtlanması, bunu yaparken de “sinema”nın (ya da sanatın) yönetmen açısından birincil/temel çelişki olmamasıdır. Bir başka ayrım da, “siyasal filmde” ileri sürülen görüşün “yönetmenin de dünya görüşü” olması; propaganda filminde ise, yönetmenin dünya görüşünden ötede, “propagandası yapılacak olan siyasal görüş”ün olmasıdır. Bir başka deyişle, siyasal film yönetmenin isteğine yakın, “propaganda” filmi ise “ısmarlama” yatkindir. Yönetmenin, propagandası yapılacak olan siyasal görüşle paralel düşünmesi mümkündür ama bu kesin koşul

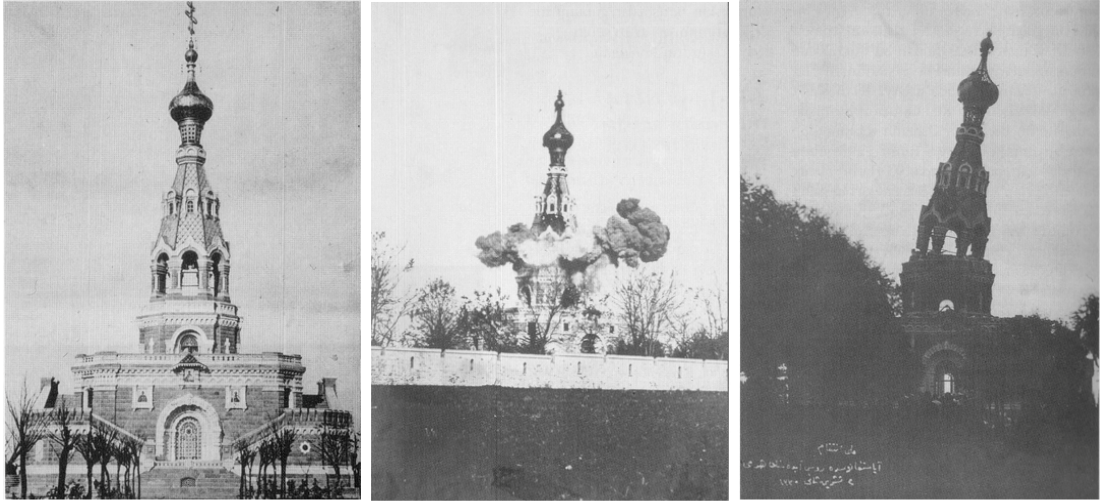
değildir. İleride değinileceği gibi, örneğin II. Dünya Savaşı yıllarında Almanya'nın önde gelen film yönetmenlerinden Leni Riefenstahl'ın gerçekleştirdiği filmler, yapıldığı dönemde olduğu gibi günümüzde de sonu gelmez tartışmalar yaratmıştır. Riefenstahl'ın çektiği filmlerin "propaganda filmi" değil, "sinema" olduğunu ısrarla iddia etmesi bu tartışmaların temel dayanağı olmuştur.

Sinema sadece ele aldığı tema ya da yönetmenin ele alış biçimiyle değil, bu unsurlarla birlikte seyircinin onu seyrettiği zamana ve algılayış biçimine göre de anlam kazanmaktadır. Bu süreçte, filmin gösterim amacı, biçimi, yeri ile film hakkında yapılan yorumlar, yönlendirmeler ve yargılar da eklenebilir. Dolayısıyla sinema, karmaşık bir bütündür. Bu anlamda, bir filmin "siyasal film" ya da "propaganda filmi" olması da bu bütünlük içinde ortaya çıkmaktadır. Nitekim sinema tarihinde sadece çıkış amacıyla değil, varış noktası itibarıyla de "niteliği" ya da "sıfatı" değişen pek çok film söz konusudur.

Türkiye'de belgesel sinema tarihini dönemleştiren birinci dönem olarak nitelendirdiğimiz Propaganda Dönemi'nde gerçekleştirilen (belgesel) filmlerin büyük bir bölümü doğrudan propaganda amacıyla gerçekleştirilmiş; bir bölümü bu amacını dolaylı olarak yerine getirmiş, bazı filmler de bu amaçla yapılmamış olsalar da süreç içinde "propaganda filmi" niteliğine kavuşmuştur. Türkiye'de sinema tarihinin başlangıç noktası olarak hangi filmin olacağı tartışmaları da bu olguyla birlikte var olmuştur, var olmaktadır.

Daha önce belirtildiği gibi, 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı ile başlayan, Trablusgarp ve Balkan Savaşları ile gelişen süreçte Osmanlı Devleti iyice zayıflamış; Birinci Dünya Savaşı başladığında bu savaşın bir parçası olabilecek gücünü iyice yitirmişti. Koşulların iyice yalnızlaştırdığı Osmanlı Devleti, Almanya ile tam bir işbirliği politikasına yönelmişti (İnalçık, 2011: 20). Almanya yanlısı olan iktidardaki İttihat ve

Terakki Partisi çok geçmeden Osmanlı Devleti'ni savaşa sokma kararı aldı. Ancak bu kararı peş peşe gelen yenilgilerin huzursuzlaştırdığı ve umutsuzlaştırdığı halka kabul ettirmek neredeyse imkânsızdı. İttihat Terakkiciler yoğun bir savaş sürecine ve Almanya yanlısı propagandaya giriştiler. Gösteriler ve söylevlerle halkın ulusal duyguları kabartılıyor, geçmişin kötü anılarının silineceği bir savaşın çağrısı yapılıyordu. “93 Harbi”nin yarattığı eziklik ve nefret bu uğurda kullanılabilir çok elverişli bir malzemeydi. Bu anlamda, Almanya, Avusturya-Macaristan ve İtalya’dan oluşan İttifak Devletleri’nin yanında yer alarak İngiltere, Fransa ve Rusya’dan oluşan İtilaf Devletleri’ne karşı savaşmak Rusya’dan ödün alınması anlamına da gelecekti. Ruslar için zaferi, Osmanlı Devleti içinse yenilgi ve kayıpları anımsatan Ruslar tarafından Ayastefanos’ta (bugünkü Yeşilköy) inşa edilen abide, siyasi arenanın bir nesnesine dönüştü. Fatih Camisi’nde bir takım kişiler Cihad-ı Ekber<sup>(\*)</sup> ilan ederken, bir takım kişiler de bu anıtı yıkmak için çoktan yola koyulmuştu (Evren, 2003: 21).



Şekil 2.4. Ayastefanos’taki Rus Anıtı ve anıtın yıkılışı

(\*) Teşkilat-ı Mahsusa’nın büyük propaganda çabasına rağmen *cihad-ı ekber* çağrısının etkisi çok az olmuştur (Zürcher 2011: 173). Enver’in etrafındaki fedai subaylar topluluğu, 1913’te gayriresmî olarak Teşkilât-ı Mahsusa olarak bilinmektedir. Bu ad altında 1914’te resmîleştirilen (günümüzdeki Milli İstihbarat Teşkilatı’nın (MİT) orijini olan örgüt, o tarihte Harbiye Nazırı olduğu için Enver Paşa’nın emrine verilmişti. Örgüt, Birinci Dünya Savaşı’nda ayrılıkçı hareketlerin bastırılmasında ve Batı Anadolu’daki Rum işyerlerine karşı yapılan terör saldırılarında perde arkasında önemli roller oynadı (Zürcher, 2011: 168).

Anıtın yıkılışına ilişkin birkaç fotoğraf günümüze ulaşmıştır. İlk Müslüman Türk fotoğrafçılardan Resne Fotoğrafhanesi'nin sahibi Rahmizade Bahattin Bey ve amatör fotoğrafçı Enis Oza anıtın yıkılmasını görüntülemiştir. Hem profesyonel hem de amatör fotoğrafçıların yıkım sırasında orada bulunması, bu olayın önceden tasarlandığını düşündürmektedir. Ancak yazılı belgelerde çelişkiler vardır; kimine göre anıt önceden belirlenmiş bir zamanda, kimine göre ise anında karar verilerek yıkılmıştır. İTC'nin yayın organı olan *Tanin*'in 15 Teşrinisani 1914 tarihli sayısında “93 Moskof muharebesinin hatıra-i şeamet” olan bu “binanın kal'i esası resmi bir cem'i gafir tarafından icra edilmiştir” biçiminde bir haber yer almaktadır.

*“Millet-i İslamiye şüphesiz payitaht-ı muazzamda Rus galibiyetini ilan eden bu abidenin bakasına tahammül gösteremezdi. Dün sokaklarda Ruslara ve müttefiklerine karşı taşan sil intikam nihayet bu heykel-i zalim ve şenaatı da götürmüştür. Ahali binanın önce ahşap aksamını yıkmış ve bilahare kargir kısmını da tahrip etmiştir. Fakat hedim ve tahribe başlanmazdan evvel din ve diyanete hürmetkar olan halk tarafından kulenin yukarisına muallak bulunan cesim çan ve sair taraflarda muallak çanlar indirilmiş kulenin üzerine ve sair tahrib edilen mahallere Osmanlı bayrakları rekz olunmuş ve intikam gününün geldiği bütün bütün aleme ilan etmek istiyor gibi şevk ve surur dolan cemaat abidenin en yüksek yerlerinde davullar çalarak ilan şadumanı eylemiştir... Artık ruhlarını sarsan intikam tufanları içinde mazinin bu acı hatıralarını ilelebet silmek ve unutmak isteyen bir millet için bu dünkü hareket kadar makul bir şey olamaz” (Akt., Mutlu, 2007: 25)*

Bir başka yazılı belgeye (*Tarih Dünyası*, 1950, sayı 6) göre ise anıtın yıkılma öyküsü daha değişik bir seyir izlemiştir. Emekli Yarbay Bahri Doğançay, süvari alayında teğmen rütbesinde iken aldıkları bir tahrip kursu sırasında ameli ve tatbiki olarak sahada bu işi görmek üzere 27. Süvari Alay Kumandanı Binbaşı Hamit Fahri kumandasında kendilerine uygun bir mekân ararken bu anıtın yanına geldiklerini ve abidenin taşıdığı o meşum anılar nedeniyle bu anıtı havaya uçurduklarını iddia etmiştir. Doğançay'ın anılarına göre; anıtın yıkılmasından bir gün önce halk anıtın önünde gösteriler düzenlemiş ve anıtı yıkmaya kalkışmıştır. O gün Binbaşı Hamit Fahri tarafından tahrip emri verildiği sırada Emniyet Umum Müdürü Bedri de anıtın içindedir ve bir önceki günün tetkiklerini yapmaktadır. Bedri ile Hamit Fahri arasında sert bir tartışma yaşanır ve Bedri olay yerini terk eder. Binbaşı Hamit Fahri,

kendinden ve yapacakları tahripten son derece emindir: “*Arkadaşlar, duvarı değil, abideyi yıkacağız. Tahrip kalıplarımız bu işi başarmaya kâfi gelmezse tırnaklarımızla sökeceğiz...*” Nitekim bizzat anıların sahibi Doğançay tarafından abidenin ayaklarına tahrip kalıpları yerleştirilir; ayaklar uçurulur ama abide yıkılmaz, sadece eğilir. Ancak kararlıdırlar; ertesi gün bu kez anıtı bütünüyle yıkmak azmiyle anıtın yanına gelirler. Emniyet Umum Müdürü İstanbul’a döndükten sonra durumu Harbiye Nezareti’ne bildirmiş, Harbiye Nezareti de geceleyin anıtın olduğu yere üç tabur asker göndererek önlem almıştır. Binbaşı Hamit Fahri bu askerlerle de tartışır ve anıların sahibi olan Doğançay, büyük bir kahraman edasıyla, “*Efendim, siz lafa tutun, ben kuleye çıkıp ateşleyeyim,*” diyerek anıtı tırmanır, tahrip kalıplarını yerleştirir ve ateşler. Abide böylece yerle yeksan edilir (Akt.: Evren; 2003: 25).

Anıtın yıkılması kadar bu olayın görüntülenmesinin de ulusal bir önem ve hatta ulusal kahramanlık niteliği barındırması aşikârdır. Yazılı belgelerde yıkım sırasında fotoğrafçıların orada bulunduğu ilişkin bilgiler (ve somut olarak fotoğraflar) varken, film kamerasının varlığından söz edilmemektedir. Nijat Özön’ün, Nurullah Tilgen’i kaynak gösterdiği, anıtın yıkımının çekimlerine ilişkin iddialı bilgiler kuşku götürür niteliktedir. Yazarın 1960’lı yıllardan itibaren birkaç kez basımı yapılan *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)* adlı yapıtının 2010 yılı basımında bile bu bilgilere dokunulmamıştır. Söz konusu yapıta göre; 14 Kasım 1914’te, Fatih Camii’nde toplanan kalabalık bir halk kitlesi önünde “cihad-ı ekber” ilan edilmişti. İTC’nin “*triumvirat*”ı<sup>(\*)</sup>, “*bu paslanmış silahı kullanmaya çalışırken başkent in uzak bir köşesinde, Ayastefanos’ta bir başka kalabalık “Ayastefanos Abidesi” diye tanınan bir yapıyı yıkmaya uğraşıyordu.*” Kaynağa bakılırsa, anıtın yıkılması kararlaştırıldığı vakit, bunun görüntülenerek propaganda aracı olarak kullanılması da düşünülmüştü. Bu iş müttefik Avusturya-Macaristan’ın *Sascha-Gesellschaft* adlı bir film şirketine

(\*) *Triumvirat, triumvira*: İttihat Terakki Cemiyeti’nin üç önemli kişisi: Harbiye Nazırı Enver Paşa, Dahiliye Nazırı Talât Paşa, İstanbul Muhafızı Cemal Paşa.

verilmişti. “*Fakat savaşın başlamasıyla birlikte ulusal duygular öylesine körüklenmişti ki, müttefik bile olsa yabancı kimselerin işe karışması istenmiyor, bu olayı mutlaka bir Türk sinemacısının filme almasında direniliyordu.*” Hal böyle iken, ortada bir Türk “sinemacı” yoktu. Neyse ki, film projeksiyon makinesi kullanmayı bilen Fuat Uzkınay bulunmuş ve kısa bir eğitimden geçirilerek bu işi çekmesi sağlanmış oldu (2010: 50-51). Böylece ulusal duygulara da halel ge(tiri)lmemiş oluyordu.

Anlatıdaki bazı boşlukları kavramak oldukça güçtür: Bu anıtın yıkılmasına ne zaman karar verilmişti? Anlatıya bakılırsa karar çok önceden verilmiş olmalı ki, yıkımın çekim işi de bir yabancı firmaya “ihale” edilmiş olsun. Oysa bilindiği gibi, Osmanlı Devleti’nin Birinci Dünya Savaşı’na girmesi bir oldu-bitti ile 11 Kasım 1914 tarihinde, yani anıtın yıkılmasından üç gün önce olmuştu. Bu kadar kısa süre içinde anıtın yıkılmasına ve “propaganda amaçlı olarak” yabancı firmaya bu yıkımın filminin çektilirilmesine karar verilmesine; fakat ulusal duygular nedeniyle işi yabancı firmanın yapmasının iptaline; bu işi yapmak üzere Fuat Uzkınay’ın bulunup eğitilmesine aritmetik olarak imkân var mıdır? 1914 yılının ulaşım ve iletişim olanaklarını, savaş koşullarını ve bürokrasi göz önünde bulundurulduğunda soruya olumlu yanıt vermek zor görünmektedir.

*Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı*’nın ilk filmimiz olarak gösterilmesi konusunda, Tilgen ve Özön’ün “milad”ına karşı ilk ciddi eleştiri Burçak Evren (1984) tarafından geliştirilmiştir. Ali Özuyar (1999) da eldeki kanıt ve kuşkulardan hareketle bu filmin çekilmediğine ilişkin varsayımlar sıralamaktadır:

1. Bu filmi gören tek bir kişi bile yok.
2. Bu filmin nerede olduğu hiçbir zaman öğrenilemedi.
3. Bu filmin çekildiğine dair dönemin hiçbir gazetesinde bir haber yok.
4. Uzkınay gerçekten kamera kullanmasını öğrenebilmiş miydi? (s.126-127)

Burçak Evren (2003), *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filmi çekilmişse, filme ait herhangi bir somut belgenin olmamasının nedenlerini şöyle sıralamaktadır:

1. Bu film çekilmiş ancak Ordu Foto Film Merkezi'nde kaybolmuş olabilir.
2. İlk kez çekim yapan Fuat Uzkinay heyecanı ve acemiliğinden ötürü kamerayı doğru kullanamayıp filmi çekememiş, halkın tepkisinden korktuğu için de bu durumu gizlemiş olabilir.
3. Bu film çekilmiş ancak Ordu Foto Film Merkezi'nde bir başka filmin arasına karışmış olabilir.
4. Bu film çekilmiş, gösterilmek üzere bir yere yollanmış, sonra da geri alınması unutulmuş olabilir (s. 12-13)

Evren'e göre (2003), Uzkinay'a mal edilen bu filmin var ya da yok olması bir yana, "ilk filmimiz" in Rus abidesinin yıkılış tarihi olan 1914'ten daha önce bir tarihte çekildiğine dair en az beş olasılık/aday bulunmaktadır:

Birinci olasılığa göre; bu filmlerden ilki Alman İmparatoru II. Wilhelm'in 1899 yılında Türkiye'ye yaptığı geziye ithaf edilen ve 27 Ocak 1901'de açılışı yapılan Sultanahmet'teki Alman Çeşmesi'nin açılış törenine ilişkindir. Ancak açılışa ilişkin bu çekimler söylentilerden ibarettir ve herhangi bir somut belge yoktur. II. Wilhelm'in daha sonraki yıllarda, Sultan V. Reşat döneminde Türkiye'ye yaptığı bir başka ziyaret sırasında Almanlar tarafından çekilen filmlerle karıştırılmaktadır.

İkinci olasılık, 28 Temmuz 1905 'da Yıldız Camii'nin ikinci selamlığında Selim Sırrı Tarcan'ın rehberliğinde çekilen ancak kimin tarafından çekildiği bilinmeyen filmidir.

Üçüncü olasılık, Makedonyalı Yanaki ve Milton Manaki tarafından çekilen bir filme aittir. Sultan V. Mehmet, 5-26 Haziran 1911 tarihleri arasında Manastır ve Selanik'i



ziyaret etmiş, bu ziyaret fotoğrafçı-sinemacı olan Manaki Kardeşler tarafından 26 Haziran 1911'de filme alınmıştır. *Sultan V. Mehmet'in Manastır ve Selanik'i Ziyareti* olarak literatüre geçen filmin bir kopyası günümüze ulaşmıştır: Makedonya Film Arşivi'nde saklanan bu film 1990 ve 1995 yıllarında İstanbul'da düzenlenen Makedonya Film Haftaları'nda da gösterilmiştir.



Şekil 2.5. Sultan V. Mehmet'in Manastır ve Selanik'i Ziyareti filminden

Dördüncü olasılık, Hamidiye Kruvazörüne ilişkin bir çekimdir. 17 Ağustos 1913 tarihli bir gazete haberinde Moda'da bir film ekibinin çekim yapmak üzere kruvazöre bindiğinden söz edilmektedir. 1959'da *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanan bir yazıda da Cemalettin Saraçoğlu ve Şakir Tunçapa bu filmde söz etmektedir.

Beşinci olasılık ise, Nurullah Tilgen'in Benliyan opereti oyuncularından Vahram Balıkçıyan ile yaptığı söyleşide Balıkçıyan tarafından ileri sürülen bir iddiadır. Balıkçıyan, 1912 yılında Türkiye'ye gelen bir İngiliz firmasının Benliyan opereti oyuncularıyla bir film çektiğini, kameramandan başka ekipteki herkesin Türk olduğunu ve bu filmin İngiltere'de gösterildiği söylemektedir.

Bu beş olasılıktaki filmler arasında en somut olanı Manaki Kardeşlerin filmidir. Manaki Kardeşler de, Fuat Uzkınay da Osmanlı vatandaşlarıydı. Manaki Kardeşlerin filmi, Uzkınay'a mal edilen filmden üç yıl önce çekilmiştir ve dolayısıyla "ilk filmimiz" olma sıfatına daha yakın durmaktadır. Kaldı ki, filme konu olan kişi Osmanlı sultanıdır; çekim mekânı da Osmanlı topraklarıdır. Dönemin önemli siyasal gücü olan İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin "ittihat" kavramı dikkate alındığında bu "birincilik" daha haklı bir yere oturmaktadır. Tabii ki, ilk film tartışmaları o dönemde değil, Cumhuriyet'in çok sonrasında yapıldığından, bu tartışmalarda "ittihat" kavramının yerini "ulus kimliği" almıştır.



Şekil 2.6. Yanaki Manaki ve Milton Manaki (Manaki Kardeşler)

Burada bir parantez açarak, Sultan V. Mehmet'in dönem açısından taşıdığı önemi hatırlamakta yarar vardır. 1908 Meşrutiyet Devrimi'ne karşı devrim olarak girişilen 24 Nisan 1909 isyanı, Makedonya'da kurularak İstanbul'a gelen Hareket Ordusu tarafından önlenmişti. Hareket Ordusu'nun en başta gelen isimlerinden biri, 1908 Devrimi'nin de aktörlerinden Arnavut Niyazi Bey'di. Ordu Abdülhamit'i tahttan indirmiş, yerine V. Mehmet'i çıkarmıştı. Sultan olarak bu ismin seçilmesi "İstanbul Fatih'i" II. Mehmet'in adını hatırlatmak içindi; "*yeni Sultan Hareket Ordusu'nun harekâtı sayesinde başkent'in "ikinci fatih'i" olmuştu*" (Zürcher, 2011: 151). O yıllarda,

ülkenin pek çok yerinde olağan hale gelen ayaklanmalara, 1910 Mart'ında Arnavutların ayaklanması da eklenmişti. Çoğu Müslüman olan ve İTC'de önemli gücü olan Arnavutlar, İstanbul'la bağı bütünüyle koparmadan, özerklik istiyordu. İktidardaki İTC, okullarına Latin alfabesini sokmak isteyen Arnavutlara izin vermemişti. Bütün Osmanlı rejimini temsil etme iddiasındaki yeni rejim, ideolojisinin gereği olarak bu tavrı sergiliyordu. Arnavutların bağlılığını tekrar kazanmak için girişimde bulunan İTC, Haziran 1911'de Sultan Mehmet'i Makedonya ve Kosova'ya bir iyi niyet turuna gönderdi; Hareket Ordusu'nun kahramanlarından Arnavut Niyazi Bey de ona eşlik etmekteydi. Sultan Makedonya'da ilgiyle karşılanırsa da, bu seyahat temel konularda hiçbir değişikliği sağlayamadı. (Zürcher, 2011: 161).

Sultanın, toplumun sempati kurup özdeşleşeceği bir isim olarak o dönemde kabul görmesi; buna karşılık, ziyaretin görüntülenmesi eyleminin günümüzde "ilk filmimiz" olarak hesaba katılmaması, "kopuş"un "anımsama nesnesi" olması itibariyledir. Ayastefanos'taki anıtın yıkılması ise, tersine bir "doğuş"u simgelemektedir...

Ortaylı (1983) Rumeli'nin 18. yüzyılın başından itibaren zenginleştiğini belirtmektedir. Avusturya, gelişen sanayi sektörlerinin ham maddelerini büyük çiftliklerin, zenginlik getiren tarımın ve tüccarların bölgesi Balkanlardan sağlamaktadır. Bu ilişki karşılıklı olarak düşünülmelidir; doğal olarak Balkanlarda yaşayanlar da, Osmanlı Devleti'nin pek çok bölgesine nazaran endüstriyel ürünlerle çok daha önce karşılaşmıştır. Bu bağlamda, Makedon asıllı Manaki Kardeşlerin film makineleriyle payitahttakilerden daha önce karşılaşmış olma olasılığı vardır. Yeni tekniklerin, araç-gereçlerin payitahttan yüzlerce kilometre uzakta ama Avrupa'nın burnunun ucunda olan Balkan topraklarına İstanbul'dan daha önce girmiş olması pekâlâ mümkündür. Alim Şerif Onaran (1999), Manaki Kardeşlerin 1907'den itibaren film çektiğini söylemektedir (s.12). Olasılıklar ve somut veriler böyle olsa bile, Makedonya'nın tarihsel rolü ve

Manaki Kardeşlerin etnik kökeni, “ilk filmimizi” çekme görevinin onlar tarafından gerçekleştirilmiş olmasına cevaz vermeyecektir.

Fuat Uzkınay’ın etnik köken olarak Türk olması, yapıp yapılmadığı kuşkulu olan *Ayastefanosta’ki Rus Abidesinin Hedmi* filminin “ilk filmimiz” olma sıfatını güçlendirmiştir. Nitekim söz konusu tarihlerden yıllar sonra bile, Onaran “*ülkümüzde çevrilen ilk filmlere gelince, Makedonya asıllı Manaki Kardeşler’in (Yanaki ve Milton) 1907’den başlayarak çektikleri belge filmleri bir yana bırakılırsa, Türkiye’de bir Türkün çektiği ilk film de bir belge filmidir*” demektedir (1999: 12). İlginç bir nokta da, Theo Angelopoulos *Ulyse’in Bakışı* filminde Balkanlardaki ilk sinemacıları anlatırken Manaki Kardeşleri dolaylı biçimde Yunanlı gibi gösterince, bu kişilerin milliyetlerinin saptırıldığı gerekçesiyle Makedonyalı sinemacılar tarafından Angelopoulos’un filmine tepki gösterilmiş olmasıdır (Evren, 2003: 52).

20. yüzyıldan başlayarak profesyonel tarihçiler ulusal tarihe özgü imgeler yaratmıştır (Iggers, 2003: 4). Tarih milliyetçi, etnik ya da köktenci ideolojilerin hammaddesi olmuştur ve “geçmiş”, bu tür ideolojilerin asli unsurudur. Bu anlamda, amaca uygun bir geçmiş yoksa da icat edilmektedir (Hobsbawn, 1999: 9). Ali Özuyar (1999) *Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı* filminin hiçbir zaman çekilmediğini, bunun bir uydurma olduğunu ileri sürmektedir: “*Demek ki, biri veya birileri çıkıp böyle bir filmin çekildiğini ve bunun ilk Türk filmi olduğunu lanse etmiş ya da ettirmişlerdi. Sinema tarihçileri ise hiçbir kuşkuya kapılmadan, belge aramadan, sormadan ve araştırma yapmadan yalanlar üzerine inşa edilmiş böyle bir olayı birbirlerine aktararak bugüne değin taşımışlardır*” (s. 131).

*Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Hedmi* filminin çekildiği iddia edilen gün olan “14 Kasım”, tartışma götürür tarihten 82 yıl sonra, 1996’da “Türk Sineması’nın Doğum

Günü” ilan edilmiştir. 2004’te Türk Sinemasının 90. Yılı etkinlikleri çerçevesinde açılan sergide, filme ilişkin bir “afiş” de sergilenmiştir. 90 yıl sonra “yaratılan” afişte anıtın yıkılışına ilişkin bir fotoğraf kullanılmıştır. D. Kaya Mutlu’nun (2007) deyişiyle;

*“Böyle bir afişin hazırlanması, filme dair kuşkuların zamana bırakılışının zamanla bırakmaya dönüşen seyrinin son durağı olmalı. Bu aynı zamanda, o tarihsel andan geriye kalan tek belge olan yıkım fotoğraflarının birer belge olmaktan çıkıp, bir azizin ölüsüne ait kemikler gibi, kutsal emanetlere dönüştüğünün göstergesi ve aslında, her kutsal emanette olduğu gibi, kutsal nesnenin yokluğunu çok daha derinden hissettiriyor.” (s. 24-25)*

Iggers’ın (2003) belirttiği gibi; tarihçilerin yaptığı herhangi bir araştırma, tarih yapıtının doğruluk değeriyle ilgili değildir. Bu araştırma nihai ürün olarak ortaya çıkacak olan öyküye kaynak ve destek olma işlevi dışında bir işe yaramaz.

Belgesel sinemayı Türkiye’deki toplumsal değişimle birlikte ele almayı amaçlayan bu çalışmada, ister istemez, belgesel sinema için bir başlangıç noktası seçmek gerekiyor. Belgesel sinema tarihi açısından pek çok ülkede kolayca gösterilen başlangıç noktası (Rotha, 2000: 52)<sup>(\*)</sup>, Türkiye’deki belgesel sinema açısından yeterince berrak değildir. Oysa ileri sürülecek bir başlangıç noktasıyla, bu çalışma da, kendinden öncekiler gibi, “tarih”i ileri sürdüğü bu noktadan başlatmış olacaktır.

Dünyanın pek çok yerinde, gerek geçmişte gerek günümüzde olduğu gibi Türkiye’de de sinemacılar, yazarlar, tarihçiler, akademisyenler “belgesel film” kavramının tanımı ve sınırları üzerinde yeterince anlaşmış değildir; isteyen istediği filme “belgesel” sıfatını verebilmektedir. Öyle ki, sinemamızın ilk filmi tartışmasına konu olan ve özünde birer “belge” ya da “haber filmi” sayılması gereken *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Hedmi* ya da *Sultan V. Mehmet’in Manastır ve Selanik’i Ziyareti* filmlerinden bile pek çok yazar ve hatta yönetmen “belgesel film” diye söz

<sup>(\*)</sup> Örneğin Paul Rotha (2000), belgesel filmin gerçek başlangıcının Robert Flaherty’nin *Nanook* filmi olduğunu; onu 1923 yılında, Rusya’da Dziga Vertov’un çalışmalarının; 1927 yılında, Fransa’da Cavalcantini’nin gerçekleştirdiği *Rien que les heures* filminin ve İngiltere’de de John Grierson’un 1929 yapımı *Balıkçı Tekneleri* filminin izlediğini belirtmektedir.

etmektedir. Aslında karışıklık daha ana kavramın kendisinde başlamaktadır: Kimi hâlâ “belge film”, kimi “belgesel film”, kimi de “dokümanter film” diyor; ancak bu kavramlar arasında en yaygın olarak “belgesel film” kullanılıyor.

Kavramlar ve sınırlardaki karışıklık ne yazık ki sadece belgesel sinema alanıyla sınırlı kalmamakta, ülkemizde, sinema alanının genelinde de bir terminoloji kargaşası yaşanmaktadır. Sinemadaki kavramların ve teknik terimlerin üzerinde anlam ve ses birliğine varılmış olanların sayısı çok azdır. Sinema ve televizyon sektörlerinde Fransızca ya da İngilizceden giren sözcükler, bu yabancı sözcüklerin bozulmuş halleri ve bazılarının da Türkçe karşılıkları kullanılmaktadır. Terminolojide hem sinema ile televizyon sektörü, hem de akademik alan ile bu sektörler arasında ciddi farklılıklar bulunmaktadır. Film kurgusunda bir “geçiş biçimi”<sup>(\*)</sup> olan aynı kavramın, ülkemizde, değişik ortamlarda “erime”, “geçme”, “zincirleme”, “miks”, “fondü” ya da “*dissolve*” olarak kullanılması pek yadırganmasa da, bu karışıklığın ortak dil açısından sakıncalı olduğu bir gerçektir. Belki de bu tartışmaları biraz daha genişletmekte, tartışmalarda daha cesur olmak; ileri sürülenleri daha somut ve daha nesnel gerekçelerle savunmak, savunulamadığı noktalarda ise direnmemek gerekiyor. Çünkü “tarih”in ve “belgesel sinema”nın buna ihtiyacı var. Özetle; *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Hedmi* filminin Türkiye’de sinemanın ve çok abartılı bir biçimde belgesel sinemanın da başlangıç noktası sayılması, bariz bir biçimde propaganda niteliği taşımaktadır. Kaldı ki, bu kabul Osmanlı’nın son ya da Cumhuriyet’in ilk günlerinde değil, 20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkmıştır.

Bu konuda bir başka yaklaşım ise, “ilk filmimiz hangisi” tartışmalarından daha önemlisinin, “sinemada sürekliliğin sağlanması” olmasıdır (Esen, 2002: 12).

---

(\*) “geçiş biçimi” (noktalama): (İng. *punctuation*.) Kurguda birbirini takip eden iki planın birbirine nasıl bağlandığını ifade eden terimdir. Sinemada en sık kullanılan geçiş biçimi, iki planın birbirine herhangi bir efekt olmaksızın doğrudan eklenmesi olan “kesme”dir (İng. *cut*). Burada örnek olarak verdiğimiz “erime” (İng. *dissolve*) ise, bitmekte olan planın sonu yavaş yavaş kaybolurken, başlamakta olan planın yavaş yavaş belirginleştiği geçiş biçimidir.

#### 2.4. Türkiye’de Belgesel Sinemanın İlk Dönemi: “Şafak”takiler

Pek çok yazar, sinemanın başlangıcıyla belgesel sinemanın başlangıcını eş saymakta, hatta daha da ileri giderek, pelikül üzerine kaydı gerçekleştirilen ilk ürünleri de “belgesel film” olarak kabul etmektedir. Oysa yukarıda da belirtildiği gibi, ister Louis ve Auguste Lumière’in, *Trenin Gara Girişi* filmi, isterse Manaki Kardeşlerin *Sultan V. Mehmet’in Manastır ve Selanik’i Ziyareti* filmi, ister Fuat Uzkınay’ın *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filmi olsun, bu filmler sinema tekniğinin ilk somut sonuçlarından biridir ve sadece birer “belge” niteliği taşımaktadır. Bir filmin “belgesel” sayılabilmesi için her şeyden önce onun bir “belgesel” olarak tasarlanmış olması (çekilmiş ya da bir araya getirilmiş, kurgulanmış olması) gerekir. Belgesel film, herhangi bir olgunun sadece belgelenmesi anlamına gelmemelidir. Aksi halde her haber filmi ya da çekilen her görüntü sonuçta bir belgeleme olduğu için, ortaya çıkan her ürünün de “belgesel film” sayılması gerekecektir. Oysa belgesel film, yönetmenin “belge”ye yüklediği yorumla var olur. Şefik Güngör’ün (1997) deyişiyle; “*tozlu raflarda, arşivlerde bekleyen ya da her gün baktığımız ama göremediğimiz yaşam parçaları, belgesel filmcinin onlara kattığı ruhla bir vücut bulur ve konuşmaya başlarlar.*” (s. 117-118). *Trenin Gara Girişi* ya da *Sultan V. Mehmet’in Manastır ve Selanik’i Ziyareti* birer belgedir; söz gelimi, sinema tarihi üzerine bir film yaparken bu belgeler “sinemanın ilk ürünleri” olarak nitelendirilerek-yorumlanarak kullanılabilir ve ortaya yeni, bambaşka bir film çıkartılabilir. En basit anlamıyla “belgesel film”, verilen bu örnekteki gibi “belge”ler üzerine kurulan filmidir. Sinemanın ilk ürünlerinin bu anlamda “belgesel film” olarak nitelendirilmesi, belgesel sinemaya bir övgüymüş gibi görünüyorsa da, gerçekte “belgesel” kavramının içini boşaltmakta, anlamını zayıflatmaktadır. Belgesel sinema(cı)nın, sanki sinemanın başlangıç noktasından beri varmışçasına bir tavır içine girmesi ve kendine güçlü bir “tarih” yaratma kaygısı, “belgesel sinema(cı)nın” duruşu ve mantığıyla da çok örtüşmeyen bir tavidir.

Türkiye’de belgesel sinema tarihi üzerine yazan akademisyenler ve sinema tarihçileri Uzkinay’ın “belgeselciliği”nden çokça söz ederken, Manaki Kardeşler’in bu niteliklerinden pek söz etmemektedir. Manaki Kardeşler göçebe bir aileden gelmektedir; Yanaki, fotoğrafı sanatsal olarak yorumlarken, Milton ise gezginci bir fotoğrafçıdır ve fotoğraflarında yaşamı olduğu gibi belgelemeye çalışmaktadır. 1910’lu yıllarda Makedonya ulusal özgürlükçüleri olan “komitacı”ların peşinden dağa çıkan ve onların oradaki yaşamlarını belgeleyen Milton, bu tavrını İkinci Dünya Savaşı yıllarında da partizanlarla devam ettirmiştir (Evren, 2003: 52-53).

Doğum yerleri olan Avdela’da gerçekleştirilen ilk filmler Manaki Kardeşler’e aittir. Köydeki diğer dokumacıların yanı sıra, 114 yaşındaki büyükanneleri Despina da onların çektiği ilk görüntülerle ölümsüzleşmiştir. Bu olağanüstü etkileyici ve inandırıcı çekim, onların zamana tanıklık yapan zengin ve verimli sinematografik çalışmalarının başlangıcını oluşturuyordu. Kopyaları bugüne dek korunmuş olan, *Sultan V. Mehmed Reşat’ın Selanik ve Bitola (Manastır) Ziyareti*, *Romen Bakan Istrate’nin Manastır, Gopesh ve Resen’i Ziyareti*, *Karakaşan Yörükleri*, *Dini Epifani Bayramı Kutlaması*, *Prens Alexander’in Bitola’yı Ziyareti*, *Makedonların Ilinda Ayaklanması sonrasında Türklerin misillemesi*, köy ve kasaba düğünleri, gümrükler, ritüeller gibi belgelerden söz edebiliriz.

Manaki Kardeşler çalışma yaşamları boyunca, bu tür filmlerin yanı sıra günlük hayatı fotoğrafladılar. Gerçekte, asıl işleri fotoğrafçılıktı ve kendi fotoğraf stüdyolarında çalışıyorlardı. Milton, 20. yüzyılın çalkantılı geçen ilk yarısında, Birinci ve İkinci Balkan Savaşları ile Birinci ve İkinci Dünya Savaşları sırasında bile sürekli fotoğraf çekti. Bitola’yla (Manastır) ilgili tarihsel olayları ve kimlikleri kavramaya kurmaya yardımcı olan bu belgesel fotoğraflara paha biçilememektedir. Fotoğrafta özellikle devrimci Makedon şirketleri, isyancılar, komite liderleri, Jön Türk Devrimi; Bitola’daki



zamanın çok ünlenmiş diplomatları, kral portreleri, devlet liderleri, başbakanlar, savaş komutanları ilgi alanlarıydı. Balkan Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı fotoğrafları, askerlerin hareketleri, paslanmış silahlar, yoldaki askeri birlikler, heybetli-dik başlar, düşük-süzgün başlar, yeni üniformalı subaylar, paçavralar içindeki askerler, Bitolo kaldırım taşlarındaki Alman ve Bulgar çizmeleri onların etkileyici fotoğraflarıdır. 1944'te 7. Makedon Özgürlük Tugayı'nın Bitola'ya girdiğinde çektikleri fotoğraflar da o günün coşkulu atmosferini göstermektedir. Savaşın sonu, yabancı birlikler ve özgürlük zamanı... Manaki Kardeşler film ve fotoğraf çekimlerinin yanı sıra film gösterileri de yapıyorlardı. 1921'de ilk filmleri açık hava sinemalarında gösterdiler. Ancak geçici bir çözüm olan "*Sinema Bahçesi*" Manaki Kardeşleri tatmin etmedi ve "*Sinema Evi*"ni inşa ettiler, ilk gösterimi de Aralık 1923'te yaptılar. Gösteriler zaman zaman başarılı oldu. Sonra sinemanın sahibi değişti ve sinema 1939'da yanarak kül oldu. Milton Manaki'nin doğal bir içgüdüyle spontane biçimde çektiği görüntüler Bitola ve çevresinin gerçekleriydi. Bu film materyalleri çözümlendiğinde, Milton Manaki'nin gerçekçi (*factographic*) bir tutum içinde olduğu anlaşılmaktadır ([www.unet.com.mk](http://www.unet.com.mk)).

Belgesel sinemanın ortaya çıkışı, toplumsal sorunların üzerine sinema aracılığıyla gidilmesine paraleldir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra sorunlarından kaçmak yerine içinde yaşadığı dünyayı tanımak ve sorunlarına sahip çıkmak isteyen insanoğlunun kameranın gerçeğe en yakın biçimde kaydetme özelliğini keşfetmesi, belgesel sinemanın gelişiminde etkili olmuştur. Yirminci yüzyılın başlarında kameranın bilimsel çalışmalarda bir tespit ve kayıt aracı olarak kullanılmaya başlanması da bu gelişime olumlu katkıda bulunmuştur. Sonuçta gezi filmlerinden haber filmlerine, doğa araştırmalarından mikro-biyoloji çalışmalarına kadar birçok alanda sinemanın olanaklarından yararlanılması, sinemanın yalnızca bir imgesel öykü anlatma biçimi olmaktan çıkmasını sağlamıştır (Adalı, 1986: 23).

Türkiye sinema tarihinin ilk ürünleri, “belge” filmler ve haber filmleridir; genellikle de resmi kurumlar adına ya da bizzat bu kurumların aracılığıyla çekilmiştir. Görüntülemek anlamında kameranın gerçeğe en yakın biçimde kaydetme örnekleri olan bu ilk filmler, başta seçilen “konu”lar olmak üzere, “gerçek”in dar alanlarında kalmıştır. Bu filmler özü itibariyle, resmî kurumların “icraat”larını anlatmak üzere gerçekleştirilmiştir; yapılmayanlar, yanlış yapılanlar, karşı çıkışlar, olumsuz etkiler bu tür filmlerin çalışma alanına pek girmemiştir. Yönetmelik kararların ve icraatların kitlelere gösterilmesi, kavratılması, kitlelerde duygu ve tavır değişikliği yaratılması ve nihayetinde devlet lehine “propaganda” yapılması bu filmlerin temel işlevi olmuştur.

Çoğu kaynağın ilk filmimiz olarak nitelendirdiği *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*'ndan bir yıl sonra, 1915'te, günümüzdeki Ordu Foto - Film Merkezi'nin başlangıç noktası kabul edilen Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) kurulmuştur. Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'yı ziyaret eden İttihatçı Başkomutan Enver Paşa, orada gördüğü “Ordu Film Dairesi”nden etkilenmiş; gezi dönüşünde benzer bir daire kurmuştur. MOSD'nin başına da Türkiye'de halka ilk film gösterimini yapmış olan Sigmund Weinberg'i getirmiştir. Weinberg'in yardımcısı Fuat Uzkinay; diğer görevliler ise Cemil Filmer ve Mazhar Talay'dır. Daha sonraki yıllarda, Weinberg siyasi nedenlerle bu görevden alınacak, yerine yardımcısı Fuat Uzkinay getirilecektir. Bu dönemde Weinberg'in akıbeti ise halen tartışma konusudur. Kimi yazarlar Weinberg'in sınır dışı edildiğini, kimisi de ülkede kalarak ticari faaliyetlerini sürdürdüğünü ileri sürmektedir.

Kuruluşu sırasında MOSD'nin görev alanı; cephelerde savaşan birliklerin harekâtıyla ilgili filmleri, önemli olaylarla ilgili filmleri, askeri fabrikaların çalışmalarıyla ilgili filmleri, müttefik ülkelerden gelen yeni silahların kullanılışıyla ilgili filmleri ve manevralarla ilgili filmleri çekmek ve göstermek olarak tanımlanmıştır (Scognamillo,

2003: 71). Sadece MOSD'un görev alanları düşünülduğünde bile, Dairenin propagandif işlevi öne çıkmaktadır.

Daire, genellikle padişahın ve başkomutanın resmi - özel yaşamlarıyla ilgili belge filmler ve savaşla ilgili haber filmleri çekmiştir. O dönemde çekilen *Anafartalar Muharebesinde İtilaf Ordularının Püskürtülmesi*, *Harbiye Nazırının Kıta Teftişi ve Batum Manzarası*, *Von der Goltz Paşanın Cenaze Merasimi*, *Alman İmparatorunun Dersaadet'e Gelişi* ve *Galiçya Harekâtı* gibi filmler adlarıyla bile içeriklerini hissettirmektedir. Bu arada Weinberg, Enver Paşa'yı ikna ederek ilk imgesel filmlerimiz olarak kabul edilen *Leblebici Horhor* ve *Himmat Ağa'nın İzdivacı* filmlerinin de ülkenin tek sinema kuruluşu olan MOSD tarafından çekilmesi için izin almayı başarmıştır (Onaran, 1999: 13-14).

MOSD'nin ilk filmlerinden altısı dikkat çekicidir; bunlardan üçü Fuat Uzkınay'ın çektiği ve haber filmi niteliğindeki *Sultan Reşat'ın Cenaze Merasimi*, *Vahdettin'in Cülus Alayı* ve *Vahdettin'in Kılıç Alayı*'dir (Adalı, 1986: 100).

1916'da kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti de o dönemde MOSD'nin yanı sıra sinema çalışmalarına girişen bir kurumdur. Ancak savaşın getirdiği yıkım, toplumun bütün kesimleri gibi bu kurum da zorda bırakmış, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti kısa bir süre içinde dağılmış ve 1919 Kasım'ında derneğin elindeki sinema araç gereçleri Malûlin-i Guzât-ı Askeriye Muavenet Heyeti'ne (Malul Gaziler Cemiyeti) devredilmiştir<sup>(\*)</sup>. Birinci Dünya Savaşı'nda yaralanan askerlere yardım etmek ve onların sivil hayata geçişlerini kolaylaştırmak amacıyla kurulan ve gelir elde etmek için farklı kaynaklardan yararlanan cemiyetin sinema ve fotoğraf araç-gereçleri satan

<sup>(\*)</sup> Bu devir işlemi için çıkartılan bir kararneme *Takvim-i Vakayi* gazetesinin 23 Teşrin-i sani 1336 (23 Kasım 1919) tarihli sayısında yayınlanmıştır: "Mülga Müdafaa-i Milliye'den müdevver sinema alât ve edavatının meccanen Malûlin-i Guzât-ı Askeriye Muavenet Heyeti'ne itasına dair kararname" (Özön, 2010:60).

bir “bonmarşe”si vardı. Cemiyetin sinema çalışmalarının başına Fuat Uzkınay getirilmişti. Uzkınay aynı zamanda burada kameramanlık da yapıyordu. İlk imgesel film olan *Mürebbiye*'nin çalışmalarına başlayan cemiyet, üç ay sonra bu çalışmaya ara vermiş, işgale karşı girişilen gösterileri filme almıştır. 23 Mayıs 1919'dan itibaren Fatih ve Sultanahmet Meydanlarında gerçekleştirilen kitlesel protesto gösterileri bu anlamda cemiyet tarafından kayda alınan ilk haber filmleridir (Özön, 2010: 60-61).

Burada dikkat çekici bir nokta da, 1922'de Kemal Seden ve Şakir Seden tarafından Türkiye'deki ilk özel film yapım şirketi olan Kemal Film kurulana kadar sinemanın ordunun tekelinde bir alan olmasıdır. Battal Odabaş (2003), bu anlamda, Merkez Ordu Sinema Dairesi, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Malul Gaziler Cemiyeti, Osmanlı Donanma Cemiyeti ve Ordu Film Alma Dairesi'ni sıralamaktadır.

Bilgin Adalı (1986), Türkiye'de gerçek anlamda belgesel nitelikteki ilk çalışma olarak, Kurtuluş Savaşı'nın sonlarına doğru ordu bünyesinde kurulan Ordu Film Alma Dairesi tarafından 1922'de çekilen *İstiklâli (İzmir Zaferi)* göstermektedir (s.101). Filmde, kaçan düşman askerlerinin yol boyunca yaptığı vahşet ve tahribat işlenmiştir. Kurtuluş Savaşı'na ait görüntülerin sonradan kurgulanmasıyla elde edilen bu film tarihsel belge olarak da önem taşımaktadır. Giovanni Scognamillo (2003) kurumun adını Ordu Film Çekme Merkezi olarak ifade etmekte ve çekimlerine 1922'de başlanan bu filmin ancak 1942'de tamamlanabildiğini belirtmektedir (s. 25).

Adalı'ya (1986) göre, 1923'te Fuat Uzkınay zaferin simgesi olan bir “belgesel” film hazırlamıştır: *Ordunun İstanbul'a Girişi*. Aynı yıl Seden Kardeşler tarafından 1922'de kurulan ilk özel film şirketi olan Kemal Film tarafından, Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen filmlerden hareketle *Zafer Yollarında* “belgesel” filmi gerçekleştirilmiştir (s.100). Ancak sinema tarihine bakıldığında, Kurtuluş Savaşı sinemamız tarafından

yeterince kullanılmamıştır; imgesel sinema alanındaki sınırlı örnekler de, “hamasi duyguları” veya “milli hamaseti” işlemek üzere yapılmıştır. Kurtuluş Savaşı filmlerinin yapılmasında ya da bazı dönemlerde sayısının artmasında ise iç ya da dış olaylar nedeniyle Türkiye’deki toplumsal ve siyasi yaşamdaki değişimler etkili olmuştur (Mersin, 2011)<sup>(\*)</sup>.



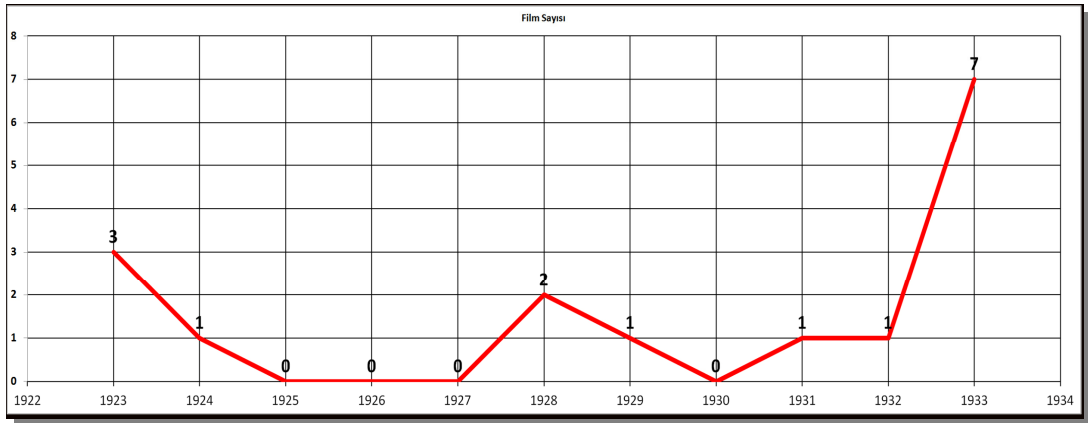
Şekil 2.7. Fuat Uzkınay kamera başında

Yine yazılı kaynaklara göre 1923’ten sonra hem imgesel hem de belgesel film alanında ciddi bir durgunluk, hatta üretim açısından bir “ölü dönem” yaşanmıştır. Ancak sinema, o yıllarda gündelik yaşamdan kopmamıştır. Üretim açısından son derece kısır bir dönem olmakla birlikte tüketim açısından pazar oluşmuş, pazarın kuralları belirginleşmiştir. Birinci Dünya Savaşı yıllarından itibaren sinema alanındaki ilk girişimler salon işletmeciliğiydi ve bu salonlarda ithal filmler gösteriliyordu. Sinema alanına yatırım yapanların film üretmek yerine gösterim işini tercih etmeleri, yapımcılığın ne denli güç bir iş olduğu hakkında fikir vermektedir. Amerikan sinema

<sup>(\*)</sup> Serhan Mersin (2011), Erman Şener’den aktararak, 1948 yılına kadar hiçbir Kurtuluş Savaşı filminin çekilmediğini, Kurtuluş Savaşı filmlerinin “Gümüş Yılı”nın 1951-1952, “Altın Çağı”nın ise 1958-1961 yılları arası olduğunu belirtmektedir. Bu artışın temel nedeni, 1950 sonlarında Kore Savaşı, 1959-60 yıllarındaki siyasi çalkantılar ve ardından 27 Mayıs 1960 darbesinin yapılması; her iki dönemde de ordunun ve askerinin tekrar gündeme gelmesidir.

sektörünün dünya pazarının % 90'ını ele geçirmiş olduğu bu dönemde rekabete girişmek imkânsızdı. İthalatçı-işletmeci aile şirketlerinin egemenliğindeki gösterim işi, zorunlu olarak sinema sektörünün temel karakteristiği oldu (Işığan, 2003: 36-38).

Özgüç (t.y.), 1914-1933 yılları arasında 34 film sıralamaktadır. 1915, 1925, 1926, 1927, 1930 yıllarında hiç film üretilmemiştir. Cumhuriyet'in ilk 10 yılında üretilen film sayısı sadece 16'dır. 1925-1933 arasındaki sekiz yılda toplam beş film üretilirken, 1933'te ani bir sıçramayla yedi film yapıldığı görülmektedir. Sinema sektörünün ithalatçı-işletmeci karakteristiği kadar dönemin sosyo-ekonomik yapısı, Tek Parti'nin siyasal yaklaşımı da yerli sinemanın endüstrileşememesinde etkili olmuştur.



**Şekil 2.8. 1923-1933 yılları arasındaki yerli imgesel film üretimi**  
(A. Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü* verilerinden yararlanılarak)

Tevfik Çavdar (1989), bir türlü demokratikleşemememizin birçok nedeni olduğunu, en önemli fırsatın Milli Mücadele döneminde kaçırıldığını ileri sürmektedir. Ona göre, günümüzün siyasal yapısı 1919-1925 yılları arasında biçimlenmiştir. Milli Mücadele dönemi olarak adlandırılan bu dönem 1919 seçimleriyle başlamış, 1925'teki "Tahrir-i Sükûn" ile sona ermiştir. "Bu dönemde muhalefete ters bakan, her şeyden önce sola karşı hoşgörüsüz, düşünce ve örgütlenme özgürlüğünü ayaklar altına alan, oligarşik bir siyasal yapının temeli atılmıştır" (s. 33). Muhalefetin iktidara, iktidarın muhalefete güvenmediği ortamda, ilerlemeci Halk Fırkası yöneticileri, onlara destek olan basın

ve diğerk çıkar çevreleri, sorunların ancak bir “demir yumruk”la çözülebileceği inancındaydı. Kendilerinin dışındaki her oluşum kolayca “gerici” olarak niteleniyordu. Doğu illerinde çıkan Şeyh Said İsyanı sonrasında *Takrir-i Sükûn Yasası* Meclis’te kabul edildi; artık “gericiliğe ve ayaklanmaya, memleketin sosyal düzeninin, huzurunun, sükûnunun, güvenliğinin ve asayişinin bozulmasına sebep olacak bütün kuruluşları, kışkırtmaları, davranışları ve yayınları, hükümet, Cumhurbaşkanı’nın onayı ile kendi başına ve idari olarak yasaklayabilir”di (s.38-39). Nitekim o dönemde kurulan İstiklal Mahkemeleri, peş peşe verilen idam kararları ve cezaların infazlarıyla tam bir “demir yumruk” olmuştu. Sinema alanında böylesi bir denetim ortamının da üretimi olumsuz etkilediğini ileri sürmek pek yanlış olmasa gerektir. Cumhuriyet’in 10. Yılı’nda, yerli film üretimin önceki yıllara oranla artmış olması da yılın özelliğine binaen siyasal ortamın görece yumuşamasının bir sonucu olduğu düşünülebilir.

Serdar Öztürk (2005), Türkiye’de sinema tarihi üzerine yapılan çalışmalarda, sinemanın yeterince araştırılmayan ilk yıllarından sonra birdenbire 1950-60’lara sıçrandığını öne sürdüğü çalışmasında elde ettiği bulguları dile getirmektedir. Bu çalışma kapsamında, Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi’nde ulaştığı 26 Mayıs 1923 tarihli Erkânı Umumiye Reisi (Genelkurmay Başkanı) imzalı bir belgede, ulusal mücadele kazanılmış olmasına karşın İzmir sinemalarında hâlâ itilaf devletlerinin propaganda filmlerinin gösterildiğinden yakınılmakta ve İcra Vekilleri Heyeti Riyaseti’nden (Bakanlar Kurulu Başkanlığı) bu filmlerin Anadolu’ya gönderilmesinin engellenmesi istenmektedir. Bu belgede, sinemadan “*bütün dünyada en birinci propaganda aracı*” olarak söz edilmektedir (s. 27-28)

Ulusal bağımsızlık savaşını kazanan Türkiye, savaş sonrasında Batı’ya sırtını bütün bütüne çevirmediği gibi, 1917 Ekim’inde sosyalist devrimi gerçekleştirmiş olan yanı başındaki Sovyetler Birliği’yle de ilişkisini erken başlatmış ve belli bir düzeyde

sürdürmeyi tercih etmiştir. Birinci Meclis, henüz açıldığı hafta, 26 Nisan 1920 tarihli toplantıda Sovyetler Birliği'ne bir heyet göndermeye karar vermiş ve uluslararası nitelikte bu ilişkinin kapısını aralamıştır. Birinci Meclis'in uluslararası ilk anlaşması, 23 Aralık 1920'de, o zamanlar henüz Sovyetler Birliği'ne katılmamış olan Ermenistan'la imzalanmıştır. Gümrü Antlaşması olarak tarihe geçen bu antlaşma, Ermenistan'ın kısa süre sonra Sovyetler Birliği'ne katılmasıyla hükümsüz kalmıştır. 16 Mart 1921'de –henüz İstiklal Savaşı sürerken– Moskova'da imzalanan “Türk Sovyet Dostluk Antlaşması” ise yeni Türkiye'nin yürürlüğe giren ilk antlaşması olur. Antlaşma, yeni Türkiye'nin Misak-ı Milli ile çizilen sınırının ilk kez bir başka ülke tarafından kabulü anlamına gelmiştir.

Kurtuluş Savaşı'nda Kuvayi Milliye güçlerine yardım eden Bolşevikler, Cumhuriyet sonrasında da Ankara hükümetiyle ilişkiyi sıcak tutmak istiyordu. Türkiye ile İngiltere arasında savaş yıllarında başlayan gerilim, Lozan görüşmelerinde Musul meselesinde daha da tırmanmış; Fransa ve İtalya'nın Türkiye'ye soğuk yaklaşımı Sovyetler Birliği'nin Türkiye'yle ilişkilerini geliştirmesini kolaylaştırmış; böylece, Avrupa'nın doğusunda kurulmuş olan bu iki yeni ülkenin kalkınma süreçlerinde belli paralelliklerin ve işbirliklerinin kurulmasının zemini de hazırlanmıştı. Ekonomik kalkınmanın yanı sıra kültürel alanda da işbirliği arayışları sürerken, Sovyetler Birliği'nde kitleler üzerinde etkisi hızlı biçimde ve sürekli olarak artan “sinema”, iki ülke arasında bir köprü olarak kullanılmaya çalışılmıştır. 27 Haziran 1926'da, Türkiye'nin Moskova Büyükelçiliği'nden Ankara'ya yollanan bir yazı bu alandaki işbirliği arayışına dikkat çekmektedir. Yazıda Türk ve Rus filmlerinden oluşan “10 *filmlik bir paket*”in değişiminden söz edilmektedir. Paketteki filmler henüz 10 yaşına bile gelmemiş olan Sovyetler Birliği'nin, bu kısa süre içinde, yeni ideolojinin kitlelere aktarımı ve kabul ettirilmesi ve yeni rejimin politikalarına göre halkın eğitilmesi konularında sinemadan nasıl yararlandığını hissettirmektedir. Büyük bölümü okur-



yazar olmayan kitlelere sinema üzerinden ulaşmak Sovyet rejiminin bilinçli ve etkili bir tercihi olmuştu. Girişimi başlatanlar, olasılıkla, bu deneyimin yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti hükümeti için de tercih edilir bir yöntem olacağına inanıyordu.

Değişim paketindeki filmlerin arasında yer alan, o dönem Sovyet sinemasının merkezine oturmuş olan, ideolojinin inşasında “kurgu”nun işlevi üzerine bir filmin olması da ilginçtir. “İlerleme” ve “gerilik” kavramlarını yeni yapılmakta olan binalar ve kurulmakta olan şehirler ile kırsal alanlardaki “*itikadı sakime*” [yanlış inanışlar] ve “*kötü mualeceler*”i [kötü ilaçlar] uygulayanları kurgu marifetiyle bir araya getiren “eğitici ve öğretici” nitelikli bu filmin, Anadolu halkına da yol göstereceğinin altı çizilmektedir. Pozitivizmden beslenen modernitenin “iyi-kötü”, “doğru-yanlış” ikiliklerine uygun bir karşılaştırmadır bu.

Yine benzer bir yaklaşımın sergilendiği, ipek zanaatına ilişkin bir diğer filmde de eski ve yeni yöntemler karşılaştırılmaktadır. Pakette yer alan *Allah Yolunda* filminde ise Şiilikteki dini hurafeleri eleştirmektedir. Ancak büyükelçiliğin yazısında filmin “*halkı hocaların tasallutundan kurtaran komünistlik lehine doğrudan doğruya propaganda mahiyetinde*” olduğu ve yedi bölümden oluşan filmin Türkiye’de son iki bölümünün kesilerek gösterilebileceği belirtilmektedir (Öztürk, 2005: 35-39).

Sovyetler Birliği-Türkiye ilişkilerinde sinemayla ilgili bir başka örnek de, Başbakan İsmet İnönü’nün 26 Nisan - 8 Mayıs 1932 tarihleri arasında Moskova’ya yaptığı ziyaretin filme çekilmesi ve filmin bir kopyasının Türkiye’ye gönderilmesidir. *İsmet Paşa Rusya’da Ne Gördü* adındaki bu film, halka daha gösterilmeden komünizm propagandası içerdiği gerekçesiyle eleştirilmiş; ancak pek çok kentte, özellikle Halkevleri’nde gösterilmiştir. Bu ilişkinin devamı olarak Sovyet yazarı ve yönetmeni M. Zahri, Ulusal Mücadele’yi konu alan bir senaryoyla Türkiye’ye gelmiş; ancak

senaryosu “aşırı ihtilalci” bulunduğundan film gerçekleştirilememiştir. 1934’te Atatürk tarafından Sovyet sinemacıların Türkiye’ye davet edilmesi ve onların *Komsomol-Şef Elektrofikasti (Elektriklenmenin Şefi Komsomol)* filminin Atatürk’e ve hükümetin ileri gelenlerine gösterilmesi, iki ülke arasında ilişkinin sürdüğünü göstermektedir. İki ülke arasında “propaganda içermemesi” koşuluyla karşılıklı olarak film değişiminin mümkün olduğu bu dönemde, her iki ülkeye filmlerin üzerinde sansür yapma, yazıları değiştirme hakkının tanınması da ilginçtir (Öztürk, 2005: 44-46).

Öztürk’ün (2005) ele aldığı bir başka belgeye göre, İstanbul’da faaliyet gösteren sinema şirketlerinin (Kemal Film, Hacı İbrahim ve Şurekası Majik Film, Hacı Ahmet ve Şurekası Opera Film, Selim Habip Metro Goldvayn Film, İris Rus filmleri, Halil Kamil Film, İpekçi Kardeşler, Paramount Film) Harf Devrimi’nden 17 gün sonra, 18 Kasım 1928’de Milli Eğitim Bakanlığı’na gönderdikleri bir yazıyla, elde bulunan Osmanlıca ara-tanıtım yazılı filmlerin gösterilip-gösterilemeyeceği sorulmaktadır. Bakan Mustafa Necati’nin verdiği cevaba göre bu filmlerin halka gösterilmesi kesinlikle yasaktır (s. 31-34).

İstanbul milletvekili Süreyya Paşa<sup>(\*)</sup>1930’da Meclis’e verdiği bir yasa teklifinde, Harf Devrimi’nin kitlelere benimsetilmesinde sinemadan yararlanılması gerektiğini dile getirmiştir. Yasa önerisinde devletin sinemadan aldığı (aradan geçen yıllarda da hep tartışılabilen) vergilerin yüksekliğinden<sup>(\*\*)</sup> şikâyet edilmekte; bazı istatistikî verilerden hareketle sinemanın yazılı basından daha etkili olduğu ileri sürülmektedir. İlmen’in

---

(\*) Süreyya Paşa (İlmen), asker, siyaset adamı, girişimci. İstanbul’un Kadıköy yakasındaki kentsel hizmetleri ve sosyal, kültürel amaçlı girişimleriyle tanınır. Kadıköy-Bahariye’deki ünlü Süreyya Sineması’nın (Opera Binası) sahibidir. Yapımına 1923’te başlanan bina, 6 Mart 1927’de hizmete açılmıştır ve döneminin en modern sinema salonudur. Salonun adı o dönemde burada temsiller veren Süreyya Opereti’nden gelmektedir. Maltepe’deki Süreyya Plajı onun eseridir. Süreyya Paşa Sanatoryumu’nun (günümüzde Süreyya Paşa Göğüs Hastalıkları Hastanesi) kurucusudur. (Akçura, 1994: VII 114-115)

(\*\*) İlmen’in iddiasına göre, sinema üzerinden doğrudan ya da dolaylı olarak devlet 24 kalem vergi almaktadır. 50 kuruşluk bir bileten salona 34 kuruş kalmaktadır; bunun da 16 kuruşunu hükümet ve belediye vergi olarak almaktadır. Görünürde % 35 olan vergi, gerçekte % 47’dir. Bu denli yüksek bir vergi de “dünyanın hiçbir tarafında” görülmemektedir. (Öztürk, 2005: 145)

verdiği rakamlara göre, Harf Devrimi'nin yürürlüğe girdiği 1 Aralık 1928 tarihinde gazetelerin baskı sayısı 46.500, net satış 29.500 iken; devrimden sonra baskı sayısı 34.200'e, satış 19.700'e düşmüştür. Oysa o tarihlerde günlük sinema seyirci sayısı yarım milyondur. Yasa teklifi mecliste kabul edilmemişse de, ilerleyen yıllarda vergi indirimlerine gidilerek bilet fiyatlarının düşürülmesi sağlanmış; sinema sahipleri devletin bu desteğine "ucuz halk matinelere" ve çocuklara, öğrencilere, gençlere indirimli bilet uygulamasıyla cevap vermiştir. *Tan* gazetesinde yer alan bir habere göre (22 Haziran 1939) filmler, çocuk matinelere "eğitici ve öğretici filmler" in halk matinelereinden bile daha ucuza gösterilecektir (Öztürk, 2005: 33-34, 139-151).

Doğal olarak, Sovyetler Birliği ile yürütülen sinema ilişkisi Batı ülkelerinin de dikkatinden kaçmıyordu. 1925-1933 yılları arasında Sovyetler Birliği ile sinema ilişkileri yürütülürken, yeni Türkiye hakkında bilgi almak isteyen Batı'daki cemiyetler de Türkiye'den film talebinde bulunuyorlardı. 1931'de, İktisat Bakanı Şeref Bey imzasıyla Başbakanlık makamına gönderilen "*memleketimizin mühim ihtiyaçlarından olan ve propaganda mahiyetine haiz umumi faaliyetlerimizi gösterir bir filmin ihzarına dair*" başlıklı bir yazıda, yeni Türkiye'nin ve devrimlerin dışarıda tanıtılması amacıyla filmlerden yararlanmanın gereği belirtilmektedir. Yurt dışından bu tür filmler talep edilmektedir ve talepte bulunan ülkeler arasında Amerika Birleşik Devletleri başta gelmektedir. Talepte bulunan cemiyetlerden biri *The National Geographic Society*'dir ve "*3-4 yüz metro*" uzunluğunda bir tanıtım filmi istemektedir. O yıllarda böyle bir tanıtımda kullanılabilecek tek film vardır; Fox şirketinin hazırladığı ve Atatürk Orman Çiftliği'ni anlatan bu film Atatürk'ün onay vermemesi nedeniyle ABD'ye yollanmamıştır (Öztürk, 2005: 49).

Serdar Öztürk (2007) bir başka çalışmasında ise erken Cumhuriyet yıllarında başarısız kalan iki girişimden söz etmektedir:

1923 tarihli ilk girişim Şark Cephesi Komutanı Kazım Karabekir'in eğitici – öğretici filmlerin ve filmlerin gösterileceği mekânların “halk terbiyesi”ndeki önemini vurgulamak amacıyla düzenlenecek olan “İbret Yerleri” (sinema binaları) üzerinedir. Sinema eserlerinin etkisinin gücüne inanan Karabekir Paşa, bu konudaki üç maddelik önerisini Meclis Başkanlığı'na göndermiştir. Birinci madde, girişimin mali tablosuna ilişkindir; 20 bin liraya ihtiyaç duyulmaktadır. İkinci maddede Muavenet-i İçtimaiye (Sosyal Yardım) ve Hilal-i Ahmer (Kızılay) kurumlarının devreye sokulması ve bu kurumların “İbret Yerleri”ni inşa etmesi; bu mekânların kazanç elde etmeye başlamasıyla birlikte yerel şirketlere devri ve böylece Anadolu'nun önemli kaza merkezlerinde sinema binaları yapımının sağlanması üzerineydi. Üçüncü madde bu mekânların çok işlevli olarak kullanılmasını öneriyordu. Mustafa Kemal'in onayladığı ve Meclis'e yolladığı öneri Meclis'te görüşülmüş, dönemin Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanı Dr. Rıza Nur'un verdiği cevap yazısına göre proje akim kalmıştır:

*“... Memleketin çeşitli yerlerinde bu suretle sinemalar tesisi her halde takdir ve arzu edilir ise de Vekâletimiz bütçesinden tahsisat ayrılmasına üzülmek imkân olmadığını arz eylerim efendim.” (s. 39)*

1939 tarihli ikinci girişim ise, dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, Dışişleri Bakanı Şükrü Saraçoğlu ile Fransız Maslahatgüzarı ve önerileri sunan iki Fransız (M. Bram ve Paul Nivoix) arasındaki yazışmalarda yer almaktadır. Fransız Maslahatgüzarlığı tarafından 8 Ağustos 1939 tarihinde Hariciye Vekaleti'ne gönderilen bir yazıda M. Bram'ın “Türk inkılabı ve Türk kadını” hakkında bir propaganda filmi yapmak istediği ve bu nedenle de mali yardım talep ettiği belirtilmektedir. Dışişleri Bakanı Saraçoğlu gelen öneriyi bir üst yazı ile Başbakanlığa iletmış; *Türkiye İnkılâbı ve Türk Kadını* filminin yanı sıra *Ebedi Şefimiz Atatürk'ün Hayatı* filminin yapılmasına ilişkin görüş bildirmiştir. Yazıya göre;

*“Bu filmlerden birinci için Matbuat Umum Müdürlüğü bütçesinde tahsisat mevcut olmadığından istenilen mali yardımın mümkün olamayacağı ve ikincisi için de gönderilmiş olan senaryo hülasasının çok muvafık görüldüğü ve bu filmin çevrilmesinde her türlü yardımın yerinde olacağı cevabı alınmıştır.” (Öztürk, 2007: 32)*

Yazışmalardan anlaşıldığına göre, birinci film için 1.300.000 Fransız Frangı talep edilmektedir. Filmin senaryosuna göre, Türk kızı Kemaliye Hukuk Fakültesi’ni bitirmiş ve sınıf arkadaşı olan bir Tunuslu ile evlenmiştir. Çift Tunus’a yerleşir; bir kızları olur. Süreç içinde Kemaliye mutaassıp kocası tarafından çalışma hayatından alıkonulur. Ancak Kemaliye intihar süsü vererek Tunus’tan kaçmayı başarır ve İstanbul’a dönüp başka bir adla çalışma hayatına başlar. Cumhuriyet’in yıldönümünde Ankara’ya giden Kemaliye Mustafa Kemal ile tanışır. Büyük Şef Kemaliye’nin zekâsını takdir eder ve ona mültefit davranır. Bu arada Tunus’ta bıraktığı kızının ağır hasta olduğunu öğrenen Kemaliye çelişik duygular yaşamaya başlar. Annelik duygusu nedeniyle kızının yanına gitme gereği ile özgürlük duygusu ve parlak geleceğini feda etme arasında sıkışmıştır. Durumu Şef’e açar; Şef, “*âlicenaplığını bir kere daha göstererek*” onun kızının yanına gitmesi gerektiğini söyler ve bir uçağın hazırlanmasını emreder. Kemaliye kızına kavuşur ve kızı iyileşir; mutaassıp koca hatasını anlamıştır, birlikte İstanbul’a dönerler...

İstihbarat Dairesi, senaryonun propaganda unsurlarını şöyle sıralamaktadır:

- 1. İstanbul ve Ankara’dan güzel manzaralar,*
- 2. Cumhuriyet yıl dönümlerinde Ankara’da yapılan resmigeçitler,*
- 3. Tunus’taki Müslüman kadının kapalı hayatı ile Türkiye’deki serbest hayatı arasındaki farklar,*
- 4. Atatürk devriminin Türkiye’de meydana getirdiği yenilikler.” (Öztürk, 2007: 34)*

Öztürk (2007) öneri tarihinin İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıcına denk gelmesi ve kapalı bir ekonomiye sahip olan Türkiye’nin sınırlı kaynaklarıyla olağandan daha fazla sayıda askeri besleme zorunluluğu ve Fransa’ya ayrıcalıklı davranmanın Türkiye’nin de savaşa sürüklenmesi anlamına geleceği nedeniyle projeye sıcak bakılmadığını ileri sürmektedir. Öztürk’ün yorumu, bugünün bakışıyla yapılan bir

yorumdur. Çünkü projenin yapılmaya uygun ama mali koşulların uygun olmadığını bildiren yazı 15 Eylül 1939 tarihinde kaleme alınmıştır ve bu kadar erken bir tarihte, Türkiye savaş tehlikesini ya da taraf olup-olmama meselesini gündemine henüz almamıştır. Dönemin gazetelerinde savaşın ilk günlerine ilişkin haberler sıradandır ve büyük bir savaşın başladığına ilişkin bir algı henüz oluşmamıştır. Projenin akim kalma nedeni muhtemelen büyük ölçüde mali portre nedeniyleydi. O yıllarda Türkiye’de üretilen filmlerin ortalama maliyeti 20-25 bin lira, ortalama bir Hollywood yapımı 60-70 bin lira iken Fransızların teklifi olağanüstü abartılı bir rakamı ifade ediyordu (s. 35).

Yeni Türkiye’nin kurulduğu andan itibaren en önemli sorunlarından biri ekonomiydi. Kurtuluş Savaşı’nda emperyalizme karşı verilen mücadeleyi kazanan Türkiye, siyasal alandaki başarısını ekonomik alanda tekrar etmeye, kapalı bir ekonomi içinde kendine yol bulmaya çalışıyordu. Kültürel alanda yapılan reformlar, Arap abecesinin terk edilerek çok hızlı bir biçimde Latin abecesine geçilmesi, Dil ve Tarih Kongreleri, eğitimin yurt düzeyinde yaygınlaştırılması, kız öğrencilerin eğitime yönlendirilmesi, yurt dışına öğrenci gönderilmesi gibi gelişmeler bir tür geçmişten “kopuş” çabası olduysa da, “sinema” alanı Osmanlı dönemindeki uygulamaları devralmıştı. Sinema salonları film göstermeye devam ediyordu ve gösterim programının neredeyse % 100’ü yabancı filmlerle dolduruluyordu.

Daha önce de belirtildiği gibi, yerli film üretiminin göreceli olarak sıçrama yaptığı 1933 yılı, Cumhuriyet’in 10. Yılı’dır. Batı’nın muasır medeniyet seviyesine ulaşıldığının görünür kılınması çabalarından muhtemelen sinema da dolaylı olarak yararlanmıştı. O yıl çekilen yedi filmde biri Nazım Hikmet’in, ortaoyuncuları Kavuklu Ali, Naşit Özcan, Fahri Gülünç, Zenne Necdet İnce’nin oynadıkları bir ortaoyununu üzerinedir. *Düğün Gecesi* ya da *Kanlı Nigar* olarak bilinen bu film, sonraki yıllarda, yok olan

geleneksel bir oyunu saptamış olduğu için önemli bir “belge” niteliği kazanacaktır. Nazım Hikmet’in İpek Film adına gerçekleştirdiği *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* de 1934 yılında kayıtlara geçen iki “belgesel” film olur<sup>(\*)</sup>. Bu filmler kimi belgeselciler tarafından Türkiye’de gerçekleştirilen ilk belgesel filmler olarak da nitelendirilmektedir. Bu yıllarda dünyanın değişik ülkelerinde “kent monografileri” çekilmekteydi; Paris, Berlin ve Moskova bu türün örneklerini oluşturuyordu (rneğin *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi*; Walter Ruttmann - 1927). Nazım Hikmet’in de bu filmlere öykünerek söz konusu filmleri çektiği ileri sürülmektedir. Bu filmlerin günümüze kopyaları ulaşmamıştır ancak, filmler hakkında anılar mevcuttur. Günümüzde daha çok politik Őairliđi, mahpusluğu ve sürgün yaşamıyla bilinen Nazım Hikmet, uzun yıllar sinema alanında özellikle senarist olarak ürünler vermiştir. Oğuz Makal (2003), Nazım Hikmet için görmenin konuşmadan ve sözcüklerden nde geldiğini ileri sürdüğü yapıtında, onun sinemayla karşılaşmasının da bir belgesel film aracılığıyla olduğunu belirtmektedir. Makal, Rus sinemacı Pudovkin’in Gardin ile birlikte çektiği, 18 dakika uzunluğundaki *Açlık... Açlık... Açlık... (Golod... Golod... Golod...)* filminin izleniş öyküsünü de, Şevket Süreyya Aydemir’in anılarından Şöyle aktarmaktadır:

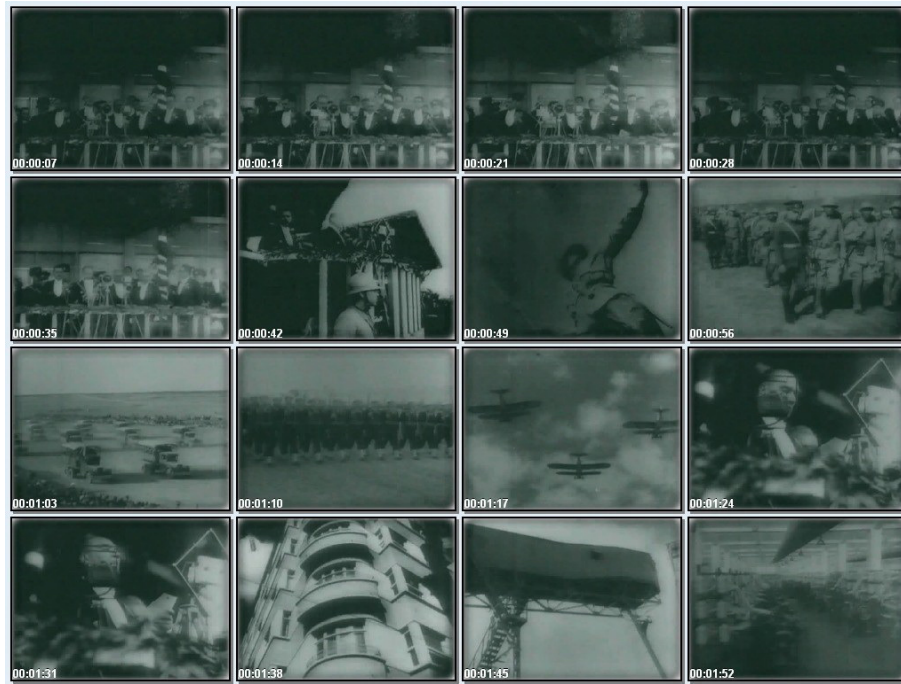
“1921 yılında bir akşamdı. Moskova’da gürültülü bir meydandan geçiyorduk. Meydanın ortasında iki kamyon durdu. Birinin zerine bir sinema perdesi çektiler, ötekinde makine işlemeye başladı. Ve perdede filmin adı göründü: Alar. Meydandaki insan kalabalığı gittikçe arttı, kenetlendi, tramvaylar, arabalar geçemediler, kenarda kaldılar. Filmi seyretmeye başladık. Açlıktan yanan bir hava içinde Kuban, Don, Volga ovalarındaki Şehirler birer birer boşalıyordu. Topraklar kuraklıktan çatlamış ve atlıkları anasının eteğine yapışan mecalsiz çocukları habersizce yutacak kadar mezarlaşmış uçsuz bucaksız stepler ortasında eğri büğrü kafileler sonu gelmez ufuklara doğru yürüyordu.” (Makal, 2003: 33-34).

1933-34 yıllarında çekilen *Türkiye’nin Kalbi Ankara (Ankara Serdce Tureckii)* belgeseli ise uzun yıllar üzerinde çokça konuşulacak ve pek çok filme de “arşiv” malzemesi olacaktır. Rus yönetmenler Sergei Yutkevich - Lev Oscarovich tarafından

(\*) Scognamillo ise, bu filmlerin öcünü de sadece “kısa film” olarak nitelendirmektedir (2003: 81).

gerçekleştirilen filmde, Cumhuriyet'in ilk on yılında ülkenin geldiği noktanın ve bu süreçte Ankara'nın genç Cumhuriyet için taşıdığı önemin altı çizilmektedir.

Ömer Tuncer *Türkiye'nin Kalbi Ankara*'nın Türk belgesel sinemasına yeni bir anlayış getirdiğini söylemektedir; artık belgeler Yutkevich ve Oscarovich'in duygularını ve coşkularını da yansıtmayı amaçlayacak biçimde ard arda dizilmiştir. Bu film, belge kadar yönetmenin bakışı ve diliyle ortaya çıktığı bir filmidir (Dinçer, 1996: 166).



Şekil 2.9. Türkiye'nin Kalbi Ankara – 1933 (Sergei Yutkevich – Lev Oscarovich)

*Türkiye'nin Kalbi Ankara*; İnönü'nün Cumhuriyet'in projelerini çocuksu bir coşkuyla anlattığı bir röportajla başlar. Röportajın fonunda Ankara'nın uzayıp giden kıraç toprakları, bozkır görünmektedir. Güler yüzlü başbakan şantiye şefi havasındadır. İnönü'den sonra kamera yapım halindeki başkent Ankara'ya çevrilmiştir... Bozkırın dört bir yanından Ankara'ya ilerleyen kadını, erkeği, askeri, köylüsü, kentlisiyle herkesin yüzü gülmektedir; herkes başarmış olmanın gururunu yaşamaktadır ve gelecekte umutludur... Sonra kamera Mustafa Kemal'e döner. Güler yüzlü, alçakgönüllü İnönü'nün yerini, gözleri alev alev ışıldayan Mustafa Kemal alır.



Kamera bir de Ekim Devrimi'nin başkenti Moskova'ya; Moskova'nın okullarına, bale salonlarına çevrilir. Orada her şey oturmuştur. Herkes işinde gücündedir. Devrim yerini çoktan evrime bırakmıştır. Oysa Ankara devriminin coşkusu yaşamaya devam etmektedir... (Akalin: 1999)

*Türkiye'nin Kalbi Ankara* filmi yapımından yaklaşık 35 yıl sonra, 1969'da Ankara TV tarafından "yeniden" keşfedilmiş ve filmin bir kopyası Sovyetler Birliği'nden getirilerek televizyonda yayınlanmıştır. Jenerikteki yazıların Rusça olması nedeniyle dönemin TV Program Daire Başkanı olan Mahmut Tali Öngören hakkında soruşturma açılmış, ancak soruşturma sonunda Öngören aklanmıştır (Adalı, 1986: 102).

1930'lu yıllarda daha çok yurt dışından film getiren bir şirket olarak bilinen Ha-Ka Film, Rus kurgucu Ester Shub'la anlaşarak ona bir belgesel film ısmarlamıştır. Başlangıçta *Türkiye Yürüyor* adını taşıyan film, üç yıl süren araştırma ve derlemeden sonra 1937'de, *Türk İnkılâbında Terakki Hamleleri* adıyla bitirilmiştir. Adalı'nın, Nijat Özön'den aktardığına göre; tamamlanan film üç yıllık bir çalışmayı gerektirecek titizlikte değildir; montaj film türünün kurucusu ve en usta sanatçısı sayılan Bayan Shub'un emeğinin geçtiğini gösteren bir yönü yoktur. Bunun nedeni olarak işlenecek malzemenin yetersizliği gösterilmektedir. *Türk İnkılâbında Terakki Hamleleri* bir tarih dersinin kuruluşunu taşımasına rağmen bu konuda hazırlanan en derli toplu montaj filmidir (Adalı, 1986: 102).

Görüldüğü gibi, Cumhuriyet'in kuruluşundan İkinci Dünya Savaşı yıllarına kadar geçen dönemde cılız bir üretim, ithalatçı-işletmeci egemenliğinin hüküm sürdüğü, gösterime dayalı bir sinema düzeni söz konusuydu. Bu gösterim düzeninin içine Halkevleri'ni de eklemek "belgesel sinema" açısından doğru bir saptama olacaktır. Cumhuriyetin ilk yıllarında Mustafa Kemal Atatürk'ün düşüncesiyle 19 Şubat 1932'de

kurulan, kurulduğu andan itibaren de bir mücadele - karşı mücadele alanı oluşturan Halkevleri, Cumhuriyet Türkiye'sinin geçmişten "kopuş"unu sağlayarak modernite projesini hayata geçirmek için oldukça işlevseldi. "*Devrimci mantığın toplumsallaştırılması için uygulanan politikaların yatakları*"ndan (Kahraman, 2007: 43) biri olan kurum, CHP'nin programında yer aldığı gibi, örgün eğitimin yanı sıra yaygın eğitimle inkılâpların yerleşmesini, Türk halkının çağdaş medeniyetler seviyesine hızla ulaşmasını amaçlıyordu.

Halkevlerinden, CHP'nin ideolojisini kitlelere yayma aracı olarak yararlanılmıştır. 1931'de yapılan III. CHP Kurultayı'nda hazırlanan parti tüzüğünde, parti programının altı temel ilkesi, diğer bir deyişle "Altı Ok" ilk kez formüle edilirken Halkevlerinin amacı da belirtilmiştir. "*Bu uğurda çalışacak ülküli vatandaşlar için toplayıcı ve birleştirici yurtlar olmak*" ifadesi, Halkevlerinin ideolojik işlevini açıkça göstermektedir (Korucu, 2007: 56). 12 Ocak 1932 tarihinde Kütahya Mebusu Recep (Peker) tarafından Cumhuriyet Halk Fırkası Kâtibi Umumiliği'ne "*Gizlidir, işe özgü ve özeldir, parti bürolarında kullanılacaktır*" ibaresiyle gönderilen bir yazışma, Halkevleri ile iktidar arasındaki organik bağ hakkında fikir verebilecek bir başka örnektir. Yedi madde halinde, "*Halkevinin kuruluş mesaisinde gözde tutulacak hususlar*" tek tek belirtilmiştir. Sekiz madde halinde eklenmiş olan "Program"ın "Notalar" kısmının C bendinde de, "*Türk milletinin durdurulamaz bir iştihak ile yükselmek istediği en medenî millet mefkûresi bir canlı tablo halinde temsil edilecektir*" denilmekte ve parantez içinde bu bende bir ek yapılmaktadır: "*(İyi bir şey yapmak mümkün olmazsa vazgeçilecektir.)*" (Birikim, Sayı:9: 73-75)

Halkevi'nin örgüt yapısının nasıl olması gerektiği konusunda Avrupa'ya uzmanlar gönderilmiş, oradan elde edilen bilgiler çerçevesinde örgüt yapısı dokuz şube halinde düzenlenmiştir: Dil ve Edebiyat, Sanat, Gösteri, Spor, Sosyal Yardım,

Dershane ve Kurslar, Kütüphane ve Yayın, Köycülük, Tarih ve Müze şubeleri. Halk, halkevlerinde düzenlenen okuma-yazma, dil-edebiyat, güzel sanatlar, spor vb etkinliklerden ücretsiz olarak yararlanıyordu. Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle birlikte kapatılan örgütün çalışmaları arasında film gösterimleri de vardı. Örneğin;

*"1935 yılında Ankara'da yapılan parasız açık hava gösterilerinde her akşam iki-üç bin kişinin çeşitli filmler izlediği biliniyor. Gösteriler 1939'un yaz aylarında da sürmüş ve toplam 156.000 kişi filmleri izlemiştir. Aynı yıl 124 halkevinin faaliyetlerine ilişkin tabloda 1330 temsil, 1049 konser vb. yanında 713 film gösterisi de yer alıyor (Yücel, 1937, Sayı: 26, s.77'den aktararak). Ülkü'den 1937 yılı için yalnızca Ankara'da ve iki ay boyunca 6 film gösterildiği, bunlara 32.500 kişinin katıldığını öğreniyoruz. Sunulan filmlerin çoğunun aktüalite filmleri olduğu izlenimi doğuyor, ancak zaman zaman farklı nitelikte filmlerin gösterildiği de anlaşılıyor"* (Abisel, 2005: 14-15).

O dönemde sınırlı sayıda üretilse de, yerli film eleştirilerine<sup>(\*)</sup> bakıldığında ilginç noktalar dikkat çekmektedir. Söz gelimi, Nusret Kemal (1933), Halkevlerinin resmi yayın organı olan *Ülkü* dergisindeki bir tenkit yazısında, Muhsin Ertuğrul'un *Söz Bir Allah Bir* filmi için "Garbin çok tenkide layık filmleri vardır; fakat bunların en açıkları bile bu kadar müstekreh ve vardığı hükümler itibariyle bu kadar gayri ahlaki değildir" biçiminde eleştirirken sinemanın görmesi gereken hizmetleri de sıralamaktadır:

*"Sinema, bugünkü medeniyetin şüphe yok ki en umumi ve en tesirli terbiye ve eğlence vasıtasıdır. Bu itibarla her sahada inkılâplar yapmak ve yeni medeniyet âlemine iltihak etmek yolunda olan bir memlekette sinemanın şu hizmetleri olabilir: İnkılâbı memlekete yaymak, milli kültürün yeni telakkilere göre kurulmasında ve inkişafında amil olmak, halka bilhassa bedii zevkleri inkişaf ettirici terbiyevi eğlence vermek, Türk memleketini, Türk halkını Türk kültürünü ve Türk inkılâbını dışarıya tanıtmak."* (s. 351)

*Yeni Adam*'da yayınlanan (1937, sayı: 198, s. 2) bir başka eleştiri ise, yabancı filmlerin snemalarda gösterim programlarını "işgal"i hakkındadır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu Batı'ya karşı verilen siyasi/askeri mücadeleyi kazanmış bir ülkenin, Batı propagandasına maruz kalmasını *Şandu* filmi üzerinden şöyle eleştirmektedir:

(\*) Simber Rana Atay'a göre, Türkiye'de ilk sinema eleştirisi Sedat Simavi'nin *Pençe* filmi üzerine Muhsin Ertuğrul'un 1918 yılında *Temaşa* dergisinde yayınlanan yazısıdır. Ertuğrul, o güne dek İtalyan, Fransız ve Alman filmlerini görmüş olan Türk seyircilerin bu film karşısındaki düş kırıklığını ve utancı dile getirir. Dilek Kaya Mutlu bu eleştiri yazısını, "*Türk Sineması'nın Batı sinemasına referansla değerlendirilişinin çok eskilere uzandığını göstermesi açısından önemli buluyorum*" demektedir (2001: 201).

*“Ne garip tezat değil mi, memleket imparatorluğu yıkıyor, hilafeti ve softalığı yıkıyor, evliyalara mezhebini, adağı yıkıyor, büsbütün laik bir terbiye yolu tutuyor, fakat kapitalistlerin filmleri bizim halkımıza kilise, papaz, büyü, sır, militarist aşısı getiriyor. Denilebilir ki bunlar filmidir ve hiçbir zararı yoktur. Otomobil direksiyonunun şoförsüz yürüten, istediği zaman gözden nihan olan, istediği zaman tabiatüstü üstadları yardıma çağırarak Şandu filmi gördüm. Sinemadan çıktıktan sonra rast geldiğim çocuk ve genç adama sordum: Nasıl buldunuz filmi? dedim. Çok güzel, dediler. (...) Din propagandası yapan bir softa, büyü yapan bir büyücü, yabancı devlet propagandası yapan bir casus ne kadar tehlikeliyse bu filmler de o kadar tehlikelidir.” (Akt. Abisel, 2005: 17-18)*

Hegemonik ve seçkin bir bakışla kaleme alındığı hissedilen yazıya göre “sanat” bir yere kadardır:

*“Türk inkılâbı, devletçiliği şiar edinen bütün rejimler içinde, serbest ticarete en geniş sahada bırakan, fert teşebbüsüne en koruyucu kucak açan bir rejim olmuştur. Fakat nasıl kasap dükkânında ölü eşek eti sattıramazsa, kokmuş bir sanat leşinin de gönülleri bulandırmasına tahammül edemez. Sinemacılık, bütün terbiye işleri gibi, bir şahsi menfaat işi olmaktan ziyade bir milli hizmet işidir. Temenni edelim ki, henüz başlangıcın bocalamalarında fazla sendeleyeyen ticaret sinemacılığımız, milli kültürümüzdeki hizmet rolünü bulmakta ve o rolün icap ettirdiği yüksek sanat ruhuna ermekte gecikmesin.”*

Ar dergisinde yayınlanan bir yazıda ise mevcut durum “Amerika ve Avrupa filmciliği ve sermayesi yanında bizim yerli filmciliğimizin pek cılız ve gülünç kalması, onlarla rekabet etmek imkân ve ihtimalini ortadan kaldırmıştır” biçiminde tahlil edilmekte, çözüm yolu olarak da yerli “aktüalite” filmleri yapılması önerilmektedir:

*“O halde ne yapmalı! Büsbütün boş mu durmalıyız? Şimdilik memleketimiz için en hazımlı olanı aktüalite, yani havadis filmleridir. Bunun ihmal edilmesi bizim için büyük bir eksikliktir. Vakıya tek tük bazı yerli aktüalite filmlerini sinemalarımızda görmüyor değiliz. Fakat bunlar sanat ve sinema bilgisinden çok uzak kalmış, adeta bir amatör işinden ileri gidememiş şeylerdir. (...) Aktüalite filmleri bugün, canlı bir tarih ve bilgi kitabı haline gelmiştir. Biz, yeniden yapılmasına karar verilen memleket radyosundan<sup>(\*)</sup> neler umuyorsak, aktüalite filmciliğimiz için de aynı şeyleri ummalıyız, ve hatta daha fazlasını. Memleketimizde az zaman içinde muazzam ve faydalı değişiklikler oldu ve hala da olmaktadır. Bunları görecek, bize ve başkalarına gösterecek en müessir vasıta, diyebiliriz ki filmidir. Bu asırda film, dünyanın en mükemmel bir tarih dokümanı haline girmiştir. Yarın, gelecek nesil, bu ünün tarihini kitaplardan değil, daha ziyade perdede görüp öğrenecektir. (...) Aktüalite veya dokümanter filmlerin tarihe, gelecek nesle olduğu kadar, bugünkü nesil için de inkâr edilmez faydaları dokunacaktır.” (Urallı, 1937: 11)*

<sup>(\*)</sup> Daha önce de belirtildiği gibi, Meltem Ahıska, Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki radyo yayınlarından “hayali bir Batı üzerinden, toplumun homojenleştirilmesi” projesi olarak söz etmektedir. Bu alıntının yazarı olan Salih N. Urallı’nın sinemadan beklentisinin de, benzer biçimde “homojenleştirme” projesiyle, “tarih”in yeniden kurulması olduğunu ileri sürmek, pek de yanlış olmayacaktır.

Yerli imgesel film üretimin çok zayıf olduğu bir ortamda, aktüalite filmlerinden söz edilmesi, bu filmlerden hem bugünkü hem de gelecek kuşaklarının yararlanacağını zikredilmesi, *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filminin ilk filmimiz olup-olmadığı tartışmasından daha önemlidir. Nitekim İkinci Dünya Savaşı yıllarında değişik ülkelerde sinemalarda haber filmlerinin gösterilmesini hükümetler yönlendiriyordu. Bu filmler güncellik, kolay anlaşılabilirlik, inandırıcılık, sinema filmlerine oranla düşük maliyet, istihbarat değeri taşımak gibi nedenlerle hükümetlerin tercihi olmuştu. Her hükümet kendi politikasını meşrulaştırmak ve yaygınlaştırmak için bu aracı kullanmıştı. Esin Berktaş (2010), Türkiye'de de 1940'lı yıllarda haber filmlerinin düzenli olarak gösterildiğini belirtmektedir (s.5).

Ulusal mücadele kazanılmış olmasına karşın İzmir sinemalarında hâlâ itilaf devletlerinin propaganda filmlerinin gösterildiğinden yakınılan 26 Mayıs 1923 tarihli bir belgede ifade edilen duruma, 1940'lı yıllarda da düşülüp düşülmediği konusunda yeterince bilgimiz yoktur. Ancak o yıllarda gösterilecek yabancı film ithalinin serbest, buna karşılık ham film ithalinin kısıtlı; yerli üretimin neredeyse imkânsız olduğu bu koşullarda haber filmlerinin de "ithal" olduğu bilinmektedir.

O dönemde Pathe News, Gaumont-British News, British-Pramount News, Universal News, Fox Movietone News ve The March of Time şirketleri en güçlü haber film şirketleriydi. Türkiye'de gösterilen filmler ise genellikle Metro Jurnal, Foks Jurnal, Ekler Jurnal ve Paramount *Dünya Haberleri* olarak gösterilmişti. Sinemadaki asıl filmde önce gösterilen bu "kordelalar", 8-10 kısa öyküden (siyasal, toplumsal, ekonomik ve askeri haberden) oluşmaktaydı ve süreleri yaklaşık olarak 10 dakikaydı (Berktaş, 2010: 97). Dönemin gazetelerindeki bazı film ilanlarında bu haber filmlerine ilişkin bilgiler de yer almaktadır. Bu haber filmleri, gazete ilanlarında, "ilaveten" ibaresiyle belirtilmektedir.



Şekil 2.10. *Bir Millet'in İstiklâli* filminin gazete ilanı  
(*Cumhuriyet*, 21 Birinciteşrin (Ekim) 1938, s.4.) (H. Aytekin arşivi)

Haber filmleri özellikle İkinci Dünya Savaşı hakkında halka bilgi vermek açısından önemli hale gelmişti; fakat filmleri yapan şirketler sinema endüstrisinin büyük kuruluşları olarak “ticari”, müttefik dünyanın şirketleri olarak da “siyasi” kaygılardan uzak duramamıştır. Filmlerde tartışma yaratacak konu-yaklaşımlar sergilenmemiş, 60 milyon insanın hayatını kaybedeceği savaşı anlatan bu filmlerde genellikle kayıplardan söz edilmemiştir (Berktaş, 2010: 97-98). Savaşın başladığı ilk günlerde dünya henüz ne büyük bir felakete sürüklenilmekte olduğundan bihaberdir. Vizyondaki filme ilaveten gösterilecek olan haber filmleri arasında Hitler ve Musolini'ye ilişkin bilgiler de mevcuttur:



Şekil 2.11. *Yanık Gönüller* ve *3 Ahabap Çavuşlar Eğleniyor* filmlerinin gazete ilanı  
(*Cumhuriyet*, 6 Birinciteşrin (Ekim) 1938, s.4.) (H. Aytekin arşivi)

Aynı haber filminin, farklı filmlerin öncesinde gösterilmek üzere servis edildiği de görülmektedir (Şekil 2.11.). İkinci Dünya Savaşı henüz başlamamıştır; ama savaşın aktörleri sinemalarda gösterilen haber filmlerine çoktan konu olmaya başlamıştır. Hatta bir ilanda, Münih'te gerçekleşen İngiltere Başbakanı Neville Chamberlain, Fransa Başbakanı Édouard Daladier, İtalya Başbakanı Benito Mussolini ve Almanya Devlet Başkanı Adolf Hitler mülakatına ilişkin haber filminin şehre “*tayyare ile geldiği*” ibaresi bile yer almaktadır (Şekil 2.12.):



Şekil 2.12. Chamberlain, Daladier, Mussolini ve Hitler mülakatına ilişkin haber filminin gazete ilanı *Cumhuriyet* 5 Birinciteşrin (Ekim) 1938, s.4 (H. Aytekin arşivi)

Dönemin en çok öne çıkan, en yaygın haber filmleri ise, Atatürk'ün ölümüyle ilgili olanlardır: *Atatürk'ün Muazzam Cenaze Töreni*, *Atatürk'ün Cenaze Töreni ve Hayatı*, *Türkiye'nin Büyük Atatürk'e Son Tazimleri*, *Atatürk'ün Nutku* ve *Yeni Türkiye* gibi.

Atatürk'ün ölümünden çok kısa bir süre sonra bu haber filmleri sinemalara servis edilmiştir. Hemen hemen her film dağıtımçı şirketin, her sinemanın bu furyaya dahil olduğu görülmektedir. Gazete ilanlarının çoğunda, “*görüntülerin orijinalliği*”ne, “*başka yerde bulunmazlığı*”na vurgu yapılmakta; gösterilecek olan haber filminin “*uzunluğu*”na ilişkin bilgiler verilmektedir. İpek Sineması, verdiği gazete ilanında (Şekil 2.13.) sadece gösterilen değil, çekilen filmin uzunluğunu da belirtmektedir:





Şekil 2.13. Atatürk'ün ölümüne ilişkin haber filminin ilanı  
*Cumhuriyet*, 28 İkinciteşrin (Kasım) 1938, s.4 (H. Aytekin arşivi)

Sakarya Sineması'ndaki cenaze törenine ilişkin filmin ilanı (Şekil 2.14.) ise ilginçtir. Pek çok ilanda, haber filmleri asıl filme "ilaveten" gösterilirken bu ilanda asıl film (*Hazreti Süleymanın Hazineleri*) haber filmine "ilaveten" gösterilmektedir:



Şekil 2.14. Atatürk'ün ölümüne ilişkin haber filminin ve ona ilaveten gösterilecek olan  
*Hazreti Süleymanın Hazineleri* filminin ilanı  
*Cumhuriyet*, 27 İkinciteşrin (Kasım) 1938, s.4 (H. Aytekin arşivi)

Berkaş'ın 21 Mayıs 2003'te yaptığı kişisel görüşmede İlhan Arakon'un Atatürk'ün cenaze törenine ilişkin bir haber filmi hakkında anlattıkları ise düşündürücüdür. Bilgi ve belge geleneğimizin geçmişini gözler önüne sermekte; ya da belgeye gösterilen ilginin, 70 yıla karşın hâlâ hangi düzeyde olduğunu hatırlatmaktadır:

*"16 mm. amatör filmler çekiyordum. Atatürk vefat edince Ankara'ya götürülme merasimini Kodachrome üzerine çektim. Kodachrome filmin negatifi olmadığı için kopyası çok zordur. Developmana yolladım [laboratuara banyo edilmeye]. Developmandan bana "Bir şirket bu filmi almak istiyor" diye bir teklif geldi. 125 dolara sattım. 125 dolar benim için çok büyük paraydı. Orada kaldığı için çektiğim filmi de doğru dürüst gördüğümü söyleyemem."* (2010: 98-99)



Atatürk'ün cenaze törenine ilişkin o günlerde gösterilen haber filmlerinin çoğu olasılıkla yabancılar tarafından çekilmiş ve servis edilmişti.

O yıllarda sinemalarda gösterilen yurt içi haberlerden biri de Erzincan'da 26-27 Aralık 1939 gecesi meydana gelen ve yaklaşık olarak 33 bin kişinin öldüğü depremle ilgilidir. Bu felakete ilgili olarak çekilen ve servis edilen haber filmlerinin çoğu, büyük olasılıkla yabancı şirketler-elanlar tarafından gerçekleştirilmiştir.<sup>(\*)</sup>

Ancak, "sureti mahsusada" depremin meydana geldiği Erzincan'a gönderilen Marmara Film Stüdyosu operatörü tarafından çekildiği belirtilen 1000 metre uzunluğundaki Türkçe sözlü ve sesli haber filmi ilanı ilginçtir. Filmin Beyoğlu'nda Sümer, Lale ve Taksim; İstanbul'da (yani tarihi yarımada, bugünkü Eminönü ilçesi) Çemberlitaş ve Azak sinemalarında görülebileceği; ayrıca filmi göstermek isteyen taşra sinemalarının da Marmara Film Stüdyosu'na başvurulabileceği belirtilmektedir:

**Bugün SUMER sinemasında**  
Türkiyenin, Büyük  
**ATATÜRK'e**  
son tasimleri, Atatürkün hayatı, eserleri, zaferi, son sözleri, son manevraları, unutulmaz vecdeleri İSTANBUL ve ANKARANIN muazzam taburları önünde tasim ve ibtiramları ve muazzam cenaze merasiminin bütün tafsilatını gösteren sesli ve sözlü tam ve emsalsiz tarihî filme ilâve olarak  
**ASRİ BATAKHANELER**  
ALBERT PREJEAN ve DITA PARLO tarafından oynanmış büyük ve mükemmel Fransız filmi.  
Bugün saat 11 ve 1 de tenzilatlı matine

Bu hafta SARAY sinemasında  
**Büyük Şefimiz ATATÜRK'ün**  
İstanbuldan Ankaraya kadar yapılan cenaze töreni bütün tafsilatla gösteren sesli ve sözlü tam filme ilâveten  
ANN HARDING ve HASIL RATHBONE tarafından oynanmış korkunc maceraları müsavver  
**KADINLAR KATİLİ**  
Fransızca sözlü büyük film. Saati: 1,10 - 3,25 - 5,45 ve suvarede  
CENAZE TÖRENİ : Saat 1,10 - 3,25 - 5,45 ve suvarede  
KADINLAR KATİLİ : Saat 1,55 - 4,10 - 6,35 ve suvarede  
Bugün saat 11- ve 1- matineleri tenzilatlıdır.

Pangaltı AKIN sinemasında  
Tepsişüli Ebedî Şefimiz PAUL MONT'ın bir harikası  
**ATATÜRK'ün Sarı Esirler**  
İstanbul ve Ankarada yapılan muazzam Cenaze Töreni ve Hayatı Tasavvurların fevkinde Bir Şaheser  
Gündüz Matinelerde, Gece 9 da 2 film birden

**Bugün TAKSİM sinemasında**  
Türkiyenin, Büyük ATATÜRK'e son tasimleri  
Atatürkün hayatı, eserleri, zaferi, son sözleri, son manevraları, unutulmaz vecdeleri, İstanbul ve Ankaranın muazzam taburları önünde tasim ve ibtiramları ve muazzam cenaze merasiminin bütün tafsilatını gösteren sesli ve sözlü tam ve emsalsiz tarihî filme ilâve olarak  
ALPHONSE KARR'ın meşhur romanından alınmış  
**AŞKIN GÖZ YAŞLARI**  
Türkçe sözlü ve Arabca şarkılı büyük ve muhteşem film  
Baş rolde : meşhur Arab müğannisi **ABDULVAHAB**  
Bugün saat 12 de tenzilatlı matine

BUGÜN MELEK sinemasında  
Ulu Şefimiz ve Ebedî Önderimiz ATATÜRK'ün İstanbul ve Ankarada Muazzam Cenaze Merasimi, Tarihî film ne ilâveten Fransızca sözlü mükemmel bir film olan  
**AŞK BAHÇELERİ**  
Baş rollerde  
**VIVIANE ROMANCE**  
Bugün saat 11 ve 1 de çok ucuz fiatlarla Halk ve Talebe Matinesi

**Bugün yalnız İPEK sinemasında**  
Ulu Önder ve Ebedî Şefimiz ATATÜRK'ün Film dosyalarında mevcut bütün filmlerinden mürekkep ve bizzat kendileri tarafından Büyük Millet Meclisinde irad buyurdıkları tarihî Nutu' ve Atatürkümüzün Ufuku Üzerine İstanbulda çevrilen 4000, izmitte 1000 ve Ankarada 5000 metre film arasından seçilen 3500 metrelik Tam ve en mufassal, Ankarada ve İstanbulda yerinde ve hakiki sesli makinelerle alınmış kısımları ihtiva eden yegâne film.  
Bu Tarihî filmi herkesin görebilmesi için : Bugün saat 11 ve 1 de çok ucuz fiatlarla Halk ve Talebe Matineleri vardır.

Sahı akşamından itibaren  
**İPEK ve SARAY sinemalarında birden**  
**AYNARÖZ KADISI**  
Biletler bugünden itibaren her iki sinema gişelerinde satılmaktadır.

Bugün SAKARYA sinemasında  
Ulu Şefimiz ve Büyük önderimiz ATATÜRK'ün Dolmabahçe Sarayından Ankaraya kadar yapılan muazzam ve emsalsiz cenaze merasimini bütün tafsilatla gösteren tarihî filme ilâveten : Meşhur Zencî müğannisi ve Borambo filmi kahramanı **Paul Robson, Anna Lee ve John Loder** tarafından temsil edilen  
**Hazreti Süleymanın Hazineleri**  
Görülmemiş Türkçe sözlü büyük ve güzel tarihî film. Bugün saat 11 ve 1 de tenzilatlı matine

Şekil 2.15. 27 Kasım 1938 tarihli Cumhuriyet gazetesinin ilan sayfası. (Cumhuriyet, 27 İkcinciteşrin (Kasım) 1938, s.4) (H. AYTEKİN ARŞİVİ)

(\*) 1988 yılında gerçekleştirmeye çalıştığımız depremle ilgili bir belgesel için 1939 Erzincan Depremi'yle ilgili arşiv görüntülerine Türkiye'den ulaşamadığımızı; ancak yurtdışında farklı arşivlerde bu görüntüleri bulabildiğimizi belirtmek isteriz.



Şekil 2.16. Marmara Film Stüdyosu'nun 1939 Erzincan Depremi hakkındaki haber filmiyle ilgili gazete ilanı (*Cumhuriyet*, 28 İncikannun (Ocak) 1940) (H. Aytekin arşivi)

Savaşlar pek çok alan gibi, belgesel sinemayı da doğrudan etkileyen toplumsal olaylardır. Birinci Dünya Savaşı, insanları yaşadığı dünyayı kavrama konusunda harekete geçirip, bunun bir aracı olarak belgesel sinemayı öne çıkartırken; İkinci Dünya Savaşı ise, dünya belgesel sinema tarihinde büyük bir sıçramaya yol açmıştır. Bilgin Adalı (1986), İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında özellikle propaganda ve haber amaçlı çok sayıda belgesel film üretilirken, Türkiye'nin İkinci Dünya Savaşı'ndan uzak kaldığı gibi, belgesel film patlamasından da uzak kaldığını söylemektedir (s.103). Yukarıda belirtildiği gibi, Türkiye'de sinema sektörü haber filmleri üretiminden de yeterince yararlanamamış, yurt dışına bağımlı kalmıştır.

1923-1939 arasında Tek Parti iktidarı muhaliflerine pek göz açtırmadan modernite projesini hayata geçirmeye çalışırken, büyüyen pazarı ele geçirmek isteyen Batılı "modern" ülkeler dünyayı paylaşma mücadelesine çoktan girişmişti. Almanya'da

*Führer* Adolf Hitler'in peşine takılan milyonlarla "nasyonal sosyalizm", İtalya'da *Duce* Benito Mussolini'nin peşine takılan kitlelerle de "faşizm" yükseliyor, Uzakdoğu'da Japonya, Batı'daki kapitalistlere kafa tutuyordu. 1920'de 64 ülkenin 35'inde seçimle iktidara gelen anayasal bir hükümet varken, büyük savaşın arifesinde sayı 17'ye düşmüştü (Toprak, 2004: 74). Nitekim 1 Eylül 1939'da, Almanya'nın Polonya'yı işgal etmesiyle birlikte savaş patlak verdi; 20. yüzyılda yaşanan ve yaklaşık olarak altı yıl süren bu en büyük, en yıkıcı, topyekûn savaşta 60 milyona yakın insan yaşamını kaybetti. Ülke içinde siyasal kontrolü daha da sertleştiren Tek Parti iktidarı Türkiye'nin savaşta tarafsız kalmasını sağlamıştı. Böylesine kitlesel savaşta tarafsız kalabilmeyi başardığı için, savaşın son döneminde Türkiye'nin rolü daha da önemli hale gelmişti. Türkiye Almanya'nın teslim olmasına iki, savaşın bütünüyle bitmesine yedi ay kala müttefiklerin yanında savaşa girdiğini açıkladı. Ancak savaşa girmese de savaş ekonomisinden çok ağır darbe alan Türkiye'de yokluklar, kıtlıklar, artan vergiler halkın hoşnutsuzluğunu doruğa çıkarmıştı. Siyasal iktidar hem tabandan gelen baskıya hem de Batı'dan yükselen demokrasi arayışlarına direnemedi. Tıpkı savaşın sonunda galip ve mağlup olan ülkeler gibi, savaşa dâhil olmayan Türkiye'de de siyasal, ekonomik, toplumsal yapı değişmek zorundaydı. Nitekim Tek Parti'nin içindeki muhaliflerin sesleri yükselmeye başlayacak, çok partili düzene geçilecektir.

Savaş döneminin dünya sinema tarihine önemli etkilerinden biri propaganda filmlerindeki artıştır. Egemen sınıflar, sinemanın çağın etkili sanatlarından biri olduğunu çok çabuk kavramıştı. Özellikle kitleleri ortak duygu, düşünce ve inançlar etrafında toplamak gerektiğinde sinema en verimli araçlardan biri olmuş, en sağdan en sola egemen ideolojiler, bu araca sıklıkla başvurmuştur. Atilla Dorsay (2003), Guido Aristarco'dan aktararak, sağ ve sol ideolojilerin sinemayı kullanma biçiminin farklı olduğunu; sağ ideolojilerin kitleleri siyaset dışında tutmak, sol ideolojilerin ise tersine kitleleri siyasal düşünce tartışmalarının içine çekmek amacıyla sinemayı

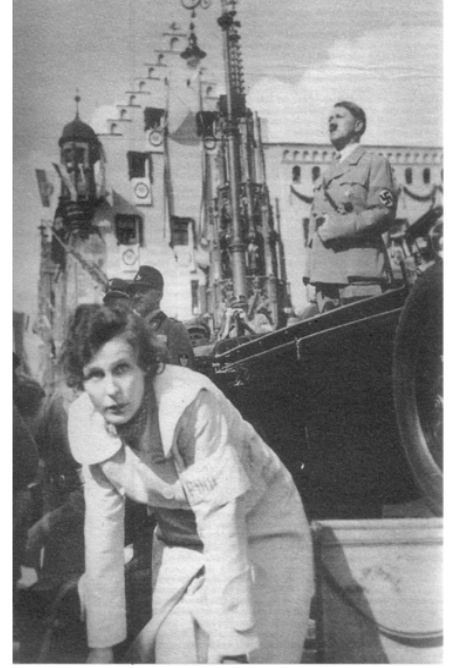
kullandığını belirtmektedir. Siyaset, insan özgürlüğünün varlığını ifade ederken; propaganda filmleri insanın özgürlüğünü yitirme korkusunu içerir; dolayısıyla da kitlelerin gerçeklerden uzaklaştırılmasını hedefler. Bu anlamda, bu filmler, ona başvuran totaliter rejimlerin zayıflığını da ortaya koymuş olur. Bir bakıma, ideolojinin güçsüzlüğünün itirafıdır. Bu tür filmlerin Nazi Almanya'sında, Faşist İtalya'da, Stalin dönemi Rusya'sında görülmesi şaşırtıcı değildir (s.41). İlknur Ulutak (2003), Aristarco'nun saptamasına bazı Amerikan belgesellerini, özellikle Frank Capra'nın General Marshall'ın<sup>(\*)</sup> isteği üzerine 1942-1945 arasında çektiği, yedi bölümlük *Why We Fight? (Neden Savaşıyoruz?)* belgesel dizisini de eklemektedir. Bu dizi, savaş hakkında kafası karışık olan ve savaşın tarihsel geçmişi konusunda bilgisi olmayan Amerikan askerlerine uğruna savaşmış ilkeleri öğretmeyi, onları savaşa istekli hale getirmeyi hedeflemiştir. “*Amaç, hayatında belki de hiç deniz görmemiş Amerikalı askerlere okyanus ötesi ülkelere gidip savaşmak için bir neden göstermek ve hatta o nedeni yaratmak. Günümüz Amerika'sı hâlâ o nedenin peşinde değil midir?*” (s. 28).

Mario Pezzela (2006), W. Benjamin'in “*büyük tören alaylarında, dev toplantılarda, spor türündeki kitle gösterilerinde ve savaşta, bugün çekim aygıtlarıyla kaydedilen bütün şeylerde, kitle kendi yüzünü görmektedir*” sözlerinden hareketle, anlatımcı-eleştirel sinema ile gösteri sineması arasındaki belirsizliğe dikkat çekmektedir. Eisenstein'in sinemada amaçladığı “*kendi kendisini gören*” kitlenin kendi bilincinde niteliksel bir sıçrama iken, gösteri sinemasında ise “*siyasi eylemi öncelemeyen ama onun yerini alan, kendi kendisini gören bir bakış doğrulanır; o, varlığın yansımasının olumlanması, yaşanmış deneyimin görsel bir benzeridir.*” 1930'lu yılların totaliter rejimlerinde sıklıkla başvurulmuş haber filmleri gibi, Leni Riefenstahl'ın filmleri de “*kitle kendi hakkının tanınmasını değil, görsel anlatımını alımlar*” (s.31).

(\*) İkinci Dünya Savaşı sırasında ABD Genelkurmay Başkanı. Savaş sonrasında Dışişleri Bakanlığı'na getirilmiş ve kendi adıyla anılan ve savaş sırasında büyük yıkıma uğrayan Avrupa'nın yeniden inşasını amaçlayan Avrupa Kalkınma Planı'nın yaratıcısıdır. İsrail devletinin tanınması, NATO'nun kurulması gibi pek çok uluslararası konunun “mühendis”liğini yapmıştır. Bu çabaları nedeniyle (!) 1953 yılında Nobel Barış Ödülü'yle ödüllendirilmiştir.



Alman faşizminin yükselişini “sanatsal belgesellerle” “estetize” eden, oyuncu, yönetmen, yapımcı Berte Helene Amelie Leni Riefenstahl bu anlamda sinema tarihinin en çok konuşulan, “propagandacı mı, belgesel filmci mi” tartışması günümüzde de yapılan adlarından biri olmuştur. *İnancın Zaferi* (1933), *İradenin Zaferi* (1934) ve *Olimpiyat* (1938) bu anlamda en çok konuşulan filmleridir. Riefenstahl istediği gibi çekemediği ve parti tarafından boykot edildiğini iddia ettiği, 30 Ağustos 1933’te düzenlenen V. Nasyonal



Fotoğraf 2.17. Leni Riefenstahl ve Adolf Hitler

Sosyalist Parti Kongresi hakkındaki belgeseli *İnancın Zaferi*’ni filmografyasına almamaya özen göstermiştir. Bir yıl sonra çektiği *İradenin Zaferi* de, yine parti üzerinedir. Riefenstahl filmin hiçbir sahnesinin kurulmadığını, her şeyin gerçekte nasılsa öyle görüntülendiğini; kendi tabiriyle “sanatsal” filmde bir anlatıcının olmadığını, sıradan belgesel ya da propaganda filmlerinden farklı olduğunu iddia etmiştir. Ancak filmde anlatıcıdan daha etkili olacak biçimde bizzat Hitler’in kendi sesi, beş ayrı yerdeki konuşması kullanılmıştır. İlk kez Hitler’in yakından, heybetli biçimde çekilen görüntülerinin de yer aldığı filmde Hitler, halka halktan yüksek bir yerden seslenmektedir. “O yukarıda bir yerde “tek”tir halk ise aşağıda ve kalabalıktır. Filmdeki görüntüler, sesler ve kurgu kelimelerden çok daha etkilidir.” (Ulutak, 2003: 33) Riefenstahl “Kendimi belirli bir zaman ve mekânda meydana gelmiş gerçek bir olayın merkezinde buldum” diye bir savunma yapmışsa da, “bu filmleri belgesel olarak değerlendirmek ne kadar doğrudur? Tarihsel bir olguyu gerçek zamanda ve mekânda görüntülemiş olmak yeterli midir?” Film incelendiğinde sahnelerin özenle kurulduğu görülmektedir. Söz gelimi; neşeli, coşkulu biçimde birbirleriyle güreşen,

sanki dünyanın en mutlu askerlerinin Alman askerleri olduğunu kanıtlamaya çalışan “gösteri” düzenindeki sahnelerin ya da Hitler’in binlerce işçiyi selamlarken işçilerin hep birlikte ellerindeki kürekleri silah gibi omuzlarına götürmesi sahnelerinin mizansen olarak düzenlendiği anlaşılmaktadır (s.29, 31). Riefenstahl’ın kendini propagandacı olarak görmek-göstermek istemeyip, sanatını öne çıkartmaya çalışması propagandacılığının en üst seviyesini de gözler önüne sermektedir.

Aydınlatma ve Propaganda Bakanı Joseph Goebels, “propaganda”nın ne anlama geldiğini çok iyi biliyordu; filmlerin büyük çoğunluğunda açık propaganda unsuruna yer verilmemişti. Filmlerin bilgi odaklı olmaması, duygu ve eğlence barındırması gerektiğini kavramıştı; evlerinden uzakta olan insanları “eğlendirmek” çok daha önemliydi. Hatta bu nedenle, *İradenin Zaferi*’nde Hitler’in amacına ters düşmüş oluyordu (Cheshire, www.kamera.co.uk). Riefenstahl’ın yaptığı işi sanat olarak görmesiyle, Goebels’in tavrı propaganda konusunda aynı ağız birliğini ifade etmektedir. Ulutak’ın (2003) Ellen Cheshire’den aktardığı şu değerlendirme, filmdeki bağımsız görsel estetiğin propagandaya nasıl hizmet ettiğini özetlemektedir:

*“İzleyiciye doğru marş halinde ve Nazi sembolü halini almış kollarıyla ilerleyen insanların görüntüleri ile “Ulu” lidere doğru ilerleyen ve ona hayranlıkla bakan insan kalabalığı ile Hitler’in yakından alınan görüntüleri, kameranın kesintisiz hareketleri, çeşitli açılardan alınan görüntüler, bayrakların sallanmasıyla oluşan uğultulu ses, trompet sesleri ve kocaman bayrakların dalgalanışını görüntüleyen elfenerleri ve Hitler’in tepeden aşağı yandaşlarına bakan görüntüleri “propaganda” adı altında çekilen filmlerin en güzel örneğini oluşturmaktadır.” (s.34)*

1985’te, Riefenstahl 83 yaşındayken yayınlanan *Memoir* adlı kitabında, söz konusu mitingin olağanüstü bir propaganda filmi için düzenlendiğini itiraf etmiş ve daha önce söyledikleriyle çelişmiştir. Önceleri “sadece var olan bir olayı” çektiğini söylerken, askerlerin mizansenlerindeki boşlukların mimarisinden mitingin düzenlendiği stadyuma kadar pek çok şeyin kamera açılarına göre tasarlandığını anlatmıştır.

1936'da Berlin'de düzenlenen ve iki filmden oluşan (*Halkın Festivali - Güzelliğin Festivali*) *Olimpiyat* filmi propaganda filmleri arasında önemli bir örnektir. Nazi hükümetinin emriyle yapılan, dönemin Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı(nca finanse edilen filmde tarihsel mitlerden, mitolojik öykülerden yararlanılmıştır. Filmin başında yer alan mizansende, klasik disk atan sporcu heykeli canlanır; onun yaktığı meşale elden ele geçerek Hitler'in de bulunduğu stadyuma getirilir. Eski Yunan'da parlayan uygarlık ateşi, modern Almanya'dadır; modern uygarlığın yeni merkezi artık Almanya'dır. Filmin sinema dili oldukça etkileyicidir; Riefenstahl'ın sinemadaki ilk yıllarında kullandığı mitsel anlatım, yavaşlatılmış hareket, duyguların müzikle yönetimi, simgeler gibi unsurlar başarı istatistikleriyle (bilimsel bilgilerle) birleştirilmiş, erotik ve mitsel çağrışımlar yapan şiirsel bir yapı kurulmuştur: sabahın ilk ışıklarıyla uyanan doğa, sisler arasında koşan atletler, zamanı ve mekânı saptamanın imkânsızlığı... Film, spor olaylarından çok insan formu üzerine odaklanmıştır.

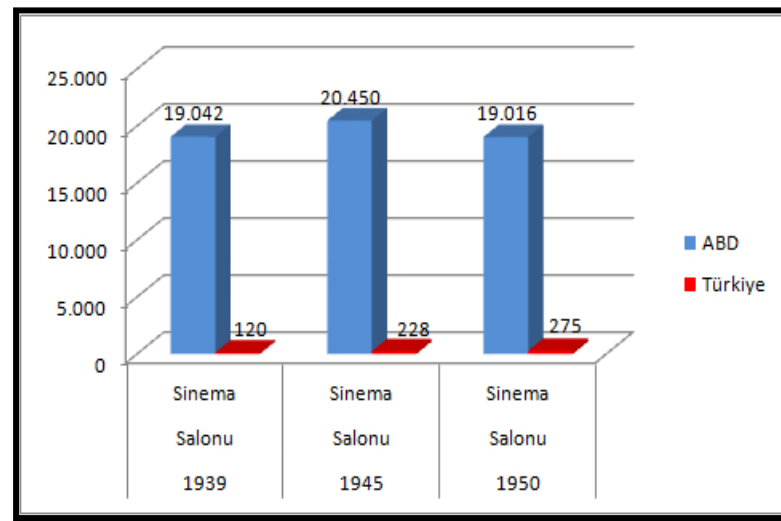
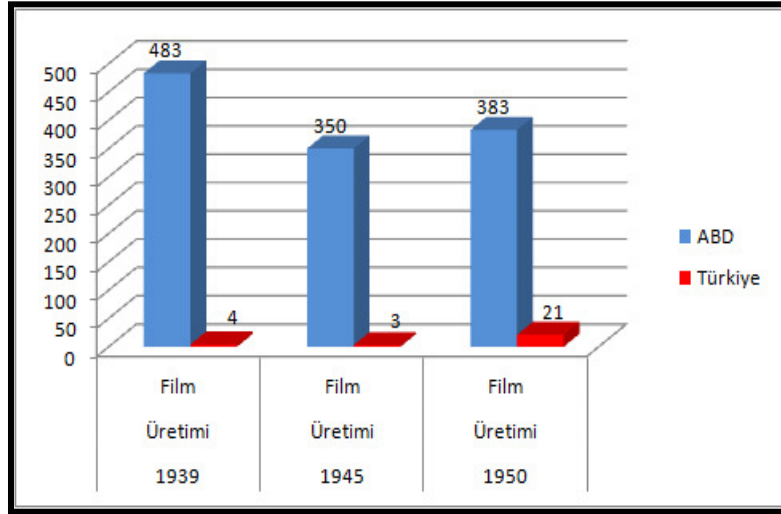
Pek çok görsel ve teknolojik yeniliğin ilk kez denendiği bu filmde Riefenstahl, 170 kişilik bir ekibi yönetmiş, tahminen 30-50 kamera ve kameraman kullanmış, çektiği 400 km uzunluğundaki görüntüleri kurgulaması iki yıl sürmüştür. Filmde yer alan ve gerçek yarışmalarda yakalanması zor, hatta imkânsız enstantaneler antrenmanlar sırasında çekilmiştir; kürek yarışmasında kayığın içinden çekilen planlar gibi... Filmin 1938'te Venedik Uluslararası Film Festivali'nde Altın Aslan Ödülü, İsveç'te Polar Ödülü, Yunanistan'da Spor Ödülü, ertesi yıl Olimpiyat Komitesi Altın Olimpiyat Madalyası ödülünü alması dönemin siyasi atmosferi ve algısı hakkında da bir fikir vermektedir. Gücün, iradeyle birlikte kullanımı her yerde makbul bulunmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında ABD'de sinema hem "ulusal birliğin sağlanması ve toplumsal kaynaşma", hem de "uluslararası tanıtım" aracı olarak kullanılmıştır (Berktaş, 2010: 31). Savaş yılları ve sonrasında ABD ile Türkiye sinema verileri

açısından karşılaştırıldığında iki ülke arasındaki farkın karşılaştırılmayacak kadar yüksek olduğu görülmektedir:

**Tablo 2.1. İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında ABD ile Türkiye'nin sinema verilerinin karşılaştırılması** (Esin Berktaş, 2010: 32-33'den yararlanarak)

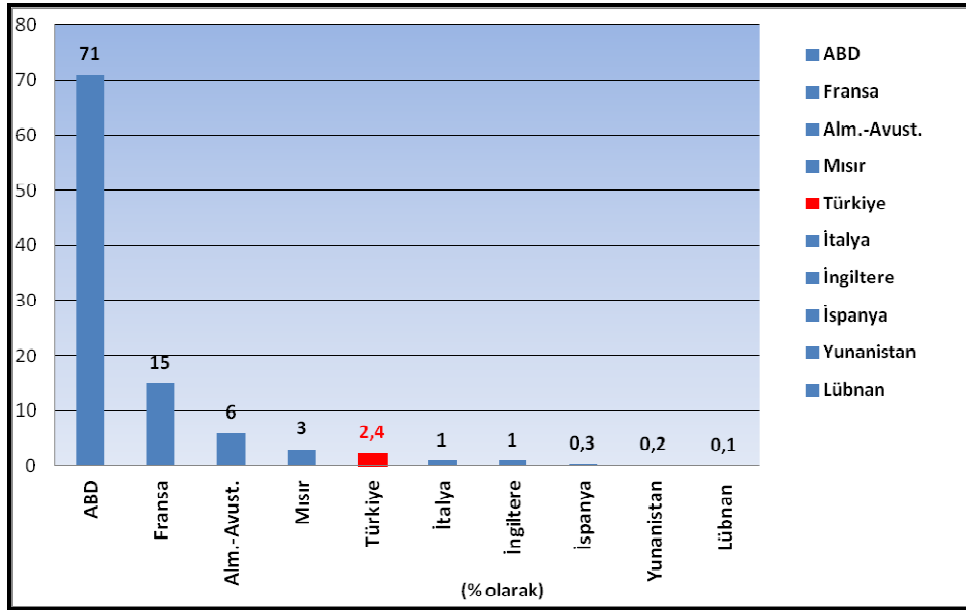
	1939		1945		1950	
	Film Üretimi	Sinema Salonu	Film Üretimi	Sinema Salonu	Film Üretimi	Sinema Salonu
ABD	483	19.042	350	20.450	383	19.016
Türkiye	4	120	3	228 (1948)	21	275



**Şekil 2.18. İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında ABD ile Türkiye'nin sinema verileri karşılaştırması** (Esin Berktaş, 2010: 32-33'den yararlanarak)



İkinci Dünya Savaşı yıllarında Türkiye’de yerli sinema endüstrisi iyice zayıfladıysa da, aile işletmesi olan ithalatçı firmaların faaliyetlerinde bir düşüş görülmez. 1938 Haziran’ından 1944 yılına kadar İstanbul’da 981 film gösterilmiştir; bu filmlerin sadece % 2,4’ü yerli filmidir (Berктаş, 2010: 127).



Şekil 2.19. 1938-1944 arasında İstanbul’da gösterilen filmlerin ülkelere göre dağılımı (Esin Berктаş, 2010: 127’den yararlanarak)

Amerikan ve Mısır filmleri Türkiye’de sinemanın yapısını, seyircilerin film algısı, beğenisi ve beklentisini şekillendirmiştir. Amerikan filmlerinin çoğu aksiyona dayalı macera filmleriydi; Mısır filmleri ise müzikal ağırlıklıydı (Bektaş, 2010: 13-14).

Savaş sonrası Türkiye’de siyasal hayat büyük bir değişim geçirmiştir. Tek Parti dönemi, hem iç dinamikler hem de dış baskılar nedeniyle sona ermiş, çok partili siyasal yaşama geçilmiştir. Çok kısa bir süre içinde yükselen DP’nin 14 Mayıs 1950 seçimlerinde ezici çoğunlukla iktidara gelmesi, halkın “Tek Parti Dönemi”nin tek siyasi “aktör”ü olan CHP’ye karşı uzun yıllardır biriktirdiği hoşnutsuzluğun gün yüzüne çıkması anlamına geliyordu. Savaş sonrasında yurt ve dünya koşulları CHP’yi de değişime zorlamış, CHP de değişmiş, ancak 27 yıldır süren iktidarının en

önemli payandası olan asker ve bürokrat zümreleri arka plana atmayı tutarlı bir biçimde uygulayamamıştı. 1948 yılına gelindiğinde CHP çok farklı bir iktisadi politika uygulamaya çalışıyor, liberalizmi savunuyordu. Daha sonra DP'nin bolca kullanacağı çiftçilere dönük politikalar ve ulaştırma politikalarını, 1948-1949 yıllarında CHP uygulamaya başlamıştı; tarımda kapitalizmi teşvik politikası, tarımda makineleşme, artan kredi olanakları, karayollarına dönük ulaştırma politikası<sup>(\*)</sup> gibi. Bütün bu gelişmeleri başlatan CHP yine de 14 Mayıs 1950 seçimlerinde yenilmekten kurtulamamıştır. Taner Timur (2003) bu yenilgiyi iki nedene bağlamaktadır: Birincisi, sınıfsal kökeni ne olursa olsun seçmen kitlesi nezdinde CHP'nin imajı olumsuzdur. Seçmenler CHP'yi yenilgi sırasındaki uyguladığı politikalar için değil, bütün geçmişiyle yargılamıştır. İkincisi, son yıllarda uygulamakta olduğu sosyo-ekonomik politikalar hem egemen hem de yönetilen sınıflarca yetersiz ve tutarsız bulunurken bu politikaları ancak DP'nin uygulayabileceğine olan yaygın inançtır. Seçimler genel olarak değerlendirildiğinde, DP'nin aldığı oyların özellikle kapitalizme daha çok açılmış olan bölgelerden geldiği görülmektedir. DP en çok oyu Marmara ve Ege bölgesindeki kentlerden alırken, CHP'nin milletvekili çıkarabildiği iller ise genellikle geri kalmış kırsal bölgeler, İç Anadolu, Doğu ve Güney Doğu illeridir (s.146-147).

DP, Tek Parti döneminin yaratmış olduğu genel hoşnutsuzluğu kendi hesabına olumlu bir noktaya çevirmek için her türlü popülist politikaya başvurmuş; bu uğurda, bol tavizli iç-dış politika izlemekten kaçınmamıştır. DP iktidarının henüz 70. günü dolarken başlayan Kore Savaşı da, bu popülist politikanın sürdürüleceği önemli bir alan oldu. Başbakan Adnan Menderes'in "*Kore'ye yardım, dünya barışına yapılan bir*

---

(\*) Tek Parti döneminin ulaştırma politikası "demiryolları"na dönüktü. "*Demirağlarla ördük anayurdu dört baştan*" ifadesi, hem ülke bütününe yayılan kalkınma, büyüme stratejisini ifade ediyor, hem de birliktelik coşkusunu ve bilincini gündemde tutuyordu. Savaş sonrasında Türkiye'ye gelen ABD'li bir heyet, Türkiye'nin o güne dek uygulamakta olduğu ulaştırma politikasını şiddetle eleştirmişti. ABD Devlet Yolları Dairesi Heyeti'nin *Hilt Raporu*'na göre 1949 yılında Türkiye'de karayolu şebekesi 21.638 kilometredir ve bunun da sadece 530 kilometresi asfalt kaplamadır. Nitekim, heyetin önerisine uygun olarak, 1948 yılında Karayolları Genel Müdürlüğü kurulmuş, Türkiye'nin bundan sonraki sosyoekonomik yapısının "yolu" da belirlemiş oluyordu (Timur, 2003: 140; aynı kaynak '6 nolu dipnot).

*hizmettir*” ifadesi “milli duygular”ın kabarmasını kolaylaştırdı ve bir askeri birlik Kore’ye gönderildi<sup>(\*)</sup>. DP Hükümeti, giriştiği “milliyetçi” propaganda ile bir yandan ülke içinde güçlü bir birlik duygusu yaratıyor, bir yandan da Türkiye’nin İkinci Dünya Savaşı sonrasının yeni dünyasında Batı’nın ayrılmaz bir parçası olduğunu deklare etmiş oluyordu. Ancak Türk ordusunun cephede gösterdiği şanlı kahramanlıklar 1000’e yakın askerin Kore’de ölmesini ya da kaybolmasını engelleyemedi. Kayıplar ülke içinde sınırlı sayıda muhalefetin ayağa kalkmasını sağlamışsa da, genel kitlenin ilgisi “kahramanlık” noktasında belirginleşmiştir.

İkinci Dünya Savaşı’ndan 30 yıl sonra yaşanan Kore Savaşı, toplumsal yaşamımız gibi, sinemamız üzerinde de o yıllarda oldukça etkili olmuştur. 1951 yılında Türk sinemasında gerçekleştirilen 31 filmin üçte ikisini tarihi filmler, Kurtuluş Savaşı ve Kore Savaşı filmleri oluşturmuştur (Evren, 2005: 86-89). Bu bağlamda, Cumhuriyet Dönemi’nin genellikle üstünü kapatmaya çalıştığı “Osmanlı Devleti”nin, siyasi iktidarın gündelik politikasının ham malzemesi olarak kullanılmasında sinemanın işlevsel olduğu aşikârdır. Kore filmlerinin yanı sıra, *Üçüncü Selim’in Gözdesi*, *Lale Devri*, *İstanbul’un Fethi*, *Cem Sultan*, *Barbaros Hayrettin Paşa* gibi Osmanlı dönemini anlatan ve bir anlamda Osmanlı İmparatorluğu’nu yücelten filmlerin o yıl çekilmiş olması ilginçtir.

Aradan geçen bunca yıla rağmen üzerinde hâlâ çokça konuşulan Kore Savaşı, o yıllarda imgesel sinema filmlerinin beylik konularından biri olmuştur. Seyfi Havaeri’nin 1951’de çektiği *Kore Gazileri* ve *Kore’de Türk Kahramanları*, Nurullah

---

(\*) “Tek Parti Dönemi”ne son vererek iktidara gelen Demokrat Parti’nin aldığı ilk önemli karar önce bu savaşa dahil olmak, savaşa girişimizden bir hafta sonra da NATO’ya üyelik başvurusunda bulunmaktır. 25 Temmuz’da savaşa girme kararı verildikten sonra 5090 kişilik bir tugay oluşturularak Kore’ye yollanmıştır. Üç yıl süren ve “*en kahraman müttefik*” olarak yıllarca “övünç” duyulan bu savaş süresince 721 şehit, 2147 yaralı, 234 tutsak ve 175 kayıpla savaşın en çok kayıp veren birliği Türk Birliği olmuştur. Karara karşı çıkan Barışseverler Cemiyeti’nin üyeleri hakkında dava açılmış ve Behice Boran ve Adnan Cemgil’in de aralarında bulunduğu yöneticiler 15’er ay hapis cezasına çarptırılmışlardır. NATO’ya üyeliğimiz ise 18 Şubat 1952’de gerçekleşecektir (Ersel, Kuyaş, Oktay, Tunçay; 2002: 167-168).

Tilgen'in *Kore'den Geliyorum*; Vedat Örfi Bengü'nün *Kore'de Türk Süngüsü*, 1952'de Vedat Örfi Bengü'nün *Dokunulmaz Bu Aslana*<sup>(\*)</sup>, Nedim Otyam'ın *Yurda Dönüş ve Atif Yılmaz'ın Şimal Yıldızı* gibi imgesel filmleri birbirini takip etmiştir. Ağâh Özgüç (t.y.), Seyfi Havaeri'nin *Kore Gazileri* filminin sonuna Rum Patriği Athenagoras'ın hastanede yaralıları ziyaretine ait; Vedat Örfi Bengü' nün *Kore'de Türk Süngüsü* filminin başına Mustafa Kemal'in İzmir'e girişini gösteren belge filmlerin eklendiğini söylerken (s.33-34); Bilgin Adalı (1986) ise, *Kore Gazileri ve Kore'de Türk Kahramanları* filmlerini belgesel film olarak zikretmektedir. Bu iki filmin yanı sıra, Kenan Erginsoy'un yönettiği *Mehmetçik Kore'de* filmini de "Kore" temalı belgeseller arasında saymakta; ancak, bu filmlerin ilkel birer propaganda filmi olmanın ötesine geçemediğini söylemektedir (s.103). Burçak Evren (2005) ise Seyfi Havaeri'nin 1951'de gerçekleştirdiği üç Kore filmini de (*Kore Gazileri, Kore'de Türk Kahramanları, Zafer Güneşi*) sinema filmi olarak zikretmektedir. Kısacası, hem siyasi tarihe hem de toplumsal yaşama önemli etkileri olan Kore Savaşı, belgesel sinemanın ilgi alanına girememiştir. Cepheden gelen sınırlı miktarda haber filmi dışında, konuya ilişkin görsel çalışma yoktur.

Kore filmleri "furya"sından iki yıl sonra, bu kez İstanbul'un fethinin 500. yılı sinemamızda işlenen bir konu olacaktır. Altı bölümden oluşan ve törenlerin, surların ve bazı müze eşyalarının sergilendiği *500. Fetih Yılı Töreni* "belgesel filmi" piyasa işi bir propaganda filmi olarak tarihe geçmiştir. Bu filmden üç yıl sonra, 1954 yılında, İlhan Arakon Bizans'tan günümüze İstanbul tarihini ele aldığı *Bir Şehrin Hikâyesi* belgesel filmini çeker. Ali İpar'ın yapımcılığını yaptığı bu film, Türk Film Dostları Derneği'nin ödülünü kazanmış, Uluslararası Berlin Film Festivali'ne katılmıştır.

---

(\*) *Kore'de şehit düşen sevgilisi nedeniyle aklını yitiren bir kızın öyküsünü anlatan Dokunulmaz Bu Aslana* filminin bazı sahnelerinde Amerikan çıkartmalarına ait bölümler eklenmiş, bu eklemeler nedeniyle de askerî giysiler ve silahlar birbirini tutmamıştır. (Özgüç, t.y.: 38).

Münir Hayri Egeli'nin *Atatürk Sevgisi* ise, 1954 yılında gerçekleştirilen ve "belgesel görünümünde" hazırlanan bir filmidir. Malzemesinin zenginliğine karşın, bu film "zengin malzemenin sorumsuz ellerde nasıl harcandığını ortaya koymaktan başka hiçbir özellik" taşımaz. (Akt. Adalı, 1986: 104).

Eldeki verilere bakıldığında; resmi olarak Türk sinemasının başlangıç tarihi kabul edilen 1914 yılı ile İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıç tarihi olan 1939 yılına kadar geçen 25 yılda, sadece 43 yerli film üretildiği görülmektedir<sup>(\*)</sup>. Savaş yıllarında ise (1940-1945) 18 film kayıtlara geçmiştir. Dolayısıyla 1914'ten İkinci Dünya Savaşı'nın sonu kadar geçen sürede (Osmanlı'nın son 10, Tek Parti Dönemi'nin yaklaşık 20 yılı) sadece 61 yerli film üretilmiştir. Belgesel sinema tarihini dönemselleştirirken ilk dönem olarak ileri sürdüğümüz "Propaganda Dönemi" (1914-1956) boyunca üretilen yerli imgesel sinema filmi sayısı ise 436'dır. 1946-1956 arasında (her iki yıl da dahil olmak üzere) üretilen yerli sinema filmi sayısı önceki yıllara oranla çok hızlı biçimde yükselmiş, 375'e ulaşmıştır. 1946'da yılda altı film üretilmişken, 1956'da bu sayı 51'e yükselmiştir. Demokrat Parti'nin iktidarda kaldığı 1950-1960 arasında üretilen yerli film sayısı ise 600'e yakındır<sup>(\*\*)</sup>.

Türkiye'de belgesel sinema tarihini sayılarla ifade edilebilecek verilere ise ne yazık ki yeterince sahip değiliz. Söz konusu dönemde gerçekleştirilen ve çalışmamızda da dile getirilen filmlerinin, sinema yazar ve tarihçilerine göre belgesel sayılıp sayılmamaları da, ayrı bir güçlük noktasıdır. Bu nedenlerle, hem toplamdaki film sayılarını, hem de yıllar içindeki gelişimi sayılarla ifade etmek imkânsızlaşmaktadır.

---

(\*) Bu sayıya 1914'te çekildiği kabul edilen *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Hedmi* filmi de dahil edilmiştir. II. Dünya Savaşı'nın başlangıcı olarak, Almanya'nın Polonya'yı işgal ettiği 1 Eylül 1939 tarihi kabul edildiğinden; toplamda ifade edilen 43 film 1914 ve 1939 yılları dahil olmak üzere hesaplanmıştır.

(\*\*) 600 rakamı yuvarlatılmış bir rakamdır. Çünkü, harici çekimlerin mevsim itibarıyla bahar ve yaz aylarında daha yoğunlaştığı varsayılarak, (DP'nin iktidara geliş ve iktidardan düşürülüşü Mayıs aylarına denk geldiğinden) 1950 yılı dahil, 1960 yılı hariç olmak üzere bir hesap yapıldığında 560 film söz konusudur.

Ancak yine de, Türkiye’de belgesel sinema kavramıyla birlikte anılmakta olan; 1922’de çekilen *İstiklâl (İzmir Zaferi)* filminden, 1954’teki *Atatürk Sevgisi*’ne kadar pek çok film, yer yer belgesel unsurlar taşımakla birlikte, çoğunlukla propaganda amacıyla üretilmiş olmaları sebebiyle belgesel film sıfatına yeterince uymamaktadır. Bizzat devlet eliyle ya da desteğiyle üretilen ve ulus-devletin varlığına ve sürekliliğine katkı sağlayacak olan bu filmlerin temel karakteristiği, çoğu kez temasından da öte, askerî bir ruh taşıyor olmasıdır. Batı’ya karşı cephe savaşlarında “muzaffer” olunan ama savaş sonrasında “muasır medeniyet” içinse Batı’ya erişilmesi gereğinin farkında ve çabasında olunan bu dönem, Türkiye’de sinemanın bütünüyle çok cılız kaldığı bir dönemdir. Bu dönemde, yok denecek kadar az olan “belgesel” film denemeleri bir yana, içinde belgesel nitelikler barındıran haber filmleri bu cılız “belgesel” filmlere oranla sayıca ve etki olarak çok daha baskındır. Ancak bu haber filmlerinin de çoğu yerli yapım değildir; içeride kendi sinemacılarını ve sinemasını desteklemeyen ama denetim altında tutan Türkiye Cumhuriyeti hükümetlerinin (gerek Tek Parti, gerekse diğerleri) bu haber filmlerine gösterdikleri “hoşgörü” Propaganda Dönemi yıllarının yeterince altı çizilmeyen bir başka “propaganda” unsurudur. Tek Parti dönemindeki Sovyetler Birliği ile girişilen film takasındaki titizlik, Tek Parti döneminden sonra boyut değiştirmiş; Batı’nın her durumda öne çıkması gibi, sinema salonlarında seyirciyle buluşması da bir bakıma desteklenmiştir.

Türkiye’de sinemanın başlangıç tarihi ister Manaki Kardeşler ya da Fuat Uzkınay’ın “belge” filmleriyle, ister “film” boyutuna erişmiş başka filmlerle başlatılsın; sayıca çok az olan ve “belgesel” sıfatına da pek erişemeyen bu dönemin yerli belgesel filmleri, olsa olsa, belgesel sinema tarihimizde “güneş”in doğuşundan önceki şafağın alacakaranlığı olarak nitelendirilebilir.

### 3. KÜLTÜREL HÜMANİZMA DÖNEMİ (1956 -1990)

*“Yunanca ve Latinceye, yani köklere gitmezsek, bilelim ki Batı uygarlığına girmiş olmayız. Kendimizi Batı usûlleriyle tanımamız gerekir.”*

Nurullah Ataç (1954: 32-33)

#### 3.1. Türkiye’de Belgesel Sinemaya “Güneş” Doğuyor

2002 yılında gerçekleştirilen bir araştırmada (Susar, 2004) rastlantısal örnekleme belirlenen 94 belgesel film yönetmenine “Türkiye’de belgesel sinemayı hangi yönetmenle başlattığı” sorusu da yöneltilmiş; 12 yıldan daha az deneyim sahibi olan 44 yönetmenden 3’ü; 12 yıldan daha fazla deneyim sahibi olan 50 yönetmenden 9’u soruyu yanıtlamazken, 82 yönetmenin yanıtları özetle şöyle olmuştur:

12 yıldan daha az deneyimli yönetmenler arasında, Türkiye’de belgesel sinemayı Manaki Kardeşlerle başlatan yönetmenlerin sayısı 10, oranı ise % 24,4’tür. 15’er yönetmen Fuat Uzkinay ve Sabahattin Eyuboğlu<sup>(\*)</sup> adlarını birinci sıraya koymuştur, bu yönetmenlerin oranı % 36,6’dır. Bir yönetmen ise ankette yer alan bu üç adın dışında başka bir yönetmeni başlangıç noktası olarak belirtmiştir. 12 yıldan daha fazla deneyim sahibi yönetmenler arasında Türkiye’de belgesel sinemanın “milat” noktasına Manaki Kardeşler’i koyan yönetmen sayısı 7 (% 17,1); Fuat Uzkinay’ı yerleştiren yönetmen sayısı 13 (% 31,7); Sabahattin Eyuboğlu’nu işaretleyen yönetmen sayısı 18’dir (% 43,9). Üç yönetmen ise bu üç ad dışında başka başlangıç noktası belirtmiştir.

(\*) Sabahattin Eyuboğlu, *Mavi Anadolucular* grubunun içinde Halikarnas Balıkcısı ve Azra Erhat’a oranla hem ekip içindeki konumu, hem de yarattığı etki bakımından daha baskın bir figürdür (Akyıldız, 2009: 468-469). Söz konusu araştırmada sunulan seçeneklerde Sabahattin Eyuboğlu adının tek başına kullanılmış olması da, bu baskınlığın bir devamı olsa gerektir. Bu seçeneğe, başlangıç noktasına kaynak olacak *Hitit Güneşi* ve *Siyah Kalem* gibi filmleri birlikte gerçekleştirdiği arkadaşı Mazhar Şevket İpşiroğlu’nun adının da eklenmesi yerinde olurdu.

Deneyim yılı göz ardı edilerek toplama bakıldığında, 17 yönetmenin Manaki Kardeşleri (% 20,7), 28 yönetmenin Fuat Uzkınay'ı (% 34,1), 33 yönetmenin de Sabahattin Eyuboğlu'nu (% 40,2) başlangıç noktasına koyduğu görülmektedir Dört yönetmen ise bu üç ad dışında adlar belirtmiştir (% 4,9). Her iki deneyim grubunda Fuat Uzkınay ve Sabahattin Eyuboğlu rakamları genel olarak birbirine yakın olmakla birlikte genel toplamda Sabahattin Eyuboğlu biraz daha öne çıkmaktadır.

Görüşülen belgesel film yönetmenlerinin % 40'ını "milat" noktasında birleştiren Eyuboğlu'nun belgesel sinemayla ilişkisi, ilgili çevreler dışında pek bilinmemektedir; Eyuboğlu daha çok edebiyatçı yönüyle tanınmaktadır. Bu durum, genç kuşak belgesel yönetmenleri açısından daha belirgindir. Belki de, genç kuşağın aldığı sinema eğitimini bu yanıyla da sorgulamak gerekmektedir. Şöyle ki, aynı araştırmaya göre; deneyimi 12 yıldan daha az olan yönetmenlerden % 50'si (21 yönetmen) üniversite eğitiminde meslekleriyle ilişkili dallarda (iletişim, basın ve yayın vb.) eğitim görmüştür. Deneyimi 12 yıldan fazla olan ve ilgili dallarda üniversite eğitimi gören yönetmenlerin oranı ise % 23,3'tür (10 yönetmen). Bu nokta, mesleki üniversite eğitimi ile belgesel sinemamızın "milad"ı arasındaki ilişki açısından da ilginç görünmektedir. Genç kuşak belgesel film yönetmenleri, acaba gerçekten Fuat Uzkınay ile Sabahattin Eyuboğlu'nu eş mi tutuyor, yoksa Sabahattin Eyuboğlu'nu daha mı az tanıyor? Çünkü Suha Arın'ın (1995) çalışmanın "*Giriş*" bölümünde alıntılanan yazısındaki üç belgesel film ve üç belgesel yönetmeni örneğindeki gibi, Sabahattin Eyuboğlu ve arkadaşları tarafından gerçekleştirilen belgesel filmlerin de sinema kitaplarına yeterince yansıdığını söylemek pek mümkün değil. Bir başka olasılık olarak şu da ileri sürülebilir: Belgesel sinemayla doğrudan ilişkili olan kişilerin bile zihninde "belge film" ile "belgesel film" ayrımını yeterince yapılmamakta; Fuat Uzkınay ile Sabahattin Eyuboğlu aynı kategoride görülmekte, algılanmaktadır.



Yukarıda anılan araştırmanın yanı sıra, 2012 yılında *Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema* başlıklı çalışma kapsamında yaptığımız araştırmada, BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği üyeleri arasındaki belgesel film yönetmenlerine benzer bir soru sorulmuş, yanıtlar için beş seçenek sunulmuştur:

“Türkiye’de belgesel sinemayı hangi tarih ya da filmle başlatıyorsunuz?”

1. (1911) “*Sultan V. Mehmet’in Manastır ve Selanik’i Ziyareti*” – Manaki Kardeşler
2. (1914) “*Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı*” – Fuat Uzkınay
3. (1922) “*İstiklal (İzmir Zaferi)*” – Ordu Film Alma Merkezi
4. (1956) “*Hitit Güneşi*” – S. Eyuboğlu-M. Ş. İpşiroğlu
5. Diğer: .....

Araştırmanın örneklemini oluşturan yönetmenlerden 59’u soruyu yanıtlamıştır:

**Tablo 3.1. Aytekin (2012) Araştırması’nda belgesel film yönetmenlerinin “Türkiye’de belgesel sinemayı hangi filmle başlattığı” sorusuna verdiği yanıtlar**

Yılı	Filmin Adı	Yönetmen	Yanıt sayısı	Yanıt %
1911	<i>Sultan V. Mehmet’in Manastır ve Selanik’i Ziyareti</i>	Manaki Kardeşler	15	25,42
1914	<i>Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı</i>	Fuat Uzkınay	17 (+)	28,81
1922	<i>İstiklal (İzmir Zaferi)</i>	Ordu Film Alma Merkezi	4	6,78
1956	<i>Hitit Güneşi</i>	S. Eyuboğlu-M. Ş. İpşiroğlu	19 (+)	32,20
.....	<i>Diğer</i>	.....	4	6,78
	<i>Boş</i>		10(++)	
			59(++)	100
(+) Bir yanıtta hem Fuat Uzkınay’ın ve S. Eyuboğlu – M. İpşiroğlu’nun filmleri işaretlenmiştir. Tarihsel olarak daha eski olduğu için yanıt Fuat Uzkınay seçeneğine dahil edilmiştir. (++) Yüzde hesabına “boş” yanıtlar dahil edilmemiştir (Katılımcı sayısı 69, soruya yanıt veren sayısı 59’dur).				

Aytekin 2012 Araştırması’nın sonuçları 5. Bölüm’de ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Ancak bu soru kapsamında, Susar 2002 Araştırması’yla benzeşen ve ayrışan sonuçlar kısaca şöyle özetlenebilir:

**Tablo 3.2. Belgesel film yönetmenlerinin “Türkiye’de belgesel sinemayı hangi filmle başlattığı” sorusuna verilen yanıtlar açısından Susar (2002) - Aytekin (2012) araştırmalarının karşılaştırılması**

Yılı	Filmin Adı / Yönetmen	SUSAR (2002)		AYTEKİN (2012)	
		Yanıt Sayısı	Yanıt %	Yanıt Sayısı	Yanıt %
1911	<i>Sultan V. Mehmet’in Manastır ve Selanik’i Ziyareti</i> (Manaki Kardeşler)	17	20,7	15	25,42
1914	<i>Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı</i> (Fuat Uzkınay)	28	34,1	17	28,81
1922	<i>İstiklal (İzmir Zaferi)</i> (Ordu Film Alma Merkezi)	--	--	4	6,78
1956	<i>Hitit Güneşi</i> (S. Eyuboğlu-M. Ş. İpşiroğlu)	33	40,2	19	32,20
.....	<i>Diğer .....</i>	4	4,9	4	6,78
	<i>Boş</i>	12 <sup>(+)</sup>		10 <sup>(+)</sup>	
		82 <sup>(+)</sup>	100	59 <sup>(+)</sup>	100

(+) Her iki araştırmada da toplam rakama ve yüzde hesabına “boş” yanıtlar dahil edilmemiştir.

Her iki araştırmada da *Hitit Güneşi* yanıtı birinci sırada yer almaktadır. 2012 araştırmasında göreceli olarak *Hitit Güneşi* ve *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı* seçeneklerinin bütün içindeki oranı azalmakta, *Sultan V. Mehmet’in Manastır ve Selanik’i Ziyareti* seçeneği yükselmektedir. Susar 2002 Araştırması’nda *İstiklal (İzmir Zaferi)* seçeneği yer almadığından, Aytekin 2012 Araştırması’nda var olan bu seçenek diğer seçeneklerin yüzdesini bir miktar düşürmüştür. Her iki araştırmada da anketi yanıtlayan yönetmenler arasında yanıt vermeyenlerin (boş) sayısı-oranı birbirine yakındır. Her iki araştırmadan özetle; belgesel film yönetmenlerinin, Türkiye’de belgesel sinemanın tarihini, genel olarak Sabahattin Eyuboğlu – Mazhar Şevket İpşiroğlu’nun filmi olan *Hitit Güneşi* ile başlattığı söylenebilir.

Sabahattin Eyuboğlu ve arkadaşlarının İstanbul Üniversitesi Film Merkezi’nde (İÜFM) gerçekleştirdikleri belgesel filmleri bir akımın temsilcisi ya da “akım veya klasik olarak değil ama bir geleneğe öncülük etmiş olmalarından dolayı, Türk belgesel sinema tarihi içinde önemli bir yer tuttuğunu söylemek bir gerçeği saptamaktır.” (Avcı, 2002: 716).

Ömer Tuncer, İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Türkiye'de aydınların arasında başlayan ve "*Türk Aydınlanması*" olarak nitelendirdiği hareketin bir parçası olarak gördüğü Sabahattin Eyuboğlu ve arkadaşlarını, sinemayı anlatmak istedikleri duygu, bilgi ve düşüncenin aracı olarak kullandıklarını ve Türk belgesel sinemasının bu filmlerle başlatılabileceğini belirtmektedir. Çünkü onlar herhangi bir konuyu değil, "*çok önceden, olabildiğince çok insanla zaten paylaşma coşkusu taşıdıkları bir konu*"yu anlatmak istemişlerdir. Amaçları coşkuyu paylaşmaktır; bunun için de, öncelikli olarak coşkuyu oluşturacak bilgiyi vermek istemişlerdir (Dinçer, 1996: 168).

1954'den itibaren Sabahattin Eyuboğlu ile arkadaşları Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Aziz Albek'in, İÜFM'de yürüttükleri belgesel film çalışmaları, Türkiye'deki belgesel sinemanın başlangıç noktasını, bir başka deyişle "milad"ını oluşturmaktadır. Kültürel Hümanizma Dönemi'nin de başlatıcısı olarak kabul ettiğimiz Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisinin filmleri, bir başka Kültürel Hümanizmacı belgesel film yönetmeni Suha Arın'ın klasikleşmiş "*belgesel sinema, bilim ile sanatın buluşma noktası*" tanımını da karşılamaktadır. Belgesel sinema tarihimizde bilimsel bakışla sanatsal bakışın bir araya geldiği Eyuboğlu-İpşiroğlu filmlerinde sinema kaygısı, kendisinden önceki belgesel filmlere oranla daha belirgin biçimde hissedilmektedir. Cenk Demirkıran (2011) ikilinin bilimsel açıdan "*pür dikkat*" olduğunu; her belgeselin metninin bilimsel bir süzgeçten geçtikten sonra halkın anlayacağı biçimde ilgi çekici hale getirildiğini, seslendirmenin de bu yaklaşıma uygun olarak yapıldığını, spikerin vurgularının bu kaygılara göre şekillendiğini söylemektedir. Bilimsel terimlerden, anlatımlardan kaçınılmış; ancak filmde kullanılan kaynaklar yazı ya da ses olarak seyirciye iletilmiştir. İzleyicinin ilgisini sürekli kılmak için merak ve estetik bu filmlerin çekimlerine ve kurgularına sindirilmiştir (s.8-9).

Bir filmin belgesel türe sokulabilmesi için (bizce) gerekli bazı temel ölçütleri bu filmlerde bulmak mümkündür. Bu filmler;

- Yaratıcılarının kendi varoluşlarından önce ve onların dışında, onlara rağmen var olan “belge”lere (gerçek kişi, mekân, olay, vb) dayanır,
- Yaratıcılarının dışındaki bu gerçekliği temsil ve tasvir eder,
- Bilimsel bilgileri yaratıcının yorumu ile bilgi yığını olmaktan uzak tutar,
- Estetik niteliklere sahiptir,
- Sinemanın olanaklarını bir dil kaygısı duyarak kullanmıştır.

Eyüboğlu-İpşiroğlu belgeselleri, aynı zamanda bir kurumsallaşmanın da başlangıcıdır. Türkiye’de ilk kez bir kurum, İstanbul Üniversitesi Film Merkezi, 1956’da belgesel film alanında, sürekliliği olan bir biçimde çalışmaya başlamıştır (Adalı, 1986: 104). Belgesel sinema tarihimizin şafağını aydınlatan Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisinin gerçekleştirdiği filmler, daha sonraki alt başlıklarda incelenecektir. Öncelikle, dönemin sosyo-ekonomik ve kültürel koşullarını ile bu koşulların yarattığı sinemayı, özellikle de belgesel sinemada Kültürel Hümanizma’yı yaratan koşulları ele almadan önce; kavramı ve kavramın Türkiye’deki geçmişini ele almak gerekecektir.

### **3.2. Hümanizma, Kültürel Hümanizma:**

Latince “*homo*” (insan) sözcüğünün sıfatlaşmış biçimi “*humanismus*” (insancıl) sözcüğünden üretilmiş olan “hümanizma” kavram olarak insanı ve onun yaşadığı dünyanın mutluluğunu merkeze alan bir yaklaşımı ifade eder. Boğos Zekiyen, Eski Yunan dilinde bulunmayan bu sözcüğü Latin diline kazandıran Cicero’nun İ.Ö. 80 yılındaki yazılarında sözcükle “insan ülküsü”nü kastettiğini belirtmektedir (Akt.: Hacıbrahimoglu, 2012: 4-5). “*İnsanın yaşama dünyasıyla kurduğu her bağlantıyı,*

*ilişkiyi yine insan açısından temellendiren bir kavram*"dır. İnsanın "*ne olduğunun*" sorgulanması, aynı zamanda "*ne olması gerektiği*" hakkında öneriler sunulması anlamına da gelir. Bu bağlamda, "eğitim" olgusu hümanizma kavramının yanı başında durmaktadır.

Batı dünyasında, "her şey"in Eski Yunan'la başladığı yargısı genel olarak kabul görmektedir. Macit Gökberk, Suat Sinanoğlu gibi yazarlar ise bu yargının yanlış olduğunu; çünkü Mısır ve Mezopotamya'da da gelişmiş bilimler olduğunu ama bilgiyi bilim haline getiren "kuram-uygulama" ölçütüne dayanarak bağımsız düşünceye ilk adımı atan kişilerin Yunanlılar olduğunu belirtmektedir (Akt., Hacıibrahimoğlu, 2012: 8-9). "İnsan"ı öne çıkartan Eski Yunan'daki en önemli felsefi kaynak ise Stoacılarıdır. Stoacı felsefeye göre, insan yaşamının tek amacı doğaya uygun biçimde yaşamaktır. Bunu sağlayacak olan ise insanı yöneten "yazgı" değil, "akıl"dır ve doğada insanlar eşit oldukları için de "akıl" yetisi toplumdan topluma değişmeyen evrensel bir kaynaktır. Ancak dönemin köleci toplum yapısı ve kölelerin hukuki statü açısından "insan" sayılmadığı, Roma'da "özgür insan"ın sadece "erkek yurttaşlar" olduğu hesaba katıldığında Eski Yunan ve Roma toplumlarında insancılığın toplumun tamamını kuşatmadığı anlaşılacaktır.

Eski Yunan'da ortaya çıkan Hümanizma fikri Rönesans ve Reform hareketlerinin de başat yaklaşımlarındandır. Bu hareketlerin önemli çıktılarında biri "bireyci" anlayışın belirginleşmesiydi. Ticari sermayenin gelişiminin bir zorunluluğu olan bu belirginleşme özellikle din ve ahlâkın dayattığı her türlü sınırın kaldırılması anlamına gelmekteydi. "*Ancak her türlü sınır ve koşuldan kendini soyutlama bir geleneğe bağlanma sorununu doğurmuştu. İşte ilk hümanistler bu sorunu antik kültürle temas yoluyla açacaklardı.*" İtalya'da gelişen antik dönemle ilk temas antik dönem yapıtlarının seçmecî biçimde derlenmesi ve çevrilmesi biçimindeydi. Bunun doğal bir

devamı olarak, hümanizma eğiliminin kendi gösterebileceği alan sanat ve edebiyat oldu. (Hacıbrahimoglu, 2012: 13, 16).

Stoacı felsefe Rönesans gibi “akıl”a olan inancı kutsayan Aydınlanma’nın da temelinde katkıda bulunmuştur. İnsanın “tanrı” ve “din”den özgürleşmesi Avrupa’da gelişmekte olan burjuvazi sınıfının varlığını meşrulaştıran bir düşünceyi destekliyordu. Bu nedenle de, Almanya dışında Avrupa’nın pek çok yerinde benzer gelişmeler yaşandı. Alman Aydınlanması antik kaynaklar yerine “ulusçu” bir çerçeve içinde gelişti; gücünü Alman “gücü”nden ve “dehası”ndan aldı. Bu ayrım, Osmanlı döneminin siyasi ve toplumsal yaşamındaki Fransacı ve Almanyacı yaklaşımların değerlendirilmesi noktasında da önemli bir ayrıntıdır.

19. yüzyılda Hümanizma akımının önüne çıkan iki önemli akım ise ilerlemeci pozitivizm ve Marksizm’dir. Pozitivizm monarşinin koruyuculuğunda geliştiğinden sınıf bilincine ve sınıf mücadelesine olumsuz etkide bulunurken, Marksizm ise pozitivizmin tersine, insanı toplumsal bir varlık, toplumsal bütünün bir parçası olarak görmüştür. *“Stoa felsefesiyle dile getirilen ve ardından 15. yüzyılla başlayan dönüşümün de önemli bir ifadesi olan doğal yaşama dayalı soyut insan anlayışının ve Alman idealizminin karşısında, “sömürülen-gerçek-somut” insan için mücadelecili tutum sergileyen bir insancılık arayışı ortaya çıkmıştı.”* (Hacıbrahimoglu, 2012: 21).

Hümanizma kavramı Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş döneminde, dini devre dışında tutarak eğitimi öne çıkartan “laik” kadroların uygulamalarına denk düşen bir anlayıştı. Ülkenin çok hızlı bir biçimde “muasır medeniyet”e erişmesi, bir başka deyişle Batılılaşması hedeflendiğinden, Batının değerlerinin ithali gerekiyordu. Batı toplumlarının yaklaşık dört yüz yılda kendi dinamikleriyle ulaştıkları düzeye ancak

“aşılama”<sup>(\*)</sup> ile ulaşılabilirdi. Nitekim Türkiye’nin Batılılaşma süreci, başından itibaren toplumsal gelişiminin bir ürünü değildir; yönetici kadroların “dayatma” ya da “zorunluluklar” nedeniyle yapmaya çalıştığı ama tabana yayamadığı uygulamalarla sınırlı kalmıştır. Taner Timur (2010), Tanzimat’tan itibaren Osmanlı’nın hayatına giren “Batılı kurumlar”ın kültürel bir uyanışın ve Aydınlanma’nın ürünü olamadığını, şeriat sınırlarını aşan, laik, özgür bir düşünce üretemediklerini belirtmektedir. Timur’a göre, 19. yüzyıl boyunca Batı’nın düşünce dünyasına katkıda bulunan hiçbir Osmanlı aydını ve eseri yoktur (s. 288).

Bu bağlamda Osmanlı döneminde Batılılaşma eğilimleri ve girişimleri kültürel alandan çok Batı’nın maddi uygarlık ve teknolojisini aktarmaya dönüktür. Ziya Gökalp’in “medeniyet” – “hars” yorumu bu bakışın bir tezahürüdür. Ona göre “medeniyet” uluslararası, “hars” ise ulusal bir nitelik taşır: *“Medeniyet orta malıdır. Kolayca iktisap edilir. O taklit ile de alınabilir. Ecnebi mütehassıslar da memlekete ithal edilebilir. Bunun mevcudiyeti büyük bir tehlike sayılmaz... Fakat hars öyle değildir, sun’î vesaitle doğmaz. (...) Bir millete hars asıdır. Medeniyet alınır...”* (Akt., Hacıbrahimoğlu, 2012: 27).

Batılı kaynakların Türkçeye (daha doğrusu o yıllarda Osmanlıcaya) çevrilmeye başlanması 19. yüzyılın sonlarında gerçekleşiyse de, 1832’de kurulan Tercüme Odası öncü kurumlardan biri olmuştur. Bu oda kuruluş yıllarında çok etkili olamamışsa da, çeviri olgusunun gündeme gelmesini ifade etmesi açısından önemlidir. Bu alanda ilk kayda değer eylem ise 1897’de “Klasikler”in tercüme edilmesi tartışmalarının edebiyat çevrelerinin gündemine oturmasıdır. Necip Asım, “Klasik” kavramıyla sadece Antik Yunan, Latin ve Avrupa kaynaklarının

---

(\*) Andre Bonnard Yunan uygarlığı olarak tanımlanan tarihsel dönemde “uygarlık” kelimesini açıklarken “uygar” sözcüğünün Yunancada “evcilleşmiş, işlenmiş, aşılansmış” anlamına geldiğini; “uygar insan”ın da aşılansmış, daha besleyici, daha tatlı meyveler versin diye kendi kendini aşılansan insan olduğunu söylemektedir (Aktaran, Hacıbrahimoğlu, 2012: 9)

kastedilmesine karşı çıkararak Mısır, Babil, Keldani, Çin, Sanskrit, İnan ve Turan yapıtlarının da “klasik” yapıtlar olduklarını savunmuştur (Korucu, 2007: 42)

Bu tarihten 15 yıl sonra (1912), Balkan Savaşı başlayana kadar Paris’te yaşayan ve Fransız dili - edebiyatıyla yakından ilgilenen Yahya Kemal (Beyatlı) ile Fransız okulu *Lecont de Lisle*’da okuyan Yakup Kadri (Karaosmanoğlu) benzer bir tartışmayı başlatmış; Antik Yunan ve Latin yapıtlarının çevrilmesi gerektiğini söylemişler ve arayışlarını “*Nev-Yunanilik*” olarak nitelendirmişlerdir. Suat Sinanoğlu (1988), ikilinin ilgisini edebiyata bağlarken (s.92), Hacıbrahimoglu (2012) ise Yahya Kemal’in ilgisinin edebiyatla sınırlı olmadığını, 20. yüzyılın başında Albert Sorel’in Paris’te geliştirmeye çalıştığı coğrafyayla ilgili bir tezin etkisi altında kaldığını belirtmektedir (s.54). Yahya Kemal bu tezden hareketle Türklerin Malazgirt Savaşı’ndan bu yana Anadolu’nun eski uygarlıklarının etkisi altında yaşadığını ve bu uygarlıkların toplamından oluşan bir kültüre sahip olduklarını; şu anda yapılacak işin bu antik kültürlerin birikimine dayalı yeni bir uygarlık kurmak olduğunu düşünmektedir.

Yahya Kemal, 1912’de tanıştığı Yakup Kadri ile Türk edebiyatındaki hedef konusunda ulaştıkları fikir birliğini Hasan Ali Yücel’e şöyle anlatmıştır:

*“Bütün Fransızların ve onlarla beraber Avrupalıların menbaı olan Yunanlılara dönmeliyiz ki, tam manasiyle bir edebiyatımız olabilsin. Binaenaleyh şiir ve fikir telakkimizi değiştirmek, onların telakkisini almak lazımdır. Dövizimiz olarak şu sözü almıştık: “Biz medeniler, Akdeniz etrafında bir havuzun kenarlarındaki kurbağalar gibiyiz. (...) Modellerimiz onların epigram, idil, trajedi vesair şiir şekilleri olacaktır. Hasılı Renaissance’da bütün Avrupa milletlerinin ve Fransızların néo-classique şiirini vücuda getireceğiz. Felsefede Sokrat ve Platon’dan açılan hatta geleceğiz; Şark felsefesini bırakacağız. Velhasıl bir nevi Nev-Yunani edebiyat vücuda getireceğiz.” (Akt.: Korucu, 2007: 44)*

Yakup Kadri’nin bu eğilimleri kendi çağdaşları arasında olumlu yankı bulmamış; tersine eleştiriler almıştır. Fikirlerini açıkladıkları ve işbirliğine girmeyi umdukları Rıza Tevfik ve Cenap Şahabettin kaynağın Batı’da değil, Doğu’da olduğunda ısrar etmiş



ve ikilinin yanında yer almamıştır. Kemal'in yaklaşımını sıcak bulanlardan biri kuşkusuz, Hasan Ali Yücel olmuştur.

Hacıibrahimoğlu (2012) Yahya Kemal'in Nev-Yunanîlik anlayışının amaçlarından birinin Roma'nın temelindeki Yunan uygarlığı ile Anadolu'daki Türklerin uygarlığı arasındaki bağı kurma ihtiyacı olduğunu belirtmektedir. *"Bu, coğrafyaya bağlı medeniyet kurgusuyla, aynı zamanda Batı Türklüğü için bir başlangıç söylencesi oluşturma girişimidir"* (s.57). Türkiye'de ulus-devletin henüz kurulmadığı, tutunum ideolojisinin din temelli olan Osmanlı devletinde böylesine evrensel bir arayışın kurgulanması çağının oldukça ilerisindedir (s.62-63). Ancak daha sonraki yıllarda Yahya Kemal Hümanizma ve Nev-Yunanîlik düşüncelerinden uzaklaşmış; Osmanlı değerlerine yönelmiştir.

Burcu Korucu (2007), Hümanizma akımının Türkiye'de bazı aydınlar tarafından tepkiyle karşılanmasını kavramın, burjuvazinin gelişmediği ülkelerde bir modernleşme projesi olarak kültürel çalışmalara yön vermesiyle ilgisine bağlamaktadır.

Orhan Türkdoğan (1996) *"sosyolojik olarak "millet olma" sürecini henüz gerçekleştirememiş olma varsayımından hareketle"* hazırladığı çalışmasında, Kemalist ideolojinin, 19. yüzyılın başlarında tarih sahnesine çıkan, ancak etkisini bir yüzyıl sonra gösteren *"Turquerie"*<sup>(\*)</sup> ve *"Türkoloji"* akımları sayesinde gerçek kimliğini bulduğunu; Türk milliyetçiliğinin Mustafa Kemal ile hem bir devlet oluşumuna ulaştığını hem de bu devletin resmi ideolojisi haline geldiğini ileri sürmektedir. Bu resmi ideolojide, dönemin önemli akımlarından *"Turancılık"*a, *"Pantürkizm"*e karşı net bir mesafeden, tavırdan söz edilebilir.

---

(\*) *Turquerie*: Türkiye orijinli el sanatı ürünleri ya da ev eşyalarını yüksek paralarla toplayıp evlerinde Türk odası yapan Batılılardaki Türk hayranlığı.

Daha önce de değinildiği gibi, 1930'lardan itibaren "Türk" ve "milli" kavramları ulus devletin inşasında, vazgeçilmezliği vurgulanan bir sıfat olmuştur. O dönemde Türk Tarihini Tedkik Cemiyeti, Türk Dilini Tedkik Cemiyeti ve Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi gibi kurumların kurulması, Güneş-Dil Teorisi'nin ortaya atılması bu resmi bakışın bir tezahürüydü. Türkdoğan (1996) bizzat Atatürk'ün direktifleriyle gelişen bu "romantizm süreci"nin, onun erken ölümü nedeniyle sisteme ters düşen bir yola girdiğini; Kemalist öğretinin karşıtı kadroların "Kültürel Hümanizma" akımını benimsediğini ileri sürmektedir (s. 15).

Türkdoğan'ın (1996) getirdiği eleştirilere göre, Kültürel Hümanizma akımı "milli kökler" ve "kendini kendinde arama" hareketlerine karşı "Yunan ve Latin köklerini" öne çıkartıyordu. Kültürel Hümanizmacılardan Burhan Belge'nin, *Ulus* gazetesinde 18 bölüm halinde yayımlanan "İnsan ve Kültür" başlıklı incelemesinde, Kemalizm ideolojisinin belirli sınırlarda kalıcılığının bittiğini, Anadolu Medeniyetleri'nin temel alınması gerektiğini ileri sürdüğünü belirtmektedir.

Kültürel Hümanizma, öze ulaşmada kestirmesi ya da kolayı olmayan yorucu bir çaba gerektiren bir süreci ifade etmektedir. Ancak yeni özü arayanların yüzlerini çağdaş Batı'ya çevirmeleri bu süreci kolaylaştıracaktır. Çağdaş Batı ile kastedilen de bugünkü Batı değil, geçmişin Greko-Romen dünyasıdır. Türkdoğan (1996), Kültürel Hümanizma savunucularından Hilmi Ziya Ülken'in *İnsani Vatanperverlik* kitabında "Tanzimat, Batı Kültürü'nün köklerine inmesini bilmedi, bilseydi işler düzelirdi. Tanzimat daha ilk gününden Batı kültür ve Batı medeniyetine geçmek kararını verecekti" dediğini belirtmektedir. Aynı biçimde Kemalist ideolojiye getirilen eleştiride de, Batı'ya yönelirken Batı'nın bu köklerinin farkına varılmadığı, Batılılaşmanın yanlış anlaşıldığı yargısı vardır. (s.16).

Hilmi Ziya Ülken (1948), Hümanizma davasını ortaya atarken eski dünyamıza nasıl bakacağımızı iyi tayin etmemiz gerektiğini; üç asır öncesine kadar aynı anda yaşanan Yunan, İslâm (Arab-Fars), Hint ve Çin hümanizmaları varken büyük milletlerin doğuşu ve kapital birikmesi dünyada büyük değişikliklere yol açtığını söylemektedir: “*Prekapitalist cemiyetler inhılâle<sup>(\*)</sup> başladı. Mensup olduğumuz medeniyet dairesinin çöküşü bunun zarurî neticesidir. Artık dünya tek medeniyet ve tek Hümanizma istiyor. Buna mukavemet edenler birer birer siliniyor.*” (s. 43)

Yeryüzünde “*Tek Medeniyet, Tek Kültür*” vardır, tezinden hareket eden Kültürel Hümanizma akımının taraftarları Türkiye’nin kültür politikası için “*sistemli ve devamlı tercüme*”, “*bizden önce bu yollardan geçen milletlerin deneyimlerinden yararlanma*”, “*tarihimizi bu yolla aydınlatma*” ve “*bu amaçlarla yayınlar yapma*” ilkelerini savunmaktadır. Türkdoğan (1996) bu yaklaşımın “*millet olma*”yı engelleyen bir sektizm yarattığını ileri sürmektedir. Yöneltiği sert eleştirilere göre, Kültürel Hümanizmacılar Batılılaşma-modernleşme tezini monolitik (yekpare, katışıksız) olarak düşünmüşler, Batılılaşma ve modernleşmeyi Herodian<sup>(\*\*)</sup> bir yapı içinde gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Bu uğurda, Milli Eğitim Bakanlığı’nın kurduğu Tercüme Bürosu aracılığıyla bir çeviri seferberliği ilan edilmiş, eğitim-öğretim programları ve ders kitaplarında “*Latin-Yunan kültürünün istilas*” yaşanmıştır. Tarih ve kültür kitapları Rönesans ve Reform hareketlerine ayrılmışken, Orta Asya Türk kültürüne gerektiği ölçüde yer verilmemiştir. Nurullah Ataç’ın etkisiyle Türk Dil Kurumu tarafından “devrik cümle” adı altında Türk dili ve gramer yapısı Latin-Yunan orijinine benzetilmeye çalışılmıştır. Geleneklerinden, törelerinden koparılan köylü çocukları Köy Enstitüleri’nde aldıkları Kültürel Hümanizma eğitimiyle beyinleri yıkanmıştır. Bugünlere dek uzanan aydınların önemli bir kesiminde görülen

(\*) Dağılma, bölünme, parçalanma.

(\*\*) Kendisinden daha hünerli ve daha iyi silah kuşanmış biriyle karşılaştığında geleneksel savaş yöntemlerini unutarak düşmanın taktik ve silahıyla savaşmayı öğrenen insan.

kozmpolitizm, snobizm ve nihilizm sapmaları o dönemin Kültürel Hümanizmacılarının eseridir (s. 16 - 17).

Yümni Sezen (t.y.) de hümanist yaklaşımın Türkiye'nin "din" ve "millet" gerçeklerine uymadığını söylemektedir. Hümanist kültürün dayanak noktası olan Yunan uygarlığı dinsel açıdan Müslüman Türklere uygun değildir. Cumhuriyetle birlikte geçmişten kopmaya çalışan kadroların uyguladığı laik politikalar Türklerin kültürel kimliklerine kaybetmelerine, Doğulu-Müslüman Türk kimliğinin Batılı Türk kimliğine çevrilmeye çalışıldığını; bunun da özellikle "Türk aydınlar"da kimlik sorunu yarattığını ileri sürmektedir. Gelenekten kopmuş olan Türk aydını ırkçılık, milliyetçilik, evrensellik arasında bocalayan "*dinsiz bir milliyetçilik zihniyetine kapılan, sonra da evrensel kültür iddialarına kalkan bir tip*" olmuştur (s. 367).

Türkdoğan'ın (1996) günümüzde yaptığı sert eleştirilerin aksine söz konusu dönemi "Türk Hümanizmi-Aydınlanma Dönemi" olarak nitelendirenlerin sayısı ise küçümsenmeyecek düzeydedir. 1930'ların ikinci yarısında aydınlar arasında başlayan "Türk Hümanizması" tartışması, Hasan Ali Yücel'in Milli Eğitim Bakanı olmasından sonra resmi kültür politikası olarak geniş ölçüde uygulanma şansı bulmuştur.

Cumhuriyet'in sınırlı sayıdaki okumuş kadrosu, İkinci Dünya Savaşı yıllarında klasik yapıtların Türkçeye çevrilmesi yoluyla Hümanist bir aydınlanma ve modernleşme gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu hareket, Osmanlı Devleti'nin son döneminde aydınlar arasında başlayan ve Batı toplumları karşısında kendi konumlarını sorguladıkları kimlik bunalımını aşma çabasının bir devamıdır. Sorgulama "hars-medeniyet" (kültür-uygarlık) ve "Şark-Garp" (Doğu-Batı) olmak üzere iki eksen üzerinden yürütülmüştür. Dönemin Kültürel Hümanizmacıları bu ayrımlara karşı çıkmaktadır. "Türk Hümanizmi" düşüncesine göre, insanoğlunun meydana getirdiği

her türlü maddi ve manevi yaratım bir bütündür ve bir kültürün maddi unsurları, onun düşünüş biçiminden ayrılamaz. Batı'yı körü körüne taklit ederek bir yere varılamaz; alınan tekniklerin ve düşünce biçimlerinin kendi toplumuna uyarlanması gerekir (Korucu, 2007: 23).

Hümanizm arayışları *Yücel* dergisinin girişimiyle 1935'te, Şişli Halkevi'nde yapılan ve derginin yazarları Hüseyin Cahit Yalçın, Mustafa Şekip Tunç, Celalettin Ezine, Orhon Seyfi Orhon, Mithat Cemal Kuntay, Behçet Kemal Çağlar'ın katıldığı bir toplantıyla başlamıştır. *“Onların hümanizmi insanın kendi geçmişini bilmesi yani önce geçmişi için Türk olarak, sonra da geçmiş ve gelecekte insan olarak tanılanabilmekten geçtiğini ileri sürmüşlerdir. Onlar için konu Türklük tarihinin başından beri devam eden sosyal, ahlaki, felsefî, ilmî, edebî bütün faaliyetlerin incelenmesidir”* (Akyıldız, 2009: 477). Yavuz Abadan (1943) *Yücel* dergisinde yayınlanan yazısında bir arayış olan “hümanizma”dan “milli hümanizma”ya geçiş tezini tartışmaya açmış, hümanizmanın romantik bir karakter taşıması gerektiğini belirtmiştir:

*“Buna mukabil bizde asla dönüş, hiçbir zaman tekin akli istiklâline dayanarak ferdi hüviyet ve hürriyetine kavuşması mânasına gelmez. Kendini bulmadan maksat yurttaşın yalnız akliyle değil, hisleriyle de bağlı bulunduğu millî bütün içinde şahsiyetini –daha başka bir ifade ile- millî benliğini idrâk etmesidir. Millî benliği idrâk ise millî cevhere inanmakla millî dili, millî tarihi bilmekle, millî duyguya yüksek değer biçmekle mümkün olur. İşte bu noktada Türk dünya görüşü, hümanist düşünce sisteminin özünden ayrılıp irrasyonele veya mistiğe sapsaksızın romantik bir istikamet alıyor.”* (Akt.: Hacıbrahimioğlu, 2012: 185)

Kültürel süreklilik ve kültürlerin birbirinin içinde bulunma - yaşama halleri, Hümanizmacıların savunduğu önemli bir nokta olmuştur. Sabahattin Eyuboğlu, bugün bu coğrafyada geçmişe ait bulunan her türlü değerlerin benimsenmesi gerektiğini savunurken, Nurullah Ataç (1954) kaynak ve hedef olarak Yunanca ve Latinceyi işaret etmektedir: *“Yunanca ve Latince'ye, yani köklere gitmezsek, bilelim ki Batı uygarlığına girmiş olmayız. Kendimizi batı usûlleriyle tanımamız gerekir.”* (s.32-33)

Mavi Anadoluocular bu yaklaşımların daha da ötesine geçmiştir; onlara göre, Batı medeniyetinin kendine kaynak olarak gösterdiği Yunan ve Hıristiyan nitelikler Eski Yunan'da doğmamıştır; bunların otantik kaynağı İyonya, yani Anadolu'dur. Azra Erhat (1989), İyonyalıların uygarlık ve kültür açısından gelişmiş insanlar olduğunu söylemektedir: “*Şiirin babası Homer, bilimin babası Thales, tarihin babası Herodot, tıbbın babası Hipokrat, kentçiliğin babası Hippodamos hep İyonyalı idiler*”. “*Madde ölümsüzdür, ama canlıdır*” sözünü de söyleyen, İ.Ö. 585 yılının 28 Mayıs günü gerçekleşecek olan güneş tutulmasını önceden tahmin etmiş olan ve tahminleri tutturan “*Thales'ten başlayarak Anaximandros, Anaximenes, Efesli Herakleitos, atomist Leusippos, Ksenophanes, Protagoros, Anaxagoras, Demokritos gibi İyonya düşünöleri, sözü uzun sakal ve sözcüklerle doldurarak, kendilerine “filozof” ya da “bilgin” değil, “fusyologos” (fusus: doğa, logos: bilgi ya da öğrenme demektir) dediler.*” Hatta Erhat için Thales o kadar önemlidir ki, güneş tutulmasını tahmin edildiği “*o gün insan, tarihinde fen çağını resmen başlatmıştır.*” (s. 64 vd.) Bu değerlerin asıl sahibi olan Türk halkının bu bilince erişmesi için, aradaki mesafenin “teorik” düzeyde de kapatılması gerekmektedir. Zaten Türkler, Anadolu'ya gelişlerini müteakiben burada yaşayan diğer halklarla kaynaşmış, kültürel olarak onlardan birçok unsuru almış ve “*başka türlü Türk ve başka türlü Müslüman*” olmuştur. Akyıldız'a (2009) göre, her şeyin kaynağını Anadolu'da bulan bu yaklaşım, Türk halkının Anadolu'nun her şeyiyle gerçek mirasçısı haline gelmesinin ve Anadolu şovenizminin icat edilmesidir (s. 478-479).

“Türk Hümanizmi” düşüncesini savunanlara göre “kültür”, Doğu-Batı ayrımı gözetmeksizin, dünya üzerinde var olmuş tüm toplumların ortak birikimi, eseri ve mirasıdır. Hümanizmacıların öne çıkan adlarından Hasan Ali Yücel; “*Medeniyet bir bütündür. Şarkı, garbı, yeni veya eski dünyası şahsiyet farklarıyla bu bütünün birer tezahürü sayılabilir*” demektedir. Burada önemli olan, dünya uygarlığının ortak

kültürel birikimin edinilmesidir. Antik Yunan ve Latin yapıtları başta olmak üzere, klasik kültüre duyulan ilgi de buradan gelmektedir. Rönesans döneminde Avrupa'da olduğu gibi, 1940'lı yılların ilk yarısında Türkiye'de de hümanist akımın temel uygulama biçimi klasik kültür metinlerinin incelenmesi ve eğitim olur (Korucu, 2007: 24). Türkdoğan'ın eleştirdiği Tercüme Bürosu'nun kurulması da bu uygulama alanlarından biridir. Hasan Ali Yücel'in sözlerini tam karşılamamaktadır; büro tarafından gerçekleştirilen çevirilerin çok büyük bir bölümü Batı dillerinden yapılmıştır.

Kültürel Hümanizma ya da Türk Hümanizmi akımı, yukarıda Orhan Türkdoğan'ın görüşleriyle özetlenmeye çalışıldığı gibi, kendi döneminde ve sonrasında "özcü" yaklaşımçıların tepkisiyle karşılaşmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında CHP içinde başlayan değişim bir yandan ekonomide liberalleşmeyi, bir yandan da muhafazakâr milliyetçiliğin ve antikomünist hareketin gelişmesine yol açtığından, Kültürel Hümanizmacılar "komünist" suçlamasından kendilerini kurtaramamış; akım giderek boyut ve biçim değiştirmek ve etkisini kaybetmek zorunda kalmıştır (Korucu: 2007).

Konuya, belgesel sinema açısından yaklaşıldığında, Sabahattin Eyuboğlu ve arkadaşlarının 1950'lerin ikinci yarısından itibaren ürettiği belgesel filmlerde temel arayışın kültürel hümanizma yönünde olduğu görülmektedir. Sonraki yıllarda, 1970-1980'lerde Suha Arın ve onun ardılı olan öğrencileri ile TRT'nin ilk dönemlerindeki bazı belgesel film yönetmenleri Kültürel Hümanizma döneminin temsilcileri sayılabilir.

### **3.3. Savaşın Gölgesi, Demokrasi(nin) Kaygıları ve Sinema:**

İkinci Dünya Savaşı'nı hazırlayan yıllar ile savaşın bitimini takip eden yıllar, Türkiye'de Cumhuriyet'in ilanından itibaren uygulanmaya çalışılan modernite projesinin bir bileşeni olan "*Aydınlanma*" mücadelesinin ve "*Hümanizmacılık*"

akımının varlığının da sürdüğü yıllardır. Türkiye’de 19. yüzyılın sonlarında 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan bu akımın, belgesel sinema alanında ortaya çıkışı ise epeyce gecikmeli olmuş, 1950’lerin ikinci yarısının gelmesi beklenmiştir. Bu bağlamda, Türkiye’de belgesel sinema tarihini dönemselleştirirken 2. Dönem olarak nitelendirdiğimiz Kültürel Hümanizma Dönemi’ni hazırlayan toplumsal, siyasal, kültürel koşullar daha önceki yıllarda ortaya çıkmış olmasına karşın, dönemin başlangıç tarihi olarak *Hitit Güneşi* belgesel filminin tamamlandığı tarih olan 1956 yılı kabul edilebilir. Bütün dönemselleştirme çabalarında görüleceği gibi, her yeni dönem bir önceki dönemin içindeki gelişmelerin bir sonucudur; hatta, daha önce de belirtildiği gibi, bir önceki dönemin “doruk” noktası, bir sonraki dönemin “başlangıç” noktasıdır.

Osmanlı Devleti’nin son yıllarında başlayan Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte hızlanan modernleşme çabaları, 1923-1938 yılları arasında bir modernite projesi olarak bütün ülkeye yayılmıştı. Yönetici sınıflardan aşağıya doğru seçkinci ve hegemonik biçimde yayılan bu yönelim ve uygulamalarla Türkiye’deki toplumsal yapı ciddi biçimde dönüşmeye başlamış; iktidar-muhalefet arasındaki devrim-karşı devrim çizgisindeki çekişme, Tek Parti iktidarının gücüyle görünür-tartışılır olmaktan uzak tutulmaya çalışılmıştı. Cumhuriyet Türkiye’si, değişimin ve gelişimin yönünün Batı’ya (muasır medeniyete) doğru kurarken, birkaç yıl önce Batı’yla savaşmış olmanın paradoksunu da yaşar. Eyuboğlu (1996) bu paradoksu aşmak için uzlaşmacı bir yaklaşım ileri sürmektedir:

*“Batı emperyalizmi ve Batı kültürü birbirinden o kadar ayrı gerçeklerdir ki Mustafa Kemal yurdundan kapı dışarı ettiği emperyalist komutanlardan kültürce çok daha Batılı sayılabilir. Bizim bağımsızlık savaşımız Batı’ya karşı Batı kültüründen yararlanarak kazandığımız bir savaştır, Mustafa Kemal’in savaşı yönetirken sağa sola yolladığı bütün genelgelerde Batılı hak ve hukuk ilkeleri ağır basar. Mustafa Kemal Batı emperyalizmini Batı kültürünün verileriyle suçlar, Batılı bir kafayla yener, yener yenmez de kurduğu devletin bütün pencerelerini Batı kültürüne açar.” (s. 228)*



Batı'yı referans alırken Batı'yla kısıtlı ilişkiler içinde olma, ekonomik bir kapanma, devlet korumacılığı altında otarşik bir ekonomik düzen, dünya siyaset düzenine mesafe biçiminde tezahür etmiştir. Batı kültürünün örnekleriyle Türkiye dinamiklerinin yeterince uyuşmadığı pek çok nokta, “devrim” - “karşı devrim” yargısıyla çözümlenemeden kestirilip atılmış ve bu nedenle de gerilimi biriktirilmiş; süreç içinde her fırsatta uygulamaların aksi durumlar gündeme gelmiştir. Her ne kadar Batı kültürünü savaş ilişkisinden muaf tutmaya ve kültürel olarak Batı'yı öne çıkartmaya çalışmışlarsa da, Kültürel Hümanizmacılar'ın “daha derin köklere inme” arayışları bu kapalı kalma haliyle de ilişkilendirilebilir.

Tek Parti iktidarının son dönemiyle İkinci Dünya Savaşı arası, Kültürel Hümanizma Dönemi'nin tohumlarının atıldığı yıllardı. Bu sancılı yıllarda Cumhuriyet'in ilk kadrolarının sadece o dönemi etkilemekle kalmayan, etkisi ve tartışması 21. yüzyıla bile taşınan birbiriyle ilintili, bir dizi kültür kurumu hayata geçirilmişti. Bunlardan üçü Halkevleri, Tercüme Bürosu ve Köy Enstitüleri'ydi. Propaganda Dönemi bölümünde, bir modernite projesi olarak 1932'de kurulan, 1951'de kapatılan, faal olduğu 20 yılda toplumsal yaşamı ciddi biçimde etkileyen ama kaldırıldıktan sonra kaldırılmasının etkisi herhangi bir hezeyana dönüşmeyen Halkevlerine kısaca değinilmişti. Tercüme Bürosu'nun çalışmaları ise 2 Mayıs 1939'da düzenlenen 1. Türk Neşriyat Kongresi'yle birlikte başlamıştır. Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel, kongrenin açılışında tercümenin önemini şöyle dile getirmişti:

*“Garp kültür ve tefekkür camiasının seçkin bir uzvu olmak dileğinde ve azminde bulunan Cumhuriyetçi Türkiye, medenî dünyanın eski ve yeni fikir mahsullerini kendi diline çevirmek ve âlemin duyuş ve düşünüşü ile benliğini kuvvetlendirmek mecburiyetindedir. Bu mecburiyet, bizi geniş bir tercüme seferberliğine davet ediyor.”* (Çıkar, 1998: 81)

Hasan Ali Yücel, bu konuşmada kültürel tanışıklığının yolunun dil ve yazılı eser alışverişi olduğunun, ne yazık ki aydınlarımızın bu konuda yetersiz kaldığının, bu

nedenle de “*tercüme dâvamız*”ın “*devlet eline intikal*”nin bir “zaruret” olduğunun altını çizmişti. Vedat Günyol da çevirinin işlevini belirtirken, “*Batı ile kültür tanışıklığında amaç, hümanizma ruhunun benimsenmesi ve Cumhuriyet’in kurulmasıyla başlamış olan Türk Rönesansı’na hizmet etmektedir*” diyordu (Akt. Çıkar, 1998: 81-82).

Neşriyat Kongresi’nden sonra 28 Şubat 1940’ta Ankara’da toplanan Tercüme Heyeti, Neşriyat Kongresi’nden gelen Tercüme Encümeni raporunun tavsiyeleri doğrultusunda çalışma başlattı, Nurullah Ataç yönetiminde Daimi Büro kuruldu. 1946’nın sonuna gelindiğinde tercüme seferberliğiyle 496 yapıt Türkçeye çevrilmişti. İlk üç yılda yapılan 109 çevirinin neredeyse tamamı Batı dillerindendir: Klâsik Yunancadan 39, Fransızcadan 38, Almandan 10, İngilizceden 8, Lâtineden 6, Rusçadan 2, İskandinav edebiyatından da bir yapıt Türkçeye çevrilirken Şark ve İslâm klasiklerinden çevrilen yapıt sayısı ise sadece 5’tir. Bu yapıtların giriş kısmında yer alan bir kısa yazıda Cumhurbaşkanı İsmet İnönü şöyle seslenmektedir:

*“Eski Yunanlılardan milletlerin sanat ve fikir hayatında meydana getirdikleri şaheserleri dilimize çevirmek, Türk milletinin kültüründe yer tutmak ve hizmet etmek isteyenlere en kıymetli vasıtayı hazırlamaktır. Edebiyatımızda, sanatlarımızda ve fikirlerimizde istediğimiz yüksekliği ve genişliği bol yardımcı vasıtalar içinde yetişmiş olanlardan beklemek, tabii yoldur. Bu sebeple tercüme külliyyatının kültürümüze büyük hizmetler yapacağına inanıyoruz. 1.8.1941”*

Kitapların “Önsöz”ü Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel tarafından hazırlanmıştır:

*“Hümanizma ruhunun ilk anlayış ve duyuş merhalesi, insan varlığının en müşahhas şekilde ifadesi olan sanat eserlerinin benimsenmesiyle başlar. Sanat şubeleri içinde edebiyat, bu ifadenin zihin unsurları olanıdır. Bunun içindir ki bir milletin, diğer milletler edebiyatını kendi dilinde, daha doğrusu kendi idrakinde tekrar etmesi; zekâ ve anlama kudretini o eserler nispetinde artırması, canlandırması ve yaratmasıdır. (...) Hangi milletin kütüphanesi bu yönden zenginse o millet yüksek bir idrak seviyesinde demektir.”*

Milletin “*zekâ ve anlama kudretini o eserler nispetinde artırması, canlandırması ve yaratması*” ifadesi dikkat çekicidir.

Kültürel Hümanizma Dönemi'nin en önemli isimlerinden Sabahattin Eyuboğlu da bu kurumun içinde görev almıştır. İstanbul Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalışırken, 1939'da Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in talimatıyla, Talim Terbiye Kurulu Üyeliği ve Tercüme Bürosu Başkan Yardımcılığı görevlerini yürütmek üzere Ankara'ya çağrılmış; bu kurumların yanı sıra, kurulacak olan Köy Enstitüleri'nde de Kültür Tarihi dersleri vermiştir (Demirkıran, 2011: 3)

Çeviri seferberliğinin önemli sonuçlarından biri uzun yıllar yayın dünyasında varlığını sürdürecektir olan *Tercüme Dergisi*'dir. 19 Mayıs 1940'tan itibaren iki aylık periyotta yayınlanan dergideki çeviriler çoğu zaman orijinalleriyle birlikte yer almış, okuyucular orijinal dili görme, öğrenme ve Türkçeyle mukayese etme olanağına sahip olmuştu.

Dönemin bir diğer önemli kültür kurumu olan Köy Enstitüleri ise 17 Nisan 1940'da "Milli Şef" İsmet İnönü'nün önderliğinde, Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel ile İsmail Hakkı Tonguç tarafından kuruldu. DP iktidarı sırasında, önce yapısı değiştirilerek öğretmen okullarına dönüştürüldü ve nihayet 1954'te de kapatıldı. Türkiye'nin 21 ayrı noktasında hizmet veren enstitüler, 15 yılda, 17.000'in üzerinde köy öğretmeni yetiştirmişti. Yöntem, köylerden toplanan çocukların mesleki eğitimden geçirildikten sonra tekrar kendi köylerine yollanarak orada okul binasının yapımı da dahil olmak üzere, "*eğitim içinde üretim, üretim içinde eğitim*" formülüyle yayılması ve yükseltilmesi biçimindeydi. Enstitüler, bölgesel özellikler göz önünde bulundurularak, özellikle tarımcı köylerinin yoğunlaştığı bölgelerde kurulmuştu. Amaçlardan biri de, oradaki köylülere modern tarım tekniklerinin öğretilmesiydi. Köy Enstitüleri'nden yetişen kişiler sadece öğretmenlikle sınırlı kalmayacak biçimde fenni ziraatçılık, sağlıkçılık, müzisyenlik, tiyatroculuk, ressamlık, demircilik, marangozluk gibi ek becerilerle donatılmıştı. Katoğlu (2009), kısa sürede köylere hizmet götürecektir bu tür elemanların yetiştirildiği bu kurumların bu nedenle "okul" olarak

değil, “enstitü” olarak adlandırıldığını belirtmektedir (s.89). Enstitülerden mezun olan ve Anadolu’nun dört bir tarafında yazar, şair, siyasetçi, yönetici kimlikleriyle toplumsal yapıda önemli birer “aktör” haline de gelen bu kişiler, çevrelerindeki kitleyi politik olarak da etkiliyordu. Özellikle edebiyatımızda “köy romanları” dönemi bu yazarlarca yaratılmıştır.

Enstitü uygulamalarına hem sağdan hem soldan eleştiriler geliyordu. Sağdan gelen eleştirilere göre, “komünist” eğitim modeli sayesinde din-ahlâk elden gidiyor, ülke komünistleşiyordu. Soldan gelen eleştirilere göre ise, tersine bu kurumlar Avrupa’da yükselen faşizmin kurumları, özellikle de Almanya’daki meslek liseleri örnek alınarak yapılmıştı. Her iki ideolojinin birleştiği nokta ise bu kurumun, “tek partili” bir baskı rejiminin ürünü olmasıydı. En etkili eleştiri yapanlardan Kemal Tahir, modernleşme çabalarının Osmanlı’dan Cumhuriyet’e yukarıdan aşağı uygulandığını; köy enstitülerinin de tepeden inmece bir yaklaşımla kurulduğunu belirtiyordu. Ona göre, gerekli altyapı olmadan girişilen Batılılaşma çabaları, soyutluktan, biçimcilikten ve taklitçilikten öteye geçemeyecektir. Yüzeysel tartışmalar bir yana, köy enstitülerinin hangi toplumsal ve tarihsel ilişkiler bağlamında ortaya çıktığı, hangi siyasal yapının parçası olduğu düşünüldüğünde, köy enstitüleri projesinin, resmi ideoloji olarak Batıcılığın köylü çocukları üzerinden köylere taşınması projesi olduğu görülmektedir. Başta Kemal Tahir olmak üzere, kurumu eleştirenlerin öne çıkardığı kavram bu nedenle “Batıcılık”tan çok, “Köycülük” olmuştur.

Bu proje yürürken, CHP’nin *Köylüyü Topraklandırma Yasası* tasarısı muhaliflerin fitilini kolayca ateşledi. Bu değişim, özellikle toprak sahipliğine dayalı sınıfların çok tercih ve tahammül edebileceği bir değişim değildi. Öte yandan, savaşa girmeyen ama savaştan ciddi biçimde etkilenen Türkiye, yeniden kurulan Batı’nın dinamiklerine ve olanaklarına da sahip değildi. Üstelik savaştan yengiyle çıkan

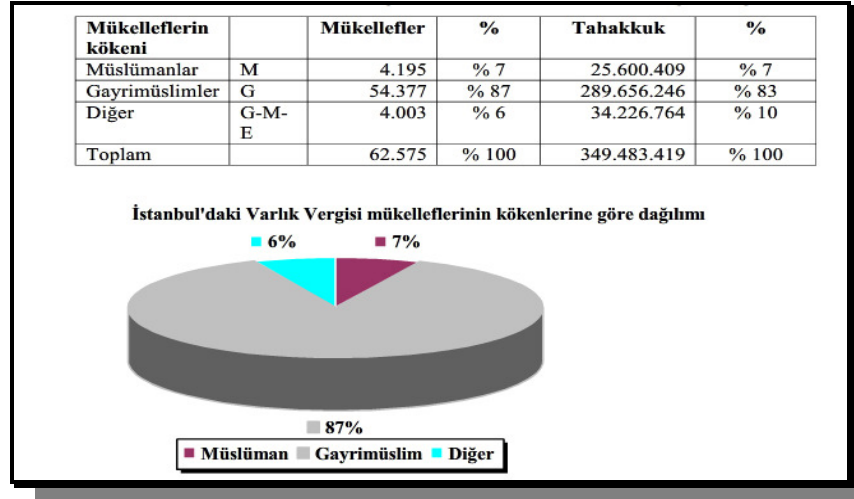
Sovyetler Birliği'nin lideri Joseph Stalin, savaş sonrasında Kuzey Doğu Anadolu'daki bazı yerlere ve İstanbul'a askeri üs kurma isteğinde bulunmuş, Sovyet tehdidine karşı ABD'nin *Truman Doktrini* Türkiye'nin imdadına yetişmişti. Doktrin kapsamında "komünizm tehdidi altındaki ölkeler"e mali ve askeri yardımlar organize ediliyordu. Koşullar ABD'nin planını Türkiye'de uygulamaya son derece elverişliydi; ABD'nin yardım karşılığında dile getirdiği taleplerden biri de Sovyet uygulamalarını andıran bu "tehlikeli" enstitülerin kapatılması oldu. "Soğuk Savaş" dönemi Türkiye'nin tercihini Batı'dan yana koymasını artık neredeyse zorunlu hale getirdi.

Türkiye'nin toplumsal yaşamında etkili olan bu kurumun uygulamaları, karşı çıkışlar ya da siyasi yansımalar da, o dönemde sinemanın bütün alanları gibi herhangi bir belgesel filmin de ilgi alanına girmedi. Köy enstitülerinin belgesel sinemaya konu olması için aradan yaklaşık 60 yılın geçmesi gerekmiştir. Can Dünder 2000'de Kültür Bakanlığı desteğiyle bu konudaki ilk belgesel filmi gerçekteşirmiş; Ahmet Soner ise 2004'te, 12 yıldır üzerinde çalıştığı dizinin sadece altı bölümünü tamamlayabilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Kemalizm ideolojisinin daha açık biçimde tartışılmaya, korumacı-cılız devlet kapitalizmi evrilmeye, uluslararası sermaye ve mallar ölkeye girmeye başladı. Bu yıllarda kültür-sanat hayatı, dönemin siyasi dünyasının bir yansıması, bir tür aynasıydı. Türkiye, İkinci Dünya Savaşı'nın ekonomik etkilerini yoğun biçimde hissetmişti. Modern Cumhuriyet'in eğitmeye, modernleştirmeye çalıştığı, tarımsal üretimin emek gücünü oluşturan köylüler, savaş süresince yığınlar halinde askere alınmıştı. Bu durum kırsal bölgede azalan nüfusun kentlerde yığılması ve kentsel tüketimin artması anlamına da geliyordu. Savaş yıllarında nüfusu yaklaşık olarak 18 milyon olan Türkiye için, faal üretim gücü olacakken silah altına alınların sayısı ciddi boyuta ulaşmıştı; sadece 1939'da askere alınanların sayısı bir milyonu. Tarımsal üretim ciddi biçimde azalmış, ekmek

karneye bağlanmış; artan devlet masraflarını karşılamak üzere karşılıksız para basımına (*tağşiş*) başvurulması, fiyatları yaklaşık olarak üç kat artırmıştı. 1930'lardaki dış ticaret politikası nedeniyle daralan ithalat hacmi iyice durma noktasına gelmiş; ithal edilen makine ve teçhizat miktarı neredeyse sıfırlanmıştı. Azalan ithalat, artan ihracat talebi nedeniyle dış ticaret fazlası veren Türkiye'nin altın rezervleri de giderek arttı. Ancak artan enflasyonist baskılar halkın tahammül sınırlarını zorluyordu. 1940 Ocak'ında, Refik Saydam hükümetince çıkarılan Milli Koruma Kanunu sorunların önünü kesmek bir yana, karaborsa, rüşvet ve nüfuz ticaretini besledi. Dönemin yazılı basınında koşulların yarattığı "Hacıağa" tiplerine rastlanmaktadır. Karikatürist Ramiz Gökçe'nin o yıllarda basılan *Hacı Ağalar* albümü dönemin bu yanını iyi anlatmaktadır. 1942'de iktidara gelen Şükrü Saracoğlu hükümeti piyasa üzerindeki sıkı denetim politikasından vazgeçerek darlıkları ve kıtlıkları önlemişse de, enflasyonun hızlanmasını önleyemedi. Saracoğlu döneminin en önemli yasal düzenlemelerinden biri ise 11 Kasım 1942'de TBMM'de kabul edilen "Varlık Vergisi" oldu. Vergi, kazanç sahiplerinin kazançları ve servetleri üzerinden bir kez ve acilen (bir ay içinde) alınmak üzere düzenlenmişti. Kimin ne kadar vergi ödeyeceği, il-ilçelerde kurulacak komisyonlar tarafından belirlenecek, komisyon kararlarına itiraz edilemeyecekti. İktisadi bir karar gibi görünen vergi, sonuçları itibarıyla siyasi ve kültürel açıdan oldukça önemli sonuçlar yarattı. Cumhuriyet ilan edileli yaklaşık 20 yıl geçmiş olmasına, pek çok iktisadi kararın ve uygulamanın üretilmesine karşın sermaye henüz istenen düzeyde "ulusal" (Türk ve Müslüman) nitelikli değildi; hâlâ gayrimüslimlerin belirleyiciliğinde bir iktisadi hayat söz konusuydu. Bu nedenle, Varlık Vergisi'ne sadece dönemin ekonomik sıkıntılarını gidermek amacıyla başvurulduğunu söylemek güçtür. Vergiyi, ekonomik sıkıntıları gidermenin yanı sıra ulusal sermayenin yaratılması hedefine ve fırsatına da dönük olan oldukça sert bir uygulama olarak nitelendirmek daha doğru olacaktır. (CA, C:I, C:II, muhtelif yerler).

Gayrimüslimler için öngörülen vergi miktarları, Müslüman ve Türklere uygulanan vergilerinin on katıydı. Vergiyi zamanında ödeyemeyenleri Erzurum-Aşkale'deki çok ağır koşulları olan çalışma kampları bekliyordu. Nitekim sadece İstanbul'dan Aşkale'ye 27 Ocak 1943'te yollanan birinci kafilede 32.000 kişi yer almıştı. Aşkale'deki kampta 21 kişi "borçlu olarak" yaşamını kaybetti. Vergi, İttihat Terakki döneminden beri giderek öne çıkan "Türkleştirme" politikaları zincirinin bir halkası olarak da tarihe geçmiş oldu (CA, C-II: 18-19, 31). Sadece İstanbul'daki rakamlara bakıldığında Varlık Vergisi'nin gayrimüslimlerin üzerindeki ezici etkisini görmek mümkündür (Akt. Hakan Baş, 2006: s.54)



Şekil 3.1. İstanbul'daki Varlık Vergisi mükellefleri (Baş, H.)

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Filistin topraklarında İsrail Devleti'nin kurulmasından sonra Türkiye'de yaşayan Yahudi nüfustan 30.000 kişinin İsrail'e göçü, 1955'te meydana gelen "6-7 Eylül" olayları ve 1964'teki İstanbul Rumlarının sınır dışı edilmesi gibi birbirini besleyen uygulamalar binlerce gayrimüslimin Türkiye'yi terk etmesine neden oldu. Gayrimüslimler açısından sert sonuçlar üreten Varlık Vergisi ve uygulanan yıldırma politikaları, ulusal sermayenin yaratılmasında yine de yeterli olmadı. Türkiye'yi terk edenler arasında sinema sahipleri, müdürleri, işletmecileri ve film ithalatçıları gibi sinema sektörü mensupları da vardı. Bu kişiler sektöre

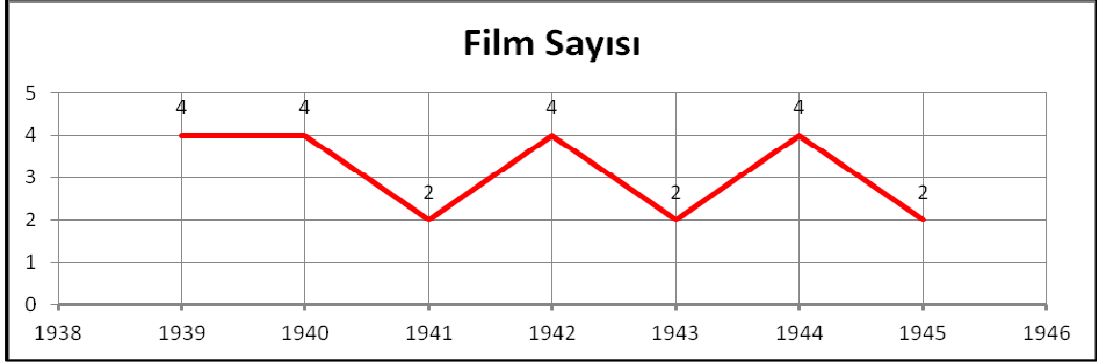
özellikle para yatıran sermaye sahipleriydi; sinemaya yatırılan paranın epeyce bir kısmı bu nedenle piyasadan çekilmiş oldu. Bu ciddi müdahale sinema sektöründeki işleyişi İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine kadar kesintiye uğratacaktı (Berktaş, 2010: 11-12).

Varlık Vergisi gibi toplumun sadece zengin ve büyük ölçüde gayrimüslim zenginlerini ilgilendiren ve oluş biçimi itibariyle tabulaş(tırıl)arak tartış(tır)ılmayan böyle bir olaya sinemanın ilgi duymaması dönemin ekonomik, siyasal ve sosyal koşulları ve yüzyılın başından beri sürdürülegelen resmî yaklaşımlar düşünüldüğünde şaşırılmayacak bir sonuçtur. Sinemamızda şaşırtıcı olan Varlık Vergisi'nin üzerinden ancak yarım yüzyıl geçtikten sonra bile, Yılmaz Karakoyunlu'nun senaryosunu yazdığı, Tomris Giritlioğlu'nun 1999'da yönettiği *Salkım Hanım'ın Taneleri* imgesel filminin gerek meseleyi ele alışı, gerek meseleyi ele alma biçimi çokça eleştirilmiş olmasıdır. Bu imgesel filmin, "gerçek"ler açısından yargılanması, adeta bir belgesel filmmiş gibi algılanması toplumsal hafıza - sinema ilişkisi açısından önemli bir örnektir. Senarist - yönetmen ikilisinin 2008'de gerçekleştirdiği *Güz Sancısı* imgesel filminde de, yine Cumhuriyet tarihinde azınlıklara yönelik en trajik olaylarından biri olan 6-7 Eylül olayları işlenmiştir. Belgesel sinema ise hem Varlık Vergisi hem de 6-7 Eylül gibi toplumsal olaylara o yıllarda ilgi göstermediği gibi, üstünden geçen 70 yılda da ilgi göstermemiştir. Laik ya da muhafazakâr olmalarına bakılmaksızın, genel kitleye içkin bir özellik olan ulusçu yaklaşımlar ve kaygılar, azınlık meselelerinin tabulaştırılması, pek çok aydınının (belgesel sinemacıların da) meseleyi tartışmasını engellemiştir. Ulus ve devlet, sanat karşısında dokunulmazlığını sürdürmüştür.

"Savaş" kadar toplumsal yapıyı derinden etkileyen çok az sayıda toplumsal olay varken, İkinci Dünya Savaşı gibi bu denli güçlü bir olayın Türkiye'de sinema "sektör"ünde film yapım sayısının azalması dışında iz bırakmaması da ilginçtir.



Elimizdeki verilere göre, Türkiye’de 1939-1945 yılları arasında üretilen film sayısı sadece 22’dir (Özgüç, t.y., C-I: 16-20) ve bu filmlerin hiçbiri bu büyük savaşla ilgili değildir.



Şekil 3.2. 1939-1945 yılları arasında Türkiye’de üretilen yerli film sayısı

1945’te Almanya, İtalya ve Japonya’daki faşist rejimler Sovyetler Birliği, İngiltere, Fransa ve ABD ittifakına karşı büyük savaşı kaybettikten sonra, dünyanın dengesi, artık Atlantik ötesindeki ABD ile Atlantik berisindeki Sovyetler Birliği arasında uzunca süre devam edecek olan “Soğuk Savaş” ile sağlanacaktı. Savaşa fiilen girmeyen Türkiye, savaş sonrasında da Batı’nın mı Doğu’nun mu parçası olacağı belli olmayan bir konumdaydı. Bu boşluk içinde ekonomik yapı kapitalist Batı’ya iyice entegre edilmeye çalışılırken, ülke içindeki değişen iktidar anlayışıyla birlikte, seçkin Cumhuriyet kadrolarının uygulayageldikleri modernite projesi yerini popülist politikalara bırakacak; toplumsal yapı, iyiden iyiye karmaşık hale gelecekti.

Tek parti iktidarının Cumhuriyet’in kuruluşundan bu yana uygulamakta olduğu korumacı - devletçi iktisadi bakış, girişimci gruplar ve toprak sahipleri arasında tedirginlik yaratıyordu. Nitekim liberal politikaların savunucusu olan bir grup CHP’den ayrıldı. İleride Demokrat Parti’yi (DP) oluşturacak olan bu gruptakiler, yatırımlar için hem devletin hem de özel sektörün elinde yeterli sermaye olmadığına inanıyor; tek çıkar yol olarak da yabancı sermayeyi görüyordu. CHP içinde Genel

Başkan İsmet İnönü ve bazı isimler parti içi muhalefete rağmen liberalleşme konusunda tavizler verip durumu dengeye tutmaya çalıştılar; ancak 1946 seçimlerinde henüz örgütlenmesini tamamlayamadığı için CHP'nin gerisinde kalan DP'nin 1950 seçimlerinden ezici bir farkla galip çıkmasını engelleyemediler. DP, Cumhuriyet'in ilanından 27 yıl sonra “*Yeter! Söz milletindir!*”<sup>(\*)</sup> demişti.

Şevket Süreyya Aydemir (2000), Tek Parti ile DP iktidarları arasındaki önemli farklardan birinin siyasetin halka götürülüş biçimi, toplumun en uç noktalarına kadar yayılışı olduğunu iddia etmekte; DP'nin yöntemini “*bir nevi halka yöneliş*” olarak nitelendirmektedir. Ona göre; siyaset geçmiş dönemlerde halkın işi olamamıştı: Tanzimat döneminde vezirlerin, nazırların işiydi. Abdülaziz döneminde siyasetle uğraşan Yeni Osmanlılar - Genç Osmanlılar sürgün edilmiş ya da Avrupa'ya kaçmıştı. Abdülhamit döneminin aydınları ise siyasetten çok edebiyatla uğraşmıştı. Birinci Meşrutiyet döneminde bir ara siyaset “*zincirinden boşanma*” manzarası göstermişse de, “*sokağa düştü, kahve malı oldu*”. İTC'nin dikta döneminde siyaset “*yasak nesne*” haline geldi. İşgal altındaki özgür olmayan İstanbul'da birkaç kalem dışında basın, yüz ağartıcı bir nitelikten yoksundu. İstiklal Savaşı sırasında ise siyaset ancak savaşın amaçlarına hizmet için vardı. “*Bizde siyasetin, ancak Cumhuriyet'le başlamak üzere halka yönelişi, halka mal edilişi devri açılmış olmalıydı. Ama ne var ki, bu devirde siyasetin, yalnız halk için değil, “halka rağmen, fakat halk için” yürütülmesi lazımdı.*” DP kadroları, parlamento dışında gerek şehirlerde gerek köylerde, kendileriyle dil birliği yapabildiği “ocak başkanı”, “bucak başkanı” “Vatan Cephesi sözcüsü” gibi halk liderleri kadrosu oluşturmayı başardı. Bu yerel liderler, toplumun derinliklerinden, halkın içinden geliyordu. Ancak, halkı kucaklayan bu partinin de, eninde sonunda bir orta sınıf partisi olarak gelişmesi “*mukadderdi*”; milli

---

(\*) Demokrat Parti'nin 1950 seçimleri öncesinde kullandığı “*Yeter! Söz milletindir!*” sloganı, CHP'nin “*halk için halka rağmen*” biçiminde ifade edilen seçkinci zihniyetine karşı DP'nin gücünü halktan alan bir siyasi hareket olduğunu vurguluyordu (Aslandaş – Bıçakçı, 1995: 237).

kalkınmanın gücünü oluşturacak olan bir orta sınıf yaratmak ana amaçlardan biri oldu. Kapitalizmin geliştirilmesine yönelik millî yapıda, sınıf kavgaları da er geç gelişecekti (s. 201-205).

DP'nin uyguladığı toplumsal ve iktisadi politikalar büyüme sürecini hızlandırarak Türkiye'yi köklü biçimde değiştirdi. Savaş sonrasında Batı dünyası kapitalizmin yeniden inşası için uygulanan Marshall Planı'ndan Türkiye de yararlandırıldı; Avrupa'nın tarım ürünleri ihtiyacı Türkiye'den sağlandı. Ancak bu tedarik, Türkiye'de gerekli olan tarım reformunu yapmak ya da tarımda verimliliği artırmak yolu yerine tarımda makineleşme ile çözülmeye kalkınca Türkiye'nin Batı'ya bağımlılığı vazgeçilmez hale geldi. Makineleşme küçük tarım işletmelerinin ve küçük çiftçilerin rekabet gücünü ortadan kaldırırsa da, DP kırsal kesimden oy almayı başarıyordu. Çünkü bütçe kaynaklarıyla tarımın sübvansede edilmesi yolu keşfedilmişti. Sonuçta toprak - nüfus dengesi bozulmaya, kırsal alandan kentlere göç edilmeye, kentlerde gecekondular görülmeye başlandı. *“1950'li yılların ülke genelinde yarattığı yapısal dönüşümlerle büyük kentlere akın eden göçmenler, bir konut politikasının olmadığı ve savaş sonrası yıllarda doruğa erişen “mesken buhranının” yaşandığı ortamda mesken sorunlarına kendileri çözüm ürettiler”* (CA, C-II: 149).

30 Temmuz 1966'da *Resmî Gazete*'de yayınlanan, 775 sayılı *Gecekondular Yapılmasının Engellenmesi ve Islahı Hakkında Kanun* çok geç kalmıştı; çünkü ilk gecekondular İstanbul, Zeytinburnu'nda, bu tarihten yaklaşık 20 yıl önce, 1947 yılında görülmeye başlamıştı. Göçle kentlere akan kitlelerin bir kısmı, kentlerde yoğunlaşmaya başlayan sanayi için de gerekli işgücünü oluşturuyordu. Türkiye de ciddi biçimde değişiyordu; DP iktidarı değişimi daha da hızlandırmak için altyapı yatırımlarına girişti. Marshall Planı'nın en önemli yansımalarından biri de “karayolu politikası” oldu. “Radyo yayınları”nın yanı sıra karayolu ağıyla ülkenin en ücra

yerleşimlerinin merkez yerleşimlere bağlanması için özel bir çaba harcandı. O dönemde kent içlerinde açılan bulvarlar ve yerleşimler de kentlerin çehresini değiştirdi (Ahmad, 2002: 90-91). Bu yöntem, daha sonraki yıllarda merkez sağda yer alan hükümetlerin kirz aşma ve büyüme stratejilerinde önemli bir araç olacaktır.

Kentlerin değişen çehresi bir yana, sosyolojik yapısı da büyük ölçüde değişmeye başlamıştı. Tarımda modernizasyon girişimleri ve tarım politikalarının bütün kırsal alanları kapsayamaması ve kırsal nüfusun gelişmelerden eşit biçimde yararlanamaması, kırsalda nüfus dengesini bozarak nüfusu dışarıya iterken, sanayi yatırımlarıyla cazip hale gelen kentler çekim merkezi oluşturdu. Yeni kurulan sanayi tesisleri İstanbul, İzmit, Bursa, Ankara, Mersin gibi belli merkezlerde yoğunlaştı. Kentlerde elde edilen gelirin yanı sıra eğitim, sağlık, eğlence olanakları göreceli olarak kırsal alandan yüksekti. Ancak yapılan araştırmalar kentleşme hızının sanayileşme hızından yüksek olduğunu göstermektedir. Bir başka deyişle, yeni cazibe merkezi olan bu kentlerde kurulan sanayiler, göç eden nüfusun tamamını doyuracak büyüklüğe erişemedi; sanayi dışında kalan yeni “kentliler” seyyar satıcılık, kapıcılık, ayak işleri vb. kayıt dışı ekonominin bir parçası, hatta yaratıcısı oldular (Güçhan, 1992: 33-34, Yıldız, 2008: 35). 1945 nüfus sayımına göre Türkiye’de 18.871.203 kişi yaşıyordu. 1960 sayımına göre nüfus % 50 oranında artmıştı, Türkiye’de 27.754.820 kişi yaşıyordu ve bunların 8.859.731’i kentlerdeydi; kentli nüfusun tüm nüfusa oranı 1/3’tü. Kentlerde yığılan nüfus sinemanın seyircisi oldu.

Bu baş döndürücü değişimler olup-biterken, Türkiye’de sinema ne durumdaydı? Savaşın bittiği 1945 yılında Türkiye’de sadece 2 sinema filmi çekilmişken, bu sayı 1946’dan 1952’ye dek düzenli olarak yükselmiş; 1953 ve 1956’da küçük düşüşler yaşanmışsa da 1960 yılına ulaşıldığında yılda 80 film çekilen bir hacme erişilmiştir. Aynı yıllarda sinema salonu ve seyirci sayısı da artmıştır.

1944'ten itibaren sinema salonu artışına karşın, sinema salonu başına düşen seyirci sayısı azalmaktadır. En büyük seyirci kitlesi İstanbul'daydı; savaşın sona erdiği 1945'de İstanbul'da 43 sinema salonu vardı. İstanbul'un nüfusu 1.078.399 iken o yıl sinemaya giden seyirci sayısı ise 10.251.000 idi; yani sinema salonu başına 238.395 seyirci düşüyordu. 1950 yılına gelindiğinde, salon sayısı 92'ye, yıllık seyirci sayısı 11.822.000'e, İstanbul'un nüfusu da 1.166.477'ye yükselmişti. 1945 yılına oranla üretilen yerli film sayısı 11 kat artmış, o yıl üretilen yerli film sayısı 22'ye yükselmişti (Berktaş, 2010: 84).

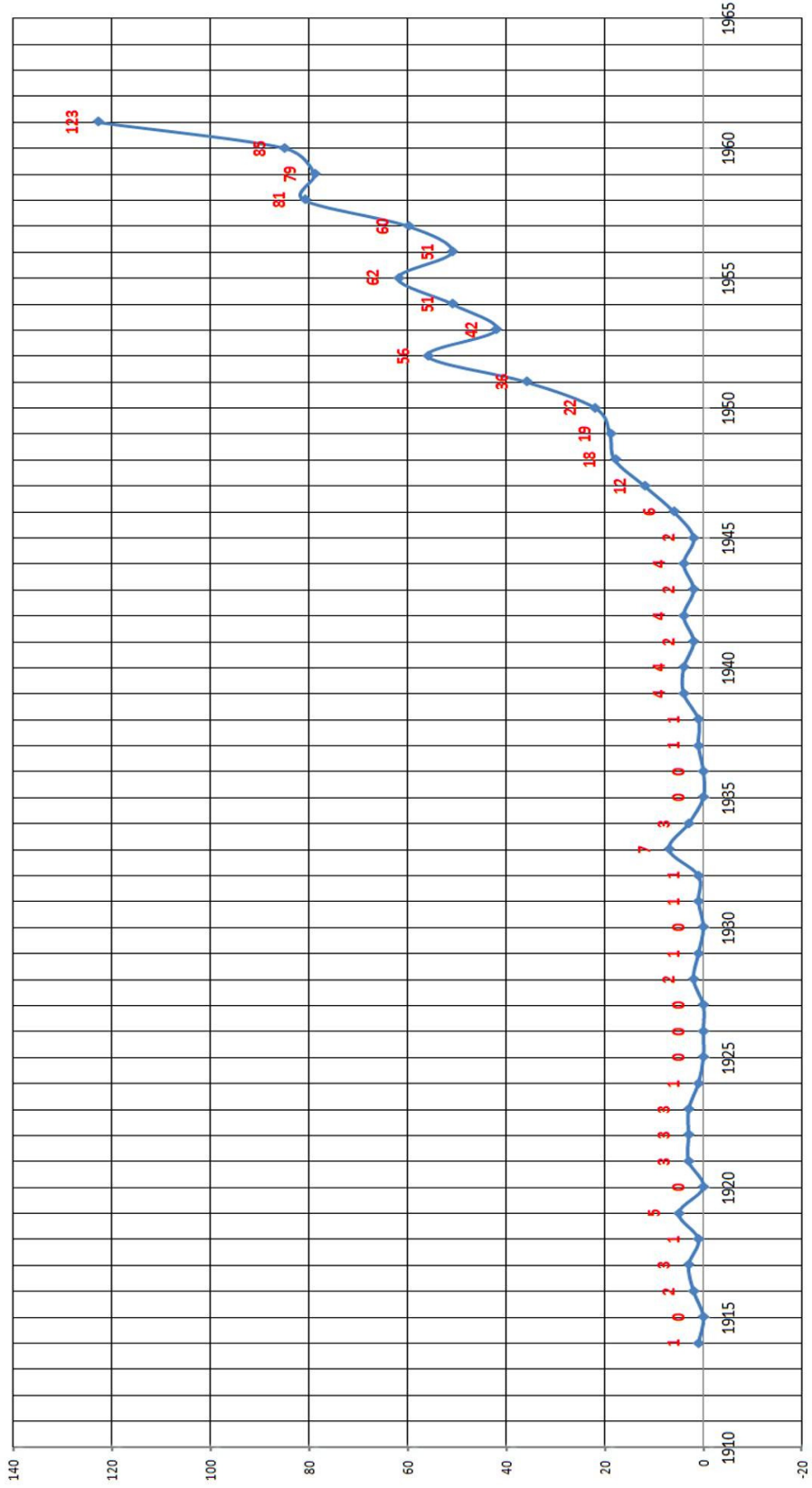
Aslı Daldal'ın (2005), Tanju Akerson'dan<sup>(\*)</sup> aktardığı şu cümleler, Türkiye'de sinemanın endüstriyel boyutunu iyi özetlemektedir: *“Türk Sineması, Batı'da olduğu gibi bir sanayi devriminin ürünü değildir. Batı tipi üretim tarzının az gelişmiş ülkelerde oluşturduğu tüketim ekonomisinin bir ürünüdür. Türk sinemasının kuruluş yılı 1948, aynı zamanda tüketim ekonomisi yoluyla gelişen bir sınıfın var olma sürecidir”* (s. 64). 1948-1959 arasında, üç unsurla Türkiye'de sinemaya sağlam temeller atılmıştır. Birincisi, Yeşilçam olarak nitelendirilen yeni bir sinema endüstrisinin ortaya çıkması; film-sinema salonu sayılarında büyük artışlar yaşanması. İkincisi, film “duyum”una sahip yeni bir yönetmen kuşağı doğması; “kara film” ya da “köy filmi” gibi arayışların başlaması. Üçüncüsü, ciddi dergilerde sinema eleştirisi yer almaya başlaması ve sinema kuruluşlarının, sinema yayıncılığının artması (s. 64).

DP iktidarıyla birlikte uzun metrajlı yerli imgesel film üretimi hızlanmış; 1945'te üretilen film sayısı 22 iken, 1960'ta sayı 80'e ulaşmıştı. Ancak, 1945-1960 yılları arasında çekilen 500'e yakın film arasında sinema tarihine iz bırakan film sayısı yok denecek kadar az olmuştur.

---

(\*) Akerson, T. (1966) *“Türk Sinemasında Eleştiri”*, Yeni Sinema, Ekim-Kasım, sayı:3.

### Film Sayısı



Şekil 3.3. 1914-1961 yılları arasındaki yerli imgesel film üretimi  
Aydın Sayman – Erdoğan Kar (Editor) Temel Verileriyle Türk Sineması (1996-2006) verilerinden yararlanılarak

Sinema, DP iktidarının ekonomi alanında uyguladığı popülist politikalarından kendini uzak tutamamıştı. Toplumsal değişmeye bağlı olarak, kentlerde kimi proleterleşen, kimi işsizleşen yığınlar için, ithal filmlerin başını çektiği sıradan melodramlar, müzikaller, ucuz kahramanlık öyküleri hem seyri kolay bir dünya sunuyor, hem de reel dünyanın sıkıntılarından kaçmayı kolaylaştırıyordu. Sinema gündelik yaşamın vazgeçilmez bir parçası haline gelmişti. Kentlerde yaşayan aileler, bütün bireyleriyle sinemaya hücum ediyordu. 1970'lere dek sürecek olan yoğun ilgi kapalı salonların yanı sıra açık hava sinemalarını, kadınlara yönelik seansları, indirimleri, ucuz halk günlerini, sinema magazin dergilerini, bu dergilerin düzenlendiği "artist" yarışmalarını, bu umudun peşinde Yeşilçam'a koşanları yaratacaktı. Atilla Dorsay'a (2009) göre;

*"Sadece oyalanma çareleri arayan çok geniş bir kitlenin hazır seyirci olarak salonların kapılarında yığıldığı" bu sinema sayısal büyüklüğünü sanatsal büyüklüğe taşıyamamıştır; "belki bu yüzden o dönemde çekilen onca filmin çoğu bugün ortalarda olmadığı halde, bu bir ulusal sorun haline getirilmiyor, bir büyük kültür erozyonu sayılmıyor, yeterince dövünme gereği doğurmuyor."* (s. 23-24)

Lütfi Ö. Akad'ın *Vurun Kahpeye* (1949), *Kanun Namına* (1952), *Öldüren Şehir* (1953), *Beyaz Mendil* (1955) *Yalnızlar Rıhtımı* (1959); Metin Erksan'ın *Dokuz Dağın Efesi* (1958), *Gecelerin Ötesi* (1960); Memduh Ün'ün *Üç Arkadaş* (1958) ve *Kırık Çanaklar* (1960) genel eğrilerinin dışına çıkan filmler oldu. Nitekim sinema tarihi de, bu filmlerin üzerine kuruldu. Bir başka deyişle, Türkiye'de sinema üretilmeye, üzerine düşünülme, söz söylenmeye başlanması için gerçekçi sinemanın başlaması gerekiyordu.

Yeşilçam'ın doğuşu DP'nin icraatlarına paralel bir seyir izlemektedir. Yeşilçam'ın işleyiş mekanizması DP'nin kapitalizmi yerleştirme, tüketim toplumu yaratma hedeflerine epeyce uyumludur. Belediye vergilerindeki büyük çaplı indirimler bir yandan sinema alanına yatırım yapacak olan ve kültürel kaygı taşımayan

sermayedarları bu alana yönlendirirken, bir yandan da kentlerde giderek sayıları artan, eğitim düzeyi düşük milyonlarca seyircinin salonlara akmasını sağlıyordu. Melodramlar sermaye yatırımlar kadar sermayenin geri dönüşünü sağlayacak olan kitleler için iyi bir uzlaşma noktasıydı. Kitlelerin beğendiği bu sıradan öykülerde de, “söz milletin olmuştu”. Daha sonraki yıllarda filmlerin ve televizyon içeriklerinin hazırlanmasında kılavuz olan “*halk bunu istiyor*”un temelleri atılmış oluyordu. Siyasi kaygılar tamamen unutulmuştu; bu doğal eğlence akışı içinde siyasi iktidar için üretilen olumlu sonuç, kitlelerin reel dünyadan iyice kopması oldu. DP liberalizminin genel iktisat politikası gibi Yeşilçam’ın iktisat anlayışı da Batı’daki kapitalizme uygun olmayan biçimde; feodal ilişkilerin hüküm sürdüğü yarı - kapitalist bir sistem olarak gelişti. Sermaye birikimi olmayan Yeşilçam’ın film üretimi, “bono” adı verilen ön ödeme sistemiyle bölge dağıtıcılarının (sinema “ayak”larının), taşra eşrafının, salon sahibinin parasına ve rızasına bağımlı hale gelmişti. Çukurova ve Karadeniz “ayak”ları gibi, sinemanın içeriğini, biçimini doğrudan belirleyen bu para ve rıza sahipleri, *star* sisteminin de yaratıcısı ve sürdürücüsü oldular. “Söz” ve “kâğıt” vermek üzerine kurulu olan bu sinema yılda sayısı 100’ü aşan bir film üretimi yaratmıştı.

22 Mayıs 1950’de iktidarı ele geçiren ve Adnan Menderes’in Başbakanlığında üst üste beş kez hükümet kuran DP, 27 Mayıs 1960’ta yapılan bir askeri darbeyle iktidardan uzaklaştırıldı. Aslı Daldal (2005), 1960 askeri darbesinde iki önemli faktörün rol oynadığını ileri sürmektedir: Birincisi; kökleri Cumhuriyet öncesine giden askeri seçkinlerin, liberal - muhafazakâr kesime karşı Jakoben Kemalist geleneği sürdürmek istemesidir. Diğeri ise modernleşme ve Batı’yı yakalama ülküsünün yeni bir kalkınma modeliyle hayata geçirilmeye; bu bağlamda Türkiye’nin yeni iktisadi gelişme sürecinin ilerici bir kentsoylu tabaka öncülüğünde başlatılmaya çalışılmasıdır. Bir başka deyişle, Yeni-Kemalist seçkinler DP döneminde gerileyen



reformları yeniden hayata geçirmek istiyordu. Küçük üreticilerin hâkim olduğu, küçük tüccarların yükseldiği, Batı'nın ithal ürünlerine bağımlı modelin terk edilmesini isteyen kent-soyulu entelektüeller, bürokratlar ve sanayiciler “endüstriyel kapitalist model” etrafında birleşiyorlardı. Bu yeni modernleşme projesine ezilen alt sosyal sınıfların da eklenmemesini sağlayacak yeni seferberlik politikaları üretilmeye çalışılıyordu. Nitekim siyasi hayat da bu kaynaktan beslenecekti. Türkiye İşçi Partisi ve Marksist grupların kolektivist perspektifi ile devletle özdeşleştirilmeye çalışılan sosyal demokrat yaklaşımlar siyasi yaşamın yeni çehresini oluşturuyor; böylece, 1960 askeri darbesini yapanlar “ilerici”liklerini göstermiş oluyordu (s.73-74). Çağlar Keyder'e göre, Batı'nın kapitalist ülkelerinde de sosyal demokrat hareket öne çıkmış, bunun etkileri Türkiye'ye de yansımıştı. Batı kapitalizmi Türkiye'nin de daha ileri bir kapitalist devreye geçmesini destekliyordu (Akt. Daldal, 2005: 74).

2. Cemal Gürsel Hükümeti iktidarı sırasında bu değişim rüzgârı eserken, DP'lilerin yargılandığı Yassıada duruşmalarındaki, 15 Eylül 1961 oturumundan üç idam kararı çıktı. Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu ve Maliye Bakanı Hasan Polatkan 16 Eylül'de, Başbakan Adnan Menderes 17 Eylül'de idam edildi. DP iktidarı 27 Mayıs 1960 askeri darbesiyle yıkılmış, parlamento dağılmış olsa da, parlamenter rejime dönüş çabaları çok gecikmedi. 28 Şubat 1961'e gelindiğinde, DP'nin devamı niteliğindeki Adalet Partisi (AP) de dahil olmak üzere 11 siyasi parti kurulmuştu. Askerlerin kendinden emin “ilerici” tavırları, bu partilerin kurulmasını ve seçime girmesini engellememişti. Ancak askerlerin beklentisinin tersine AP, 1963 yerel seçimlerinde varlığını ve gücünü kanıtlayacak; 1965 genel seçimlerinde de % 53'e ulaşan oy oranıyla zaferni ilan edecekti. 1965 genel seçimlerinin farklı ve önemli bir sonucu da, Türkiye Büyük Millet Meclisi çatısı altında ilk kez bir işçi partisinin yer alması, Türkiye İşçi Partisi'nin (TİP) % 3 oy oranıyla 15 sandalyeye kavuşması olacaktı.

Savaş sonrasında toplumsal yapıdaki büyük sıçramalara; dünya sinemasındaki yeni akımlara karşın, içine kapanık kalan Türk sinemasının, kentlerin gecekondu semtlerine yığılmaya başlayan seyircilerde gözyaşı ya da hamaset duyguları yaratmak dışında pek bir kaygı taşıdığı söylenemez. Sinemanın bir yandan üretim kapasitesinin geliştiği, bir yandan da seyirci sayısının hızla yükseldiği bu yıllar, Yeşilçam'ın doğuşunu hazırlamıştır. Popüler bir sanat olarak Yeşilçam sineması büyük ölçüde, kitlelere dış gerçekliğe tahammül gücü verirken; sınırlı sayıda sinemacı sinemada gerçekçiliğin kapılarını aralamaya çalışıyordu. 1960 askeri darbesinden sonra oluşan ılıman siyasal ortam bu çabaları kolaylaştırıcı rol oynadı.

Bu anlamda Metin Erksan'ın sınıfsal farklılıkların altını çizdiği ve sınıf atlama özlemini eleştirdiği *Acı Hayat* (1962) öncü film oldu. DP dönemindeki siyasi iktidarın popülist politikaları kitleler üzerinde çok etkili olmuştu. Başbakan Adnan Menderes'in dile getirdiği "*Her mahallede bir milyoner yaratacağız*"<sup>(\*)</sup> iddiası, çoktan milyonların inancına dönüşmüştü. Ancak iktidarın uygulamaları sosyal sınıflar arasındaki farkın giderek açılmasına da yol açmıştı. Metin Erksan'ın, 27 Mayıs'ın nispeten hoşgörülü ortamında bu meseleyi merkeze alan bir "aşk öyküsü" çekmesi, gerçekte onun 10 yıl önce başına gelen "sansür"le hesaplaşmasını da içeriyordu. 1952'de senaryosunu Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yazdığı *Âşık Veysel'in Hayatı - Karanlık Dünya* filmi, "sansür" nedeniyle epeyce kesilmiş; Amerikan filmlerinden alınan mümbit tarla görüntüleri filme eklenerek durum kurtarılmıştı. O yıllarda "gerçekçi" bir filmin çekilmesi siyasi iktidarın tasvip etmeyeceği bir eylem olduğu kadar, küçük sermaye grubu olan yapımcıların da "*seyircide böyle bir talep yok*" argümanını rahatlıkla ileri sürebileceği bir durumdu (Algan, 2009: 46, Kirel, 2005: 21-22). Önce *Âşık Veysel'in*

---

(\*) "*Her mahallede bir milyoner yaratacağız*" iddiası, kalkınmanın ve refahın özel teşebbüsü güçlendirerek sağlanacağını ifade eden DP iktisat politikasının özetidir. Aslında bu söz, 1923 yılında Mustafa Kemal tarafından da söylenmişti: "*Memleketimizde birçok milyonerin, hatta milyarderlerin yetişmesine çalışacağız*". Sözün kitlelerde yankı bulması DP'ye nasip oldu (Aslandaş – Bıçakçı, 1995: 104).

*Hayatı*, sonra da düz bakışla bir aşk öyküsü gibi görünen *Acı Hayat*'ın derinlikli yaklaşımı, Erksan'ın sonraki yıllarda "gerçekçilik" akımının savunucusu olacağıının ipuçlarını vermiştir. Nitekim *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962) ve *Susuz Yaz* (1964) onun gerçekçi çizgisini netleştirmiştir.

1961 Anayasası'nın sağladığı bazı siyasal ve sosyal haklar, toplumsal yaşamı yeni kavramlar ve kurumlarla tanıştırdı. Kırsal alandan kentlere akan ve kentlerde proleterleşen kitleler "sendika", "toplu sözleşme" "grev" gibi haklarla kendilerini bir nebze koruyabilecekleri bir sosyal refah devletinin bireyleri haline geldiler. İlk sendika yasası 1947'de çıkmasına karşın 1950'den itibaren iktidarı elinde tutan, işçi sınıfından çok, büyük toprak sahiplerinin, yeni ortaya çıkmaya başlayan sanayicilerin ve orta sınıfın partisi olan DP bu hakkın kullanımını engelliyordu. Öğrenciler ve aydınlarla başlayan ve işçilerle genişleyen iktidara yönelik tepkiler, 27 Mayıs 1960 darbesi sırasında bir süre etkisini kaybetse de, yeni Anayasa'nın sağladığı görece hoşgörü ortamıyla birlikte yeniden alevlendi. Darbe sonrasının ilk işçi grevi 28 Ocak 1963'te Kavel işçileri tarafından gerçekleştirildi ve işverenin işçilerin bütün isteklerini kabul etmesiyle grev sona erdirildi. Bu toplumsal olay, uzun süredir beklenen *Toplu Sözleşme, Grev ve Lokavt Yasası*'nın 24 Temmuz 1963'te çıkarılmasını da sağladı.

Çalışma yaşamında yapılan bu düzenlemelerin önemli nedenlerinden biri de, gelişmiş ülkelerde uygulanmakta olan Keynesçi refah devleti uygulamalarının, Batı'nın bir parçası olmaya çabalayan Türkiye'de de uygulamaya sokulmuş olmasıydı. İşçi sınıfının hakları karşısında işverenlerin de "lokavt" hakkı dengeyi sağlamak için kabul edilmişti. Ancak emek-sermaye çelişkisi, yaşanan kapitalist sistem içinde iktidarların ve yasaların giderek sermaye lehine değişmesine yol açacaktı. Ertem Göreç böylesine sosyo-ekonomik değişimlerin yaşandığı bir dönemde, senaryosunu Vedat Türkalî'nin yazdığı, sınıf çelişkilerini dile getiren Türkiye'de ilk işçi filmi olan

*Karanlıkta Uyananlar'*ı çekti. Hem yakın hem uzak geçmişle hem de bugünle ilişki kurabilen (Aydemir, 2009: 55) *Karanlıkta Uyananlar*, çalışma hayatının sorunlarını sınıf temeli üzerine oturtmuş; bireysel kahramanlıklar yerine kolektif hareketi olumlamış ve sanayi burjuvazisi ile ticaret burjuvazisi arasındaki çatışmaya da yer vererek ithal ikameci kalkınma modelini eleştirmiştir (Kablamacı, 2011: 78).

1960'ların başında, kentlerde yığılan işsizlerin yanı sıra Anadolu'daki potansiyel iş gücü için de yeni bir umut kapısı açılmıştı: Almanya. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Batı Avrupa'da, özellikle de Batı Almanya'da baş gösteren işgücü sıkıntısını gidermek amacıyla, 13 Haziran 1961'de, Almanya-Türkiye arasında işçi göçünü başlatan bir protokol imzalandı. 10 gün içinde ilk katile yola çıkmıştı. 1973 yılına kadar Almanya'ya bir milyona yakın Türk işçisi göç etti. 1995 yılında Avrupa'da yaşayan Türk işçi ve aile üyelerinin sayısı 2,9 milyona ulaşacaktı. (CA, C-III: 28).

Yeşilçam sinemasının içindeki gerçekçi arayışlardan biri olan Metin Erksan'ın Fakir Baykurt'un eserinden uyarladığı *Yılanların Öcü* filminin yurt içinde ve dışında gösterilmesi 1962 Mart'ında sansür tarafından yasaklandı. Tekrar toplanan sansür kurulu filmin hiçbir kesintiye uğramadan gösterilmesine karar verdi ancak 23 Nisan 1962'de filmi gösteren Ankara'daki sinema basıldı ve "kahrolsun *komünistler*" sloganları eşliğinde sinema tahrip edildi. Bu film, 12 Aralık 1966'da Tunus'ta düzenlenen Kartaca Film Festivali'nde Altın Madalya kazanacaktı. İmgesel kategoride, Türk sinemasında ilk uluslararası ödül ise Metin Erksan'ın Necati Cumalı'nın eserinden uyarladığı ve yine sansür tarafından yasaklanan *Susuz Yaz* filminin 7 Temmuz 1964'te Berlin Film Festivali'nden kazandığı "Altın Ayı" ödülüdür. Türkiye'deki en eski festival olan ve halen devam eden Antalya Altın Portakal Film Festivali de o dönemde etkinliğe başladı. 6-8 Ekim 1964 tarihli ilk festivalin ilk "Altın

Portakal"ı da Halit Refiğ'in, dönemin toplumsal yapısına çok paralel olan iç göç olgusunu ele alan *Gurbet Kuşları* filminin oldu.

1960 Anayasası'nın ve siyasal ortamının sağladığı görece ılıman atmosferde devlet ve işverenler işçi sınıfının demokratik haklarına rıza gösterirken, fiili durum anti demokratik uygulamaların dayatılması biçiminde işliyordu. Peş peşe sendikaların kurulması, ilan edilen grevler, devletin - işverenin karşı atağı olarak sendikacıların tutuklanmaya başlanması gibi gelişmeler işçi sınıfının sendikal örgütlenmesini bir üst örgüt olan konfederasyonlaşmaya taşıdı. 1967'de, Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu kuruldu. İşçi sınıfının giderek sayısının artması ve politikleşmesi, bir yandan da dünyanın dört bir yanında başlayan gençlik isyanları Türkiye'deki günlük yaşamı da politikleştirmişti.

Belgesel sinemacılar ne bu çalkantılı dönemin siyasal olaylarıyla, ne iç göçle, ne kentlerde yığılan işsizlerle, ne de başta Almanya olmak üzere yurt dışına başlayan işçi göçüyle "eş zamanlı" olarak ilgilendi. DP'nin icraatları, iktidar-muhalefet çekişmeleri, değişen ekonomik, sosyal, siyasal, kültürel yapı yaklaşık 50 yıl sonra televizyon gazetecilerinin TV belgesellerine konu olacaktı.

1965'lerden itibaren Sultanahmet Meydanı, gelişmiş Batı'nın kurallarını reddederek yollara düşen uzun saçlı, hırpani giyimli, çıplak ayaklı turistlerin akınına uğramaya başladı. "*Beatnik*" denilen bu otostopçu, parasız, asi ruhlu turistler İstanbul halkının gözünde yabancı bir turist değil, sanki birer "yabani"ydiler. "*Beatnikler*" Türkiye'ye, kadınlar için, mini etek, baldırlara kadar sandal, belsiz gecelikvari entari, bol paçalı pantolon; erkekler için, uzun saç, geniş kemer, geniş yakalı gömlek, dizlerden bir karış kadar yukarıya uzayan ceket, kısa tepeli okul kasketi, kispet gibi dar pantolon; ayrıca, motosiklet merakı, kaideleri hiçe saymak, kız-erkeklerin sarmaş dolaş

gezmeleri, uyuşturucu merakı getirmişti...Oysa o yıllar, aynı zamanda, hiçbir sınıfsal niteliği olmasa da sistemi sorgulayan öğrenci gençliğinin öfkeli başkaldırı yıllarıydı da (CA, CII: 175-176).

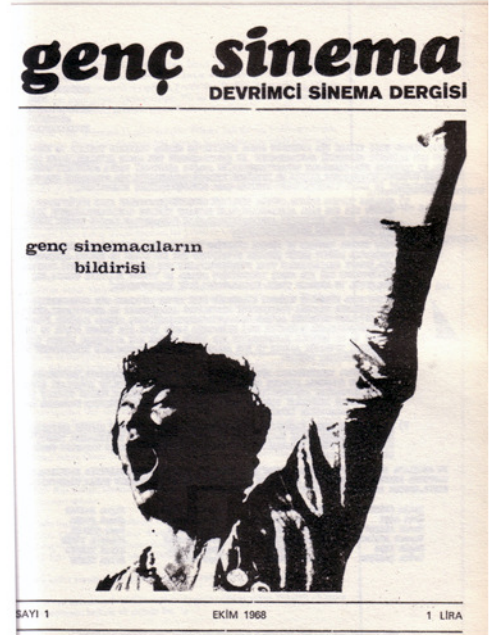
1968 Mayıs'ında Paris sokaklarında doruğa çıkan isyan, dünyanın pek çok yeri gibi Türkiye'ye de sıçramıştı. Değişik ülkelerde gençlerin başlattığı isyanın benzer ya da farklı nedenleri olduğu gibi, eylem biçimleri de benzerlik ya da farklılıklar gösteriyordu. Türkiye'de üniversite öğrencilerinin 1965 sonrasında TİP'le birlikte başlayan politik eylemleri baş döndürücü bir hıza erişmişti. Üniversite boykot eylemleri "üniversite reformu" ve "demokratik üniversite" kavramlarını dile getiriyordu. İki örgütlü topluluk bu hareketlerin lideri oldu: Fikir Kulüpleri Federasyonu (FKF) ile daha sonra Milli Demokratik Devrim stratejisi etrafında toplanacak olanlar. Bu arada (1965) Türkiye Milli Talebe Federasyonu, Milli Türk Talebe Birliği, Türkiye Milli Gençlik Teşkilatı gibi resmi görüşe yakın örgütler öncü rol oynayarak "*Vatandaş yerli petrol kullan*", "*Petrolünü Petrol Ofisi'nden al*", "*Yabancı petrole hayır*" sloganları eşliğinde "Milli Petrol Kampanyası"nı başlatmıştı. İlk kez sokaklarda yazı yazma, büyük afiş kullanma yöntemlerine tanık olunuyordu.

1960'lı yılların ikinci yarısında toplantı, açık oturum, bildiri dağıtma, kampanya düzenleme gibi şiddet içermeyen akademik boykot, grevci işçilere destek verme ve döneme damgasını vuran ABD'nin 6. Filo'sunu protesto eylemleri toplumda yankı buluyordu. 6. Filo'nun Taksim Anıtı'na bıraktığı çelenk yakılıyor; yerine, "*emperyalizmin kanlı eli Ata'mıza uzanmasın, kırılacaktır*" yazılı bir çelenk bırakılıyordu. Karaya çıkan ABD askerleri, İstanbul sokaklarında kepleri başlarından alınarak, üzerlerine mürekkep fırlatılarak, üniformaları jiletlenerek "taciz" ediliyordu. Ne 6. Filo Türkiye'ye gelmekten vazgeçiyordu, ne de öğrenciler 6. Filo'yu protesto etmekten. 15 Temmuz 1967'da 6. Filo'nun bir kez daha İstanbul'a gelmesi gençliği

ayağa kaldırdı. Öğrenci liderleri gözaltına alınsa da 16 Temmuz'da Dolmabahçe'de büyük bir protesto gösterisi düzenlendi. 17 Temmuz'da polis İstanbul Teknik Üniversitesi Öğrenci Yurdu'nu basarak öğrencilere şiddet uyguladı; ağır yaralanan Vedat Demircioğlu, o dönemde öğrenci eylemlerinde ölen ilk öğrenci olarak tarihe geçti. 30 Ekim'de Samsun'da başlayan "Tam Bağımsızlık İçin Mustafa Kemal Yürüyüşü" 10 Kasım'da Anıtkabir'e çelenk konulmasıyla bitirildi. Anti-emperyalist nitelik taşıyan eylemler büyük ölçüde Kemalizmi savunuyordu. Sol hareketin içinde Kemalizmi savunanlar, Milli Demokratik Devrimi savunanlar, orduyu kurtarıcı ve kurucu öge olarak görenler ve tabii ki sosyalizmi, Marksizm ve Leninizm'i savunanlar geniş bir yelpaze oluşturuyordu. Yelpaze genişledikçe, sınıf karakterinden uzaklaşıyor; işçi sınıfından çok üniversite gençliğinin hareketine dönüşüyordu.

68 gençliği, Türkiye'de sinema alanında ilk önemli çıkışlardan birini 1968 Ekim'inde gerçekleştirmiştir. Aralarında, daha sonra sinemadan kopmayacak olan Veysel Atayman, Engin Ayça, Oğuz Onaran, Mutlu Parkan, Ahmet Soner, Ömer Tuncer, Artun Yeres gibi isimlerin de yer aldığı 24 genç sinemacı, beş maddeden oluşan bir bildiri yayınlayarak "Genç Sinema" hareketini başlattı. Yayımlanan bildiride "*devrimci, halka dönük ve bağımsız bir sinemanın yaratılması*"

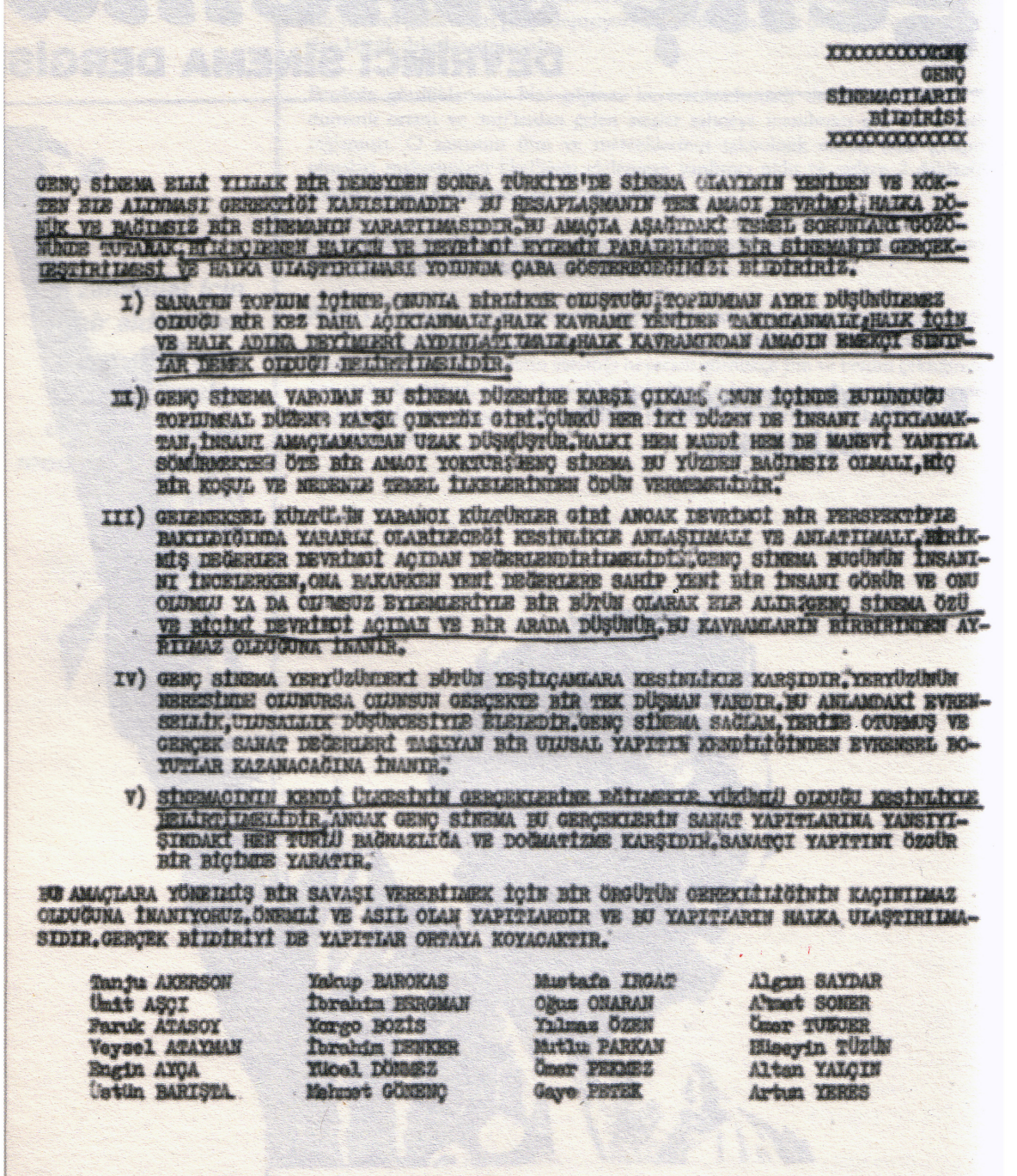
amacı dile getiriliyordu: Genç Sinema, "*özü ve biçimi devrimci açıdan ve bir arada düşünür. (...) Yeryüzündeki bütün Yeşilçamlara kesinlikle karşıdır. (...) Sinemacının kendi ülkesinin gerçeklerine eğilmekle yükümlü olduğu kesinlikle belirtilmelidir.*"



Şekil 3.4. Genç Sinema dergisinin ilk sayısının kapağı



Genç Sinema çıkışının üç temel vurgusu bulunmaktadır: Türkiye’de ilk sinema gösterimleri saray denetiminde yapılmıştır; film çekimleri ordu bünyesinde başlamıştır; 1939 Mussolini yasalarıyla birlikte yürürlüğe giren sinema tüzüğü, savaş ve tek parti koşullarının belirlediği koşullarda gerçekleştirildiğinden Yeşilçam da bu ideolojilerin kuşattığı bir iklimde ortaya çıkmıştır (Rıza, 2003: 48).



Şekil 3.5. Genç Sinema dergisinin “manifestosu”



Bir başka deyişle, Türkiye’de sinema devlet eliyle başlayıp devlet eliyle denetlendiğinden, Yeşilçam da bu mekanizmanın ürünü olduğundan karşı çıkılmalıdır. Genç Sinemacıların bu çıkışında değişik ülkelerde gençlerin “devlet”e karşı geliştirdiği tepkinin izleri hissedilmektedir. Genç Sinemacılar bazı uygulama çalışmaları<sup>(\*)</sup> gerçekleştirmişse de hareketin ağırlığı giderek teorik düzleme kaymış; Genç Sinema’nın “baş hedefi”; kıyasıya eleştirdiği “Yeşilçam” olgusu olmuştur (Atayman, 2003: 56). Öte yandan, Fransa’da başlayan kitle hareketinin ucu “akademizm”e yönelince, o günlere dek yeterince önemsenmemiş olan “sinema” inceleme konusu olarak gündeme gelmiş oldu; sinema ve *audio-visual* alanlarda eğitim veren kurumlar ve yayınlar ortaya çıktı.

O yıllarda belgesel sinema açısından önemli bir gelişme de, Robert Koleji Sinema Kulübü tarafından düzenlenen Hisar Kısa Film Yarışması’dır. 1967, 1968, 1969 ve 1970 yıllarında düzenlenebilen bu yarışma imgesel-belgesel ayrımı yapmaksızın, 8 mm ve 16 mm kategorilerinde kısa filmlere yer veriyordu. “En iyi film”, “mansiyon” ve “özel” olmak üzere üç ayrı ödül verilen yarışmanın 1968, 1969, 1970 yıllarında 16 mm kategorisinde “en iyi film” ve “mansiyon” ödülleri verilmemişti (Asan, 2003: 60-61). Muhtemelen, kısa filmciler o günün koşullarında 8 mm filmlerin ötesinde bir ürün ortaya çıkarmakta ekonomik ve teknik imkânsızlıklar nedeniyle zorlanıyorlardı.

1960’ların sonları ve 1970’lerin başlarında AP iktidarını Batı’nın, özellikle de ABD’nin jandarması olarak niteleyen dönemin gençlik hareketleri giderek silahlı eyleme

---

(\*) Bunlar arasında en çok bilineni, 16 Şubat 1969’da Taksim’de meydana gelen ve iki öğrencinin ölümüyle sonuçlanan çatışmayı ele alan Ahmet Soner’in *Kanlı Pazar* belgeselidir. Üç kameranın çektiği görüntülerden hazırlanan 60 dakikalık belgesele 12 Mart 1971’de el konulmuştur ve filmin ortada herhangi bir kopyası yoktur. Yurtdışına gönderilen ve Avrupa’nın değişik kentlerinde gösterilen kopya da bulunamamıştır (Soner, 2012). Yine aynı yönetmenin o dönemde gerçekleştirdiği *Altıncı Filo* (1968), *Gerze Tütün Mitingi* (1969) ile I. Devrim Sineması Şenliği’ne katılan *Tuslog Olayları*, *İstanbul Olayları*, *29 Nisan*, *10 Haziran*, *Che Guevera*, *Ankara’nın Çöpleri*, *Taylan Özgür’ün Cenaze Töreni*, *İmran Öktem Yürüyüşü*, *Nallıhan Orman Köylüleri*, *Görüntüler 70* ve *Suyun Getirdikleri* adlı belgesel filmler o dönemin çalışmaları olarak bilinmektedir. Ancak bu filmlerin adları, materyalin bir belgesel film bütünlüğünden çok, birer belgeleme çalışması olduğunu düşündürmektedir. Tıpkı, *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Hedmi* ya da *Sultan V. Mehmet’in Manastır ve Selanik Ziyareti* gibi.

dönüştü; 12 Mart 1971 askeri muhtırasıyla Başbakan Süleyman Demirel'e iktidardan el çektirildi ve ordu ikinci kez yönetime el koydu.

Bu süreç, 1960'taki biyasi idamların bir tür ödeşmesine dönüşecek; gençlik hareketi liderlerinden Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan, yeterince delil olmamasına rağmen, tıpkı 1960'taki üç kişi gibi asılarak idam edilecekti. Genel olarak, 1950'lere kadar ordu ile mevcut iktidarlar arasında belli bir iç-içelikten ve uyumdan söz edilebilir. 1950'den sonra ise, DP iktidarıyla birlikte "genel oy"un iktidar belirleyeni olarak öne çıkması askerin iktidar mekanizmalarından kopmasına neden olmuş; bu kopuş, askerlerin yaklaşık 10 yıl arayla üç kez darbe yaparak iktidara el koymasına yol açmıştır. Tarihsel olarak bakıldığında, askeri müdahalelere yaklaşımda aydınların çelişkili tavırlar alması dikkat çekicidir: sağdaki aydınlar 12 Mart 1971 darbesine sahip çıkıp 27 Mayıs 1960 darbesine karşı çıkarlarken, soldaki aydınlar ise, tersine, 27 Mayıs'a sahip çıkıp, 12 Mart'a karşı çıkmışlardır (Kayalı, 2009: 207).

Askeri darbelerden önceki dönemde, DP iktidarı sırasında yazılı basın yanı sıra en önemli kitle iletişim aracı radyoydu. Televizyon kavramı henüz toplumun da, politikacıların da ilgi alanına girmemişti. Semih Tuğrul (1975), Türkiye'de ilk televizyon girişiminin, yurt dışından, ABD - Güney Dakotalı "çok Türksever!" senatör Carl E. Mundt tarafından yapıldığını belirtmektedir. Amerikalı parlamenterlerin dünyanın dört bir yanında yürüttüğü "lobicilik" faaliyetlerinin bir örneği olan bu girişim, çok uluslu bir şirket olan *International Telephone and Telegraph* (ITT) adına yapılmıştır. DP iktidarıyla belli bir yol kat edilen bu ilişki, 27 Mayıs 1960 askeri darbesi nedeniyle akim kalmıştır (s.144-147).

Siyasal yaşamda çok hareketli olan bu dönemde, 27 Mayıs darbesinden bir süre sonra sinema televizyon alanında önemli bir gelişme oldu; 1 Mayıs 1964 tarihinde, *359 Sayılı Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Yasası* yürürlüğe girdi. Televizyon yayınları ise yasadan ancak dört yıl sonra, yine yurt dışı destekle, bu kez Almanya'nın desteğiyle başlayabilecekti.

27 Mayıs 1960 darbesinden sonra planlı ekonomiye geçilmiş; Beş Yıllık Kalkınma Planları hazırlamak üzere kurulan Devlet Planlama Teşkilatı, bu tür bir girişimin Türkiye için henüz lüks olacağını belirtse de televizyon cihazları evlere girmeye başlamıştı. Çünkü sınır illere ve Marmara bölgesine yabancı ülkelerin yaptığı bazı televizyon yayınları ulaşıyor, bu televizyon istasyonları, başta zenginler olmak üzere kendi "seyirci"sini yaratıyordu.

1965'te, Erdoğan Tokatlı'nın yönettiği *Son Kuşlar* filmindeki araba vapurunda geçen bir sahne, dönemin bu yanını, farkına varmadan belgelemektedir. Söz konusu sahnede filmin başrol oyuncularını Ediz Hun ve Selma Güneri vapurun güvertesinde. Vapurun kaptan köşkünün ön yüzündeki büyük bir reklam tabelasında "*Philips Radyo Televizyon*" yazmak-tadır. Yayın olmasa da, cihaz satıcıları pazarda yerini almıştır. Türkiye'de ilk televizyon yayınının teknik desteğini veren Almanların cihaz firmasının reklamının yerini almış olması ilginç, "doğal" ve düşündürücü bir durumdur.



Şekil 3.6. *Son Kuşlar* (Erdoğan Tokatlı) filminden bir sahne

TRT'nin ilk TV yayını ise, Ankara'da 31 Ocak 1968 tarihinde gerçekleşti:

18:30	Test diası
19:15	TRT yazısı ve sinyal müziği
19:25	Anons ve sinyal müziği
19:30	Posta açılışı anons
19:35	Başlarken
19:55	Devrim Tarihi
20:00	Haberler
20:10	Hava raporu
20:15	Çizgi film
20:21	Eski Antalya'nın Suları
20:50	Kapanış anonsu
20:51	İstiklal Marşı ve kapanış

Şekil 3.7. 31 Ocak 1968 tarihinde gerçekleşen TRT'nin ilk televizyon yayınının akışı

Bu ilk yayında, “*Başlarken*” konuşmasını TV Daire Başkanı Mahmut Tali Öngören, ara anonsları ise Nuran Emren yapmış; “*Haberler*”i Zafer Celasun sunmuştu. Belgesel sinema tarihi açısından bu ilk yayın çok önemlidir; çünkü yayın akışına göre üç “program” öne çıkmaktadır. Bu üç program da enfomasyona dayalıdır; resmî tarih anlatısı olan ve Prof. Afet İnan tarafından sunulan *Devrim Tarihi*, “*Haberler*” ve Sabahattin Eyuboğlu'nun Aziz Albek ile birlikte 1965'te gerçekleştirdiği *Eski Antalya'nın Suları* belgeseli. Yayın akışının *İstiklal Marşı* ile son bulması ise ilk yayın gününden itibaren kullanılan ve geçen yıllara, değişen yönetimlere karşın vazgeçilmeyen bir uygulama olmuştur.



Şekil 3.8. Gazeteci Mete Akyol'un TV'nin ilk yayın günü izlenimleri (Milliyet, 2 Şubat 1968)

Yayın günü verilen kokteyle katılan gazetecilerden biri olan Milliyet Gazetesi yazarı Mete Akyol, izlenimlerini kaleme alırken, “*Gelmelidir, gelmemelidir*” diyerek yıllarca tartışması yapılan, “*geliyordu, gelecekti*” diyerek yıllarca avunulan, “*başlıyordu, başlayacaktı*” diyerek aylarca beklenen televizyon, sonunda sahiden geldi ve önceki akşam saat 19.30’da da, sahiden yayına başladı.” Yine aynı yazıda, yayın sırasında, ilk arızanın da meydana geldiği ve buna hazırlıklı olan televizyon yöneticilerinin böyle bir durumda kullanmak üzere hazır tuttıkları bir ara görüntüyü yayına soktukların belirtmektedir. Bu görüntüde “*bir trafik lambası önünde, elinde copuyla bekleyen sempatik bir polis karikatürü*” yer aldığı anlatılmaktadır (Milliyet, 2.2.1968: 3).

Televizyon yayınları giderek içerik olarak zenginleşip, yayın süreleri ve yayın yapılan alan genişlerken; siyasal hayattaki çalkantılar ve 12 Mart 1971 askeri darbesiyle merkez sağ gerilemeye başlamıştı. CHP’nin “yıkılmaz” gibi görünen lideri Milli Şef İsmet İnönü’nün yerini alan, partinin genel sekreteri olan Bülent Ecevit’in, ülkeyi “*Ak günlere*” taşıma vaadi, merkez solun yükselişine ivme kattı. 14 Ekim 1973 seçimlerinde CHP Meclis’te tek başına yeterli sandalye sayısına sahip olamasa da, Milli Selamet Partisi’yle (MSP) koalisyon yaparak iktidara gelmişti; *Karaoğlan* Bülent Ecevit artık Başbakan’dı.

Yeni hükümet, birçok kurum gibi TRT’yi de yeniden yapılandırmaya girişti. TRT’nin yayınlara 1968’te başlamasına karşın, belgesel film üretimi bu tarihten daha sonra ortaya çıkmış; üretilen filmler ağırlıklı olarak tarih, özellikle de hamasileştirilmiş resmi tarihle ilgilenmişti. Ecevit hükümetinin, Milliyet Gazetesi’nde köşe yazarlığı yapan gazeteci İsmail Cem İpekçi’yi 14 Şubat 1974’te TRT’ye Genel Müdür olarak ataması kurumun yayın politikasını radikal biçimde değiştirecekti. İpekçi, göreve başladıktan sonra yaptığı bir basın toplantısında “*Yeni çalışma döneminin kültür anlayışında*

*öncelik; Türkiye kültürüdür, halkın kültürüdür; bunun çağımızda aldığı ve alacağı biçimdir. Özellikle radyo ve televizyona, bu anlayışla yaklaşacağım*" diyordu (Milliyet, 3.3.1974: 9).

İsmail Cem'in yaklaşımı, dönemin belgesel sinema alanında baskın olan "Kültürel Hümanizma" yaklaşımıyla da örtüşmektedir. Nitekim o dönemde, hamasileştirilmiş resmi tarih anlatısı olan belgesellerden farklılaşan, "Anadolu hümanizması" söyleminden hareket eden kültür belgesellerinin yanı sıra haber belgeselleri de ekranda görünmeye başlamıştır. Ancak TRT'nin sonuçta bir kamu kuruluşu olması nedeniyle, denetim mekanizmaları oldukça katıydı. Toplumsal olaylar hakkında bir belgeselin kurum içinde yapılması imkânsız olduğu gibi, kurum dışından gelebilecek bu tür belgesellerin de TRT televizyonunda yayınlanması mümkün değildi.

CHP-MSP koalisyon hükümetinin başlangıcındaki olumlu atmosfer uzun sürmedi; 1960'larda zaman zaman sorun olan Kıbrıs, gündeme oturdu. *Karaoğlan* Bülent Ecevit, ülke içindeki yükselişin rüzgârıyla, Kıbrıs konusunda da "cesur" bir çıkış yaptı ve Türkiye Kıbrıs'a askeri harekât düzenledi. Kısa ancak kanlı geçen bu harekât sonunda Kıbrıs fiilen ikiye bölündü; Kıbrıs Türk Federe Devleti (daha sonra Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'ne dönüştü), uluslararası arenada o zaman ve halen tanınmadığı gibi, Türkiye'nin o zamandan beri sorun yaşayacağı durumu da yarattı.

10 ay gibi kısa bir süre iktidarda kalan Ecevit hükümetinin düşmesinden sonra, siyasal partilerin yeterli çoğunluk sağlayamaması ülkeyi kaotik bir döneme sürükledi. Merkez sağda yer alan AP, MSP, Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) ve Cumhuriyetçi Güven Partisi (CGP)'nin oluşturduğu 1. Milliyetçi Cephe (MC); AP, MSP ve MHP'nin oluşturduğu 2. MC hükümetleri, ekonominin durma noktasına geldiği ve şiddet olaylarının hüküm sürdüğü ülkeye yakın tarihinin en karanlık günlerini yaşattı.

1970'lerde siyasi cepheleşmenin iki boyutu vardı; birincisi, CHP halkçı bir söylemle "gelir dağılımı"na, baskılara ve geri kalmışlığa vurgu yaparken AP'yi sermaye ve toprak sahipleriyle özdeşleştiriyordu. İkincisi ise, siyasal bağımsızlık söyleminden hareket eden CHP, AP'yi ABD maşası olmakla suçluyordu (Özkaracalar, 2001: 115). 1970'lerin kaotik ve kanlı ortamı, bu durumu bahane eden askerlerin 12 Eylül 1980'de darbe yaparak iktidarı bir kez daha ele geçirmesiyle sonuçlandı.

Askeri rejiminin baskısı altında bütün demokratik hakların ortadan kaldırıldığı 12 Eylül dönemi, Cumhuriyet tarihinin en önemli değişim, dönüşüm yıllarının başlangıcı oldu. Batı'daki hükümetler Keynesçi refah toplumu politikalarını çoktan terk etmiş; kapitalizm her türlü pazara gözünü her zamankinden daha yoğun biçimde dikmişti. 12 Eylül darbesi yapılmadan bir süre önce alınan ama bir türlü istenildiği gibi uygulanamayan 24 Ocak kararları, Türkiye'de nefesi kesilmiş olan kapitalizme çıkış sağlayabilecek ve ülkeyi globalleşen dünya düzenine dahil edecek bu yeni ortamda hayat bulup, değişimin yönünü ve hızını alışlagelmiş kalıpların dışına taşıyacaktı.

Cılız olan ama "devrimci sinema" yapmaya çalışan Genç Sinema'cılarının dışında kalan belgesel sinemacıların büyük bir çoğunluğu, Türkiye'nin yoğun biçimde yaşadığı bu tür toplumsal gelişmelere ilgisiz kalmıştı. Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nün ve Ziraat Bankası'nın yaptırdığı, belgesel unsurlar da içeren ama resmi tarih vakanüvisliğini geçmeyen haber filmleri, bu dönemin izlerini, en azından olayların belgelenmesi ve egemen yaklaşım anlamında geleceğe taşımıştır. Dönemin belgesel sinemasının temel karakteristiği 1950'lerin sonlarında ve 1960'larda İstanbul Üniversitesi'nde çalışan Sabahattin Eyuboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun öncülüğünü yaptığı, bilim-sanat insanların belgesellerinde ortaya çıkacaktır.

Bu kişiler, toplumsal yapı ya da olaylardan çok, “Batı” ile bütünleşmeyi hedefleyen yeni bir tarih bilinci oluşturmak üzere kolları sıvamıştı. Sabahattin Eyuboğlu, Cevat Şakir Kabaağaçlı, Azra Erhat gibi “*Mavi Anadolucular*”, Batı’nın ötelenmesinin aşılarak Batı’yla bir bütünleşme sağlanmasını “*var olan tarihsel birliğin yeniden yapılandırılması ve canlandırılması ve belki de denilebilir ki anımsatılması tasarısını öne çıkarırlar*” (Karacasu, 2009: 47). Eyuboğlu (1996), Batı’yla ilişkilendireceği “*geçmiş, topraklarımızda bulduğumuz her değeri, Eti, Yunan, Roma, Bizans, Selçuk, Osmanlı, ne olursa olsun benimsemek*”ten söz etmektedir. “*Eskiği sırtımızdan atıp düşüncemize ve bugünkü hayatımıza maletmek; devam ettirmek değil yeniden yaşatmak*” gereğini belirtirken de “*eskinin sırtından geçinenlerin yeniyi boğmalarını önleme*” gereğinin altını çizmektedir (s. 131). Kaya Akyıldız (2009), Mavi Anadolucular’ın özgün yaklaşımının “Batı” bahsinde ortaya çıktığını belirtmektedir (s. 474). Mavi Anadolucular’a göre, “*Türk Devrimi’nin gelişmesini ve onun ideolojik gıdasını sağlayacak*” ana kaynak “Hümanizm”dir ve Batılılaşma ve çağdaşlaşma için “Hümanizm”in öğretim alanında uygulanması şarttır. “*Nasıl ki Rönesans, Eski Yunan ve Latin kaynaklarına, Batı medeniyetinin köklerine inişi ifade etmişse, Türk Devrimi de Batılılaşmayı gerçekleştirebilmek için aynı kaynaklara gitmelidir*” (474-475).

#### **3.4. “Anadolu Destanı” Sabahattin Eyuboğlu – Mazhar Şevket İpşiroğlu: (\*)**

Eyuboğlu-İpşiroğlu’nun yaşam öyküleri ve eğitim anlayışları onların belgesel sinemaya yönelmelerinin ipuçlarını da vermektedir. “Cumhuriyet Kuşağı”nın temsilcisi, Cumhuriyet reformlarının ve kurumlarının savunucusu olan Eyuboğlu, eğitilmek amacıyla yurt dışına gönderilen ilk öğrenci grubunun içinde yer almış, Fransa’da aldığı üniversite eğitiminden sonra, 1933’te Türkiye’ye dönmüş; Azra

---

(\*) Bu çalışmada film metinlerinde Sabahattin Eyuboğlu’nun belgesel sinemacı yanını ele alan Berrin Avcı’nın bu konuyu ele alan öncü araştırmasından yararlanılmıştır (1999 - *Belgesel Sinemacı Yönüyle Sabahattin Eyuboğlu*.) Genk Demirkıran’ın *Filmlerle Anadolu Destanı Yazmak* çalışması ise 2012 yılında yayınlanmıştır.



Erhat'ın (1973) deyişiiyle, “*Batı düşüncesi ile her varlıktan üstün tuttuğu yurdu arasında köprü kurmak görevine koyulmuştur*” (s.22). Dönemin aydınlarının temel yönelimi olan “insanımızın aydınlatılması” ölküsü, onun da yaşamının belirleyicisidir. Bu yolda, Anadolu'nun zenginliklerine sentezci bir bakışla sahip çıkılması gerektiğini ısrarla savunmuştur. Bu bakış, “kültürel hümanizma” bakışının devamıdır. Ancak Eyuboğlu'nun, Türkdoğan'ın eleştirdiği “*Latin-Yunan*” indirgemeciliğinin tersine ve çok daha ötesine, bütünleştirici bir yaklaşıma sahip olduğu da görölmektedir:

*“Bu memleket niçin bizim? Dört yüz atıyla Orta Asya'dan gelip fethettiğimiz için mi? Böyle diyenler gerçekten benimsemiyor, ana yurt saymıyorlar bu memleketi. Gurbette biliyorlar kendilerini yaşadıkları yerde. Hititler, Frikyalılar, Yunanlılar, Farslar, Romalılar, Bizanslılar, Moğollar da fethetmişler Anadolu'yu. Ne olmuş sonunda? Anadolu onların değil, onlar Anadolu'nun malı olmuş. Bu memleket bizim olduğu için bizim, fethettiğimiz için değil.”* (Eyuboğlu, 1996: 9)

Cavit Orhan Tütengil (1973), Eyuboğlu'nun üç özelliğinden söz etmektedir: Birincisi; yazar, çevirmen, sanat tarihçisi, denemeci, film yapımcısı olması. İkincisi; yönetici, denetici, öğretim üyesi olması. Üçüncüsü ise, “kültür tarihçisi”nden geçerek ulaştığı son aşama olan “düşünür”lüğü (s. 54). Oktay Akbal (1973), Eyuboğlu'nun Michel de Montaigne, François Rebelais, William Shakespeare, Herman Melville gibi Batılı yazarların yapıtlarını Türkçe'ye çevirme nedenini az gelişmişliğin karanlığından Yunan dünyasının aydınlığına kapı açma isteği olarak yorumlamaktadır. Ancak Eyuboğlu Türk-İslam kültürünü de dışlamaz; ona göre Anadolu yatayda-dikeyde (mekânda-zamanda) bir bütündür. “*Biz bir başka türlü Türk, bir başka türlü Müslümanız. Mayamızda en ağır basan, bu medeniyetler beşiği Anadolu'dur.*” (s.10)

Aynı kuşaktan, Cumhuriyet henüz beş yaşındayken Almanya'ya giden Mazhar Şevket İpşiroğlu ise Dusseldorf Akademisi'nde resim ve Bonn, Hamburg, Berlin üniversitelerinde felsefe ve sanat tarihi okumuştur. 1934'te Türkiye'ye dönmüş ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde öğretim üyeliğine başlamıştır.

Murat Katoğlu (2009), kültür politikalarını dönemselleştirirken 1920-1950 arasını “Güçlü Merkezi Kurumlar Dönemi” olarak adlandırmakta ve bu dönem Türkiye’sinin kültür politikasını bir tür “*ulusal kurtuluş ve yapılanma*” olarak nitelendirmektedir.

*“Osmanlı’nın yerini alan Türkiye Cumhuriyeti, bir yandan devraldığı kültürel mirasa sahip çıkmaya çalışırken, öte yandan da “imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitle” yaratma hedefine bağlı olarak tanımladığı ve her türlü çeşitlilikten arındırarak “ne mutlu Türküm diyene” sloganında özetlediği yeni vatandaşlarının bu yeni kimliklerini bulup geliştirecekleri kurumları oluşturmaya girişti.” (s.87-88).*

Bu kurumlardan Türk Dil Kurumu, Türk Tarih Kurumu, Halkevleri, Tercüme Bürosu ve Köy Enstitüleri’nden daha önce kısaca bahsedilmişti. Yeni Türkiye’nin tanıdığı en önemli kurumlardan biri de “niversite” oldu. Türkiye 20. yüzyıla kadar niversitesi olmayan bir ülkeydi. 1933 yılındaki “niversite Reformu”yla İstanbul Darülfünun’u İstanbul niversitesi’ne dönüştürülmüştür. Türkiye’nin bu ilk niversitesinin ğretim elemanları üç ayrı kaynaktan gelmekteydi. Birinci grup, kapatılan Darülfünun’dan devralınan elemanlardan; ikinci grup 1923’ten itibaren Cumhuriyet hükümeti tarafından eğitim almak üzere yurt dışına gönderilen kişilerden; üçüncü grup ise çoğu Almanya’daki Nazi rejimi nedeniyle çalışma olanağını yitirmiş yabancı bilim adamlarından oluşuyordu (Katoğlu, 2009: 27, 33).

*“Yenileşme, gelişme, çağdaşlaşma, batılılaşma, kısacası ne denirse densin, Cumhuriyet yönetim kadrosunun evrensel standartlara ulaşma stratejisinin başarısı için kullandığı önemli yöntem, yerlisi yoksa daima yabancı uzmana başvurmaktadır. Bu yöntem esasen 19. yüzyıldan itibaren sarayın ve Osmanlı devlet ricalinin de kullandığı bir çareydi. Ancak düalist anlayış, kararsızlık, kendine güvensizlik ve gereken kurumsal yapı ve mevzuatın düzenlenmesi, iki devir arasındaki önemli farklılıklardır.” (Katoğlu, 2009: 33-34)*

Eğitim almak üzere yurt dışına gönderilen, modernleşmeyi kaynağında görerek öğrenen, dönüşlerinde üniversitede birikimlerini paylaşmaları istenen kişiler arasında Sabahattin Eyuboğlu ve Mazhar şevket İpşiroğlu da vardı. Eyuboğlu’na göre, Hitit’inden Roma’sına, Bizans’ından Osmanlı’sına kadar bugüne dek Anadolu’yu fetheden her uygarlığın bu coğrafyada ürettiklerini ve aktardıklarını benimsememiz, “*bizim*” saymamız gereklidir; çünkü uygarlık ve kültürler kesin sınırlarla birbirlerinden

ayrılmaz; neyin nerede başladığı, nerede bittiği kolayca belirlenemez. Hele hele bu coğrafya Anadolu ise...

*“Aramızda dışarıdan gelmeler çoğunluk olsa bile --ki değil elbette-- kaynaşmış, halleşmiş hepsi. Fetheden de biziz artık, fethedilen de. Eriten biziz, eriyen de. Biz bu toprakları yoğurmuşuz, bu topraklar da bizi. Onun için en eskiden, en yeniye ne varsa yurdumuzda öz malımızdır bizim. Halkımızın tarihi Anadolu'nun tarihidir.”* (Eyuboğlu, 1996: 9)

Mavi Anadoluocuların üzerinde durdukları konulardan biri “tarih” ve “tarih bilinci”dir.

*“Padişah, kral, savaş ve barış adlarına, gitti geldi, oldu-bittilere boğulmuş tarih bilgisinin; ne kadar doğru, ne kadar önemli de olsa bizi daha güzel yaşatacağına pek inanmıyorum. Unutulsa bile işe yarayan, belli bir işte kullanmasak bile gözümüzü açan, kafamızı işleten kuru bilgiler vardır: Güneşin dünyaya uzaklığı, kanın içindekiler, bitki soyları, eşek davası, yer çekimi kanunu gibi. Kuru tarih öylesi bilgi de değildir. Ezberlenmekten başka işe yaramaz; insanı bilgiç etme, geçmişe hapsedme, küflendirme tehlikesi de caba! Ama yaşanan ve yaşatan bir tarih var ki, insanı asıl insan eden belki de odur. Kendini bir oluş içinde görebilmek, dünü bugüne maledip insanlığın yaşını kendi yaşına katabilmek, eskinin yeniye çevrik değerlerini ayırt edebilmek. (...) Böyle bir tarih bilgisi ki buna tarih bilinci demek daha doğru, ne kadar kaba saba, ne kadar uydurma, zorlama da görünse, hayatımıza bir mana kazandıran, insan gücünü bir düşünceye doğru yönelten bilgilerin başında gelir.”* (Eyuboğlu, 1996: 207)

Mavi Anadoluocular'ın önemli kavramlarından bir diğeri ise “halk”tır. Eyuboğlu (1996), halk ile aydınlar arasındaki ayrımın altını çizmektedir: Halk “bizim inanmadığımızıza inanabilir. Bizim bayağı dediğimize güzel, güzel dediğimize saçma diyebilir.” Aradaki mesafeyi kapatmanın yolunu da işaret etmektedir: “Gelin, işlerimizi halkçı gibi değil, düpedüz halk gibi yapalım” (s.14). Bu çabaların, Tek Parti dönemindeki iktidar ile halk arasındaki giderek açılan mesafeyi kapatmak adına gecikmeli bir girişim olarak da yorumlanabilir. Ancak Akyıldız (2009) “hayalî bir kategori” olarak nitelediği “halk” kavramına Mavi Anadoluocuların yüklediği anlamı eleştirmektedir: “Bağrından asla çirkinlik, kötülük çıkmamış bu hayalî kategoriye bir şeylere çağırırlar. Bir “ulusa seslenme” havası, söylemdeki didaktik, başöğretmen edası, yer yer coşkun “Merhaba”larla sonlansa da ağır bir pedagojik tonlamayla sürüp gider.” (s. 473).

Eyuboğlu, Anadolu'nun kültürel zenginliklerini ortaya çıkarmak üzere belgesel sinemaya başvurmadan önce, fotoğraf çalışmalarına girişmiştir. Türkiye'nin değişik yörelerinde çektiği on bini aşkın dia pozitif, tarihsel derinliği içinde Anadolu coğrafyasının bir tür kültür envanterini oluşturur. Eyuboğlu ve arkadaşlarının 1956–1972 arasında gerçekleştirdikleri, “*Anadolu Destanı*” başlığını taşıyan, ülkemizin sanat tarihi ve arkeolojisiyle ilgili konuları içeren belgesel filmlerde de, Anadolu kültürü sentezci bir bakışla ve tarihsel derinliği ve sürekliliği içinde ele alınmıştır. Azra Erhat (1973), Anadolu'yu ve Anadolu halkını geçmişin kültür hazineleriyle birlikte değerlendirmeye çalışırken uygulama alanında en etkili yöntem olarak belgesel sinemanın seçildiğini söylemektedir:

*“Sabahattin Eyuboğlu bilgi ve bilimin yalnız insanın mutluluğuna yarayanın gerçekliğine inanır. Onun içindir ki, kitapta kalmak istememiş, asıl çabasını canlı araçlarla insana seslenmeye harcamıştır. Büyük halk topluluklarına değinen sinemayı bu araçlardan biri yaparak, Anadolu'nun eşsiz kültür hazinelerini film yoluyla tanıtmaya girişir. Sonsuz güçlüklerle katlanarak çevirdiği belgesel filmler geleceğe çevrik birer anıttır. Dar ve kısır üniversite çevresinden çıkıp da bütün Türk milletinin gözü önüne serilecekleri zaman bu filmler Eyuboğlu'nun Türk kültürüne hizmetini daha da belirgin bir hale getirecektir.”* (s.25).

Eyuboğlu ve arkadaşlarının belgesel film külliyatı, İstanbul Üniversitesi Film Merkezi Filmleri (İÜFM) ve Eczacıbaşı Kültür Filmleri olarak iki gruba ayrılabilir.

#### 3.4.1. İÜFM Filmleri:

Eyuboğlu-İpşiroğlu *Hitit Güneşi*'nin çekim aşamasında düşüncelerini belgelemek ve daha kapsamlı yürütebilmek için, bütün olanaksızlıklara karşın, bazı Avrupa ülkelerindeki eğitim kurumlarının yardımcı ders malzemesi amaçlı filmler üreten film merkezlerini örnek alarak, 1954'te İÜFM'yi kurdular. İÜFM'nin tanıtım kitapçığında bu durumu şöyle açıklanmaktadır:

*“Bu bölümün amacı, sinema diliyle yurt ve dünya seyircilerine bir çeşit Anadolu destanı sunmaktır. Gözle görülebilecek bir standanda sanat eserlerinin ağır basması tabii olduktan başka bu işe girişenlerin uzmanlık alanları da sanat tarihi idi. Bu nedenle şimdiye kadar yapılmış olan filmlerin hepsi Anadolu sanat tarihinin birer yaprağı niteliğindedir.”* (Albek, 1976: 1)

“*Anadolu Destanı*”nın peşine düşen bu bilim ve sanat adamlarının temel amacı; derslerde işlenen konuları sinema diliyle anlatmaya, kavratmaya çalışmak, üniversitedeki eğitim çalışmalarına ve araştırmalara belgesel sinema aracılığıyla katkıda bulunmaktır. Böylece, eğitimde o günlere dek genellikle kuramsal olarak verilen derslere görsellik kazandırılacak ve bilgilerin akılda kalıcı olması sağlanacaktır (Albek, 1976: 1).

Özellikle arkeoloji ve sanat tarihi konularına yönelik İÜFM bünyesinde 10 belgesel üretilmiştir: *Hitit Güneşi*, *Siyah Kalem*, *Surname*, *Karanlıkta Renkler*, *Anadolu’da Roma Mozaikleri*, *Anadolu Yollarında*, *Nemrut Tanrıları*, *Eski Antalya’nın Suları*, *Ana Tanrıça*, *Karagöz’ün Dünyası*.

Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisinin birlikte ürettikleri ilk belgesel olan *Hitit Güneşi*<sup>(\*)</sup>, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi ve Arkeoloji Enstitüleri ile Ankara Hitit Müzesi’nin (Anadolu Medeniyetleri Müzesi) destekleriyle hazırlanmıştır. Eyuboğlu ve İpşiroğlu, yapım sürecinde pek çok sorunla karşılaşmış; sinema eğitimi almadıkları halde, film yapım sürecinin gerektirdiği neredeyse bütün işlemleri üstlenmişlerdir. Bu film, sinemanın çok yüksek maliyetli bir sanat olduğunu fark edecekleri bir deneyim olmuştur (Avcı, 2002: 717).

Filmde, Anadolu’da ilk kez devlet ölçeğinde birliği sağlamış olan, Anadolu’nun en eski halklarından Hititler ele alınmaktadır. Kültürel Hümanizma’nın belgesel sinemada ilk örneği olan *Hitit Güneşi*’nde, kültür yaşayan bir süreklilik olarak ele alınmıştır. Alacahöyük, Boğazköy, Kültepe gibi Hitit uygarlığının hüküm sürdüğü yerleşimlerde hem Hitit döneminin tarihsel kalıntılarını hem de burada yaşayan halkın gündelik hayatını içeren çekimler yapan ikili, Hitit kültürü ile günümüz arasında benzerliklerin

---

(\*) 1956’da tamamlanan film 35 mm formatında siyah-beyaz olarak çekilmişti. Görüntü yönetmenleri Avusturyalı H. Kitcher ve W. Stoitzner’di. 28 dakikalık filmin metnini Eyuboğlu kaleme almıştır. .

sürdüğünü kanıtlamaya çalışmıştır. Ethem Alkan (1973), ikilinin yaklaşım biçimini, “Avrupalı ve Türk arkeologların ortaya çıkardığı eserleri, bulunduğu toprağın özelliklerine ve geleneklerine bağlayarak ve dünya medeniyetindeki yerini belli ederek tanıtmaya işi” olarak nitelendirmektedir (s.175). 1956’da Uluslararası Berlin Film Festivali’nde 54 film arasında ikinci olarak “Gümüş Ayı” ödülünü kazanan *Hitit Güneşi*, Türkiye’de sadece belgesel sinema tarihinin değil bütünüyle sinema tarihinin de ilk uluslararası ödülünün sahibi olmuştur.

Pek bilinmeyen ya da az bilinen olguları belgeleyerek kitlelerle buluşturmak, belgeselcilerin genellikle sevdiği bir yaklaşımdır. Dünya belgesel sinema tarihinin başlangıç yıllarında “bilinmeyen” mekânların, kişilerin, olayların belgelenmesi temel tercihlerden olmuştur. Türkiye’de belgesel sinemanın başlangıç yıllarında da böylesine bir benzerliğin yaşanması ilginçtir. Belgesel sinemacıların bilinmeyen peşine düşmenin ötesinde “kâşif”liklerinin öne çıktığı durumlar vardır. Bu durumlarda belgesel sinemanın, yapılan “keşfin” ifşa aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. *Siyah Kalem*<sup>(\*)</sup> filmi, bu nitelikteki ilk örneklerdendir. Topkapı Sarayı Kitaplığı’nda bulunan bazı murakka’aların<sup>(\*\*)</sup> arasında yer alan “Mehmet Siyah Kalem” imzalı çizimler, ilk kez Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisi sayesinde gündeme getirilmiştir. Ancak, yazılı kaynaklarda hakkında hiçbir bilgiye rastlanmayan Mehmet Siyah Kalem’in kendi elinden çıkmış olan resimler tam olarak tespit edilemediği için bu film, bir ön çalışma olarak kalmıştır. Sonraki yıllarda araştırmalarını çoğaltan İpşiroğlu, *Siyah Kalem*<sup>(\*\*\*)</sup> filmini ikinci kez çekmiştir (Avcı, 1999: 87-88).

---

(\*) 1957’de gerçekleştirilen filmin görüntü yönetmeni yine H. Kitcher’dir. Kamera asistanlığını ise, daha sonra birçok filmde Sabahattin Eyuboğlu ile çalışacak olan Aziz Albek üstlenmiştir. 35 mm formatında siyah-beyaz olarak çekilen film 12 dakikadır. Filmin metnini yine Sabahattin Eyuboğlu kaleme almıştır. Filmin İngilizce versiyonu hazırlanmıştır.

(\*\*) *murakka’a*: Terki edilmiş, yamanmış, anlamına gelen “*murakka’a*”larda farklı ellerden çıkan yazı, minyatür, meşk (güzel yazı örneği) gibi farklı malzemeler bir araya getirilmiş, adeta birbirine yamanmıştır.

(\*\*\*) 1973’te, 35 mm ve renkli olarak çekilen bu filmin yönetmenleri M. Ş. İpşiroğlu ve Ünsal Yücel’dir. Görüntü yönetmeni ise ilk *Siyah Kalem* filminin kamera asistanı olan Aziz Albek ile İlhan Arakon’dur.

*Siyah Kalem* filmi 1957’de çekilmiş olmasına karşın, Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisinin Mehmet Siyah Kalem üzerine çalışmaları önceki yıllara uzanmaktadır. İstanbul’un Türklerin eline geçişinin 500. yılı nedeniyle İstanbul Üniversitesi de bir dizi sergi düzenlemiştir; Eyuboğlu ve İpşiroğlu Topkapı Müzesi Kitaplığı’nda rastladıkları bir kaynaktan seçtikleri bazı fotoğraflarla sergiye katılmışlardır. Bu kaynak, *Fatih Albümleri* olarak geçen ama öteden beri ne oldukları pek bilinmeyen murakka’alardı.



Şekil 3.9. Murakka'a örneği (No: Hazine 2153 - 39-b )

*Siyah Kalem*’in çizimleri de bu murakka’aların içinde yer almaktadır. Eyuboğlu ve İpşiroğlu sergiden sonra, 1954’te, *Fatih Albümüne Bir Bakış* adında Türkçe-Fransızca bir kitap da yayımlamışlardır (İpşiroğlu,

2004: 8, 13). Bu kitabın yayımlanmasından 50 yıl sonra, İstanbul’da düzenlenen ve 21 orijinal çizimin yer aldığı “*Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası*” başlıklı serginin kataloğunda,

*“İpşiroğlu’nun Siyah Kalem serüveni böylece başlar ve uzun sayılabilecek araştırma dönemi içinde birbiriyle kimi zaman çelişen düşünceler yumağını, gerçeğe ulaşma yolunda aşama aşama ilerleyen bir kulvarda çözmeye çalışır. Başlangıçta Siyah Kalem’i Fatih döneminin dünya görüşüne bağlayan İpşiroğlu, daha sonra bu görüşünü terk ederek sanatçıyı 14.–15. yüzyılların Türkistan ve Maveraünnehir kültür sahası içinde yorumlar.”*

denilmektedir. İpşiroğlu *Siyah Kalem* filminden yıllar sonra yayımladığı *Bozkır Rüzgârı – Siyah Kalem* kitabında ilk filmdeki yorumlarından uzaklaşmış; Mehmet Siyah Kalem hakkında ulaştığı yeni bilgiler çerçevesinde yaptığı yorumlarla filmdeki belirsizlikleri gidermeye çalışmıştır. İpşiroğlu bu kitapta, Orta Asya kültür çevresinde resmin en az söz kadar güçlü olduğunu, özellikle dinsel törenlerde resmin sözü

tamamlayan bir unsur olduğunu söylemektedir. Bu nokta, İpşiroğlu'nun kültürel hümanizmanın "Yunan-Latin" endeksinden uzaklaşması olarak da yorumlanabilir.

Siyah Kalem'in resimlerinde, bozkır göçebelerin yaşamı kadar, onların mitolojik figürleri de yer almaktadır. İpşiroğlu (2004), bu resimlerinin bütün nesnelere canlı



Şekil 3.10. "Dans Eden Şamanlar" (No: 2153/34b)

kabul edildiği animist bir dünya görüşünün ürünü olduğunu söylemektedir. Bilim öncesi dünyanın bir temsilcisi olan Siyah Kalem insanlarla ruhlar arasında bir sanatçı olduğu kadar bir büyücüdür de (s.8). Yıllar sonra Siyah Kalem üzerine yazılan kitapta net ifadelerle

rastlanırken filmdeki yorumlar muğlâktır; yönetmenler sanki yüksek sesle düşünüyor gibidir. Yorumlarda resimleri ve sanatçıyı anlama çabası öne çıkmaktadır:

*"Şimdi Siyah Kalem'in doğaüstü dünyasına giriyoruz. Onun canlandırdıkları yarı insan yarı şeytan figürlerdir. İnsanlar korkunç canavarlar tarafından kaçırılmaktadır. Müzisyenler korku veren hayvanların kılığındadır. Çalgılar da korkunç ve gariptir. Siyah Kalem'in insanları canavarlara, canavarları ise insanlara benzer. Bu canavarlar insanlar gibi dünyaya bağlıdırlar. Aynı insan gibi dövüşür, güreşirler. Ağaçlar da kaderleri tayin edilmiş insan yüzlerine benzer. Siyah Kalem'in doğaüstü dünyasında atlar da vardır."*

*Siyah Kalem*, bir belge olan ama yeterince tanımlanamayan bir malzemenin de belgesel sinemanın kullanımına açık olduğunu gösteren bir örnektir. Burada önemli olan nokta, Eyuboğlu ve İpşiroğlu ikilisinin bir bilgiyi doğru kabul etmekten öte, az bilineni ortaya çıkarma, bilinmeyen üzerine tartışma ortamı yaratma, eldeki bilginin değişebilirliği kabulünden hareketle belgeyi ona göre yorumlama yöntemleridir. Filmde ileri sürdükleri konusunda ısrarcı olmamaları da etik açıdan önemlidir. .



Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisinin arşiv raflarında “keşfedip” belgesel sinemaya taşıdıkları, Anadolu’nun kültürel sürekliliğini kanıtlamaya çalıştıkları bir başka kitap ise yine Topkapı Sarayı Kitaplığı’nda bulunan ve Sultan III. Murat’ın oğlunun “kırk gün kırk gece süren” sünnet düğününü konu alan *Surname*’dir. 1582’de, İstanbul’daki At Meydanı’nda (*Hipodrom*; günümüzde Sultanahmet Meydanı) yapılan şenlikleri konu edinen söz konusu kitapta dönemin ustalarından Nakkaş Osman’ın renkli minyatürleri yer almaktadır. *Surname*, Osmanlı Devleti’nin duraklamaya başladığı ve askeri başarisızlıkların ortaya çıktığı bir dönemde, III. Murat’ın diplomatik manevrasını, bir tür gövde gösterisini belgelemektedir. Avrupa lkelerinde dolaşan Osmanlı’nın çökmekte olduğu söylentilerine bir “yanıt” niteliği taşıyan şehzade Mehmet’in görkemli sünnet düğünü, dönemin pek çok ülkesinin davet edilen seçkin temsilcilerin huzurunda gerçekleşmiştir. Kitap, aynı zamanda dönemin gündelik yaşamı, meslekleri, kostümleri vb. konularda da günümüze önemli görsel bilgileri aktarır.

Kitapla aynı adı taşıyan *Surname*<sup>(\*)</sup> filmi Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisinin ilk renkli film çalışmasıdır. Nakkaş Osman’ın minyatrlerdeki sahneleri “yaşatmak” için gösterdiği çabanın bir benzerini de Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisi gösterir. Nakkaş Osman, düğünü anlatabilmek için Eyuboğlu’nun deyimiyle “*kamerasız sinema yapmak*” gibi zor bir yöntem kullanmıştır (Avcı, 1999: 97). Nakkaş Osman’ın ayrıntılarla aşmaya çalıştığı iki boyutlu dünyanın sınırlılığını, filmde yakın planlarla açılmaya çalışılmış, bazı görsel efektlere de başvurulmuştur. Örneğin, kitapta yer alan bir havai fişek patlaması sahnelerini daha etkili bir biçimde izleyiciye aktarırken, havai fişeği elinde tutan adamın elini bir daire içine alarak etrafından soyutlamış ve sonra bu daireyi genişleterek havai fişeğin patladığı izlenimi yaratmışlardır (Avcı, 1999: 100).

---

(\*) 1957-1959 yılları arasında gerçekleştirilen 19 dakika uzunluğundaki filmin görüntü yönetmeni İlhan Arakon, metin yazarı Sabahattin Eyüboğlu’dur. Filmin İngilizce versiyonu hazırlanmıştır.

*Karanlıkta Renkler*<sup>(\*)</sup> filminde ise hiç bilinmeyen, belki de “saklandıktan” sonra o güne dek hiç kimsenin ayak basmadığı bir Ortaçağ kaya kilisesi ve bu kilisenin gün ışığı görmemiş duvar resimleri gün ışığına çıkartılır. Filmde Anadolu’nun kültürel derinliği şöyle dile getirilmektedir:

*“Bu filmi yapanlar, 700 yıl kapalı kalmış bir kilise buldular. Yalçın kayalar ortasında kartal yuvasını andıran bir delikten saklı kiliseye giriyoruz. Sellerin çamur doldurduğu kilisenin alt kısmında kalan aziz resimleri bir hayli silinmiş. Fakat oyulmuş kaya üzerine doğrudan doğruya sürülen boyaların su değmeyen kısımları yeni yapılmış gibi taze duruyor. Resimler Bizans geleneğine uymakla beraber, daha sade, daha gülbüz ve daha duygulu bir sanat özelliği taşıyor. Bu resimler yer yer Anadolu halk sanatına mal edebileceğimiz ilkel motiflere karışıyor. Eski Hıristiyan fresklerinin çoğu sonradan tekrar yenileştirilmiş olduğu için Ortaçağ resmini bu kadar yakından, birinci elden tanıtan kilise azdır.”*

Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisi, II. ve IV. yüzyıllardan günümüze ulaşan Antakya’daki Roma mozaikleri üzerine olan *Anadolu’da Roma Mozaikleri*<sup>(\*\*)</sup> filminde ise aradan geçen onca yıla karşın bu sanatın ortadan bütünüyle kalkmadığını, biçim değiştirmiş olsa da halen sürdüğünü kanıtlamaya çalışmaktadır. Bu kültürel süreklilik Antakya’daki birçok evin tabanlarında hâlâ renkli döşemeler şeklinde, Eyuboğlu’nun deyişiyle “taşlaşmış halı”lar ve “hasır”lar olarak yaşamaktadır: “*Bir çeşit mozaik olan hasırların en güzelleri Antakya’da yapılır. Renkleri savuran bu hallaç, yaptığı keçe motiflerini mozaiklerden almış olabilir. Antakya’da mozaik, çok yerde bu şehrin hayatına bağlıdır.*”

Eyuboğlu-İpşiroğlu’nun birlikte gerçekleştirdikleri altıncı ve sonuncu belgesel film olan *Anadolu Yollarında*<sup>(\*\*\*)</sup> da temel yaklaşım, yine Anadolu’nun geçmiş kültürleriyle bugünkü yaşam biçimi arasındaki benzerlikleri ortaya çıkarmak, bağlar kurmaktır.

---

(\*) 1959’da 35 mm olarak çekilen 11 dakikalık bu filmin görüntü yönetmeni V. Schamoni’dir. Filmin metnini yine Sabahattin Eyuboğlu kaleme almıştır. Filmin İngilizce versiyonu hazırlanmıştır.

(\*\*) Yine 1959’da 35 mm, renkli olarak çekilen bu film, ikilinin en kısa filmlerindendir, 9 dakikadır. Filmin görüntü yönetmeni V. Schamoni, metin yazarı Sabahattin Eyuboğlu’dur. Filmin İngilizce versiyonu hazırlanmıştır.

(\*\*\*) 1959’da 35 mm olarak çekilen 11 dakikalık bu filmin görüntü yönetmeni V. Schamoni’dir. Filmin metnini yine Sabahattin Eyuboğlu kaleme almıştır. Filmin İngilizce versiyonu hazırlanmıştır.

27 Mayıs 1960'ta askeri darbeyle tanışan Türkiye'de siyasi hayatın kesintiye uğraması gibi, İÜFM'nin sinema faaliyetleri de kesintiye uğramıştır. Merkezin önemli elemanlarından olan Sabahattin Eyuboğlu darbe sonrasında Milli Birlik Komitesi'nin (MBK) hazırladığı "147'ler"<sup>(\*)</sup> listesine dâhil edilip görevden alınınca, İÜFM'nin üretim yapmadığı yaklaşık dört yıllık bir süreç başlamıştır. 147'ler üniversiteye geri dönme hakkını elde ettiğinde Eyuboğlu, İstanbul Üniversitesi'ne kürsü başkanı olarak çağrılmış ancak görevi kabul etmemiş ve sadece İstanbul Teknik Üniversitesi'ndeki hocalığına geri dönmüştür.

Eyuboğlu'nun İÜFM'deki ikinci dönem filmlerinin ilki *Nemrut Tanrıları*'dir<sup>(\*\*)</sup>. Bu kez yanında İpşiroğlu yerine Aziz Albek vardır ve Albek aynı zamanda filmin görüntü yönetmenliğini de üstlenmiştir. *"Yüce dağ başları kutsal yerlerdir Anadolu'da. Bulutlar, karlar gibi Tanrılar da ıssız doruklarda oturmayı severlermiş eskiden. Belki aşâğılarda sırlarının daha kolay çözümlenmesinden korkuyorlardı."* sözleriyle başlayan filmde, II.-III. yüzyıllarda Adıyaman çevresinde egemenlik kurmuş olan Kommagene Devleti'nin kralı Antiochos'un mezarının da bulunduğu Nemrut tümülüsü ve bu tümülüsün üzerindeki açık hava tapınağının dev taş heykelleri anlatılmakta; tapınağın ilk kez Osman Hamdi Bey tarafından belgelendiği belirtilmektedir:

*"Geçen yüzyılın sonuna kadar kimseler uğramamış buraya, bilim dünyası varlığından bile habersizmiş bu koca anıtın. Günün birinde bir Alman mühendisine köylüler haber vermiş burayı ve işte ancak o zaman yerli-yabancı bilginler ilgilenmiş ve gelmişler Nemrut'a. 1883 yılında Türk müzeciliğinin kurucusu Osman Hamdi Bey ve değerli iş arkadaşı Oskan Efendi, o zamanki türlü güçlükleri, karları, çamurları hiçe sayarak Nemrut Dağı'na çıkıyorlar. Şimdi Nemrut'u onların çekmiş oldukları fotoğraflardan görüyoruz. Hamdi Bey, köylülerle tanrılara boy ölçtürüyor. İşte kendisi, Zeus'un önünde dalgın; Antiochos'la senli benli..."*

(\*) "147'ler": 27 Mayıs darbesinden sonra, Ekim ayında MBK tarafından hazırlanan listede yer alan ve üniversiteyle ilişkileri kesilen 147 akademisyen. Aralarında Anayasa profesörü Tarık Zafer Tunaya'dan İsmet Giritli'ye, Ordinaryüs Prof. Dr. Recai Galip Okandan'dan Prof. Mina Urgan'a kadar pek çok isim vardı. MBK üyesi Orhan Erkanlı daha sonraki yıllarda: *"Evet, kantarın topuzunu biraz kaçırdık. Ama onlar birbirlerini ihbar ettiler.(...) Her türlü kanaate ve inanışa taarruz ediyorduk"* diyebiliyordu. (Aslandaş – Bıçakçı, 1995: 249).

(\*\*) 1964 yapımı olan, 35 mm, siyah-beyaz olarak çekilen bu film 16 dakikadır. Aynı yıl, Uluslararası Berlin Film Festivali'nde "Altın Ayı" ödülünü kazanan *Susuz Yaz* filmiyle birlikte Türkiye'yi temsil etmiştir.

Zaman zaman elinde fotoğraf makinesiyle görüntüde yer alan ve izleyiciye mihmandarlık yapan Eyuboğlu, Osman Hamdi ve Alman mühendisin çabalarını çağırır.

Eyuboğlu-Albek ikilisinin ikinci filmi *Eski Antalya'nın Surları*'nda<sup>(\*)</sup>, Manavgat Çayı'ndan Side antik kentine su taşıyan su kemerleri anlatılmaktadır. Eyuboğlu'nun Anadolu'nun zenginliklerine sahip çıkma felsefesi bu filmde de öne çıkar. Hatta Anadolu insanının geçmişteki tavrının günümüze de yol gösterici olmasını ister: *"Anadolu'da Roma'nın borusu ötüyormuş o zaman. Ama Sideliler dillerini unutmamış. Şehirlerini kendi emekleri, kendi paraları ile kurmuşlar seve seve. Side'nin adı bile yerli. "Nar" demek Side, eski bir Anadolu dilinde."* Veya aslolan Anadolu'nun kendisidir: *"Eskiden bir hamammış burası. Bu heykeller Roma devrine ait olmakla beraber onları yaptıranlar Anadolu çocukları yapan ise Anadolu ustalarıydı."*

*Nemrut Tanrıları*'nda Osman Hamdi Bey ile kazı başkanı Karl Dörner'in belge ve görüntülerine yer veren Eyuboğlu, bu filmde de Side kazılarını yürüten Arif Müfit Mansel ve Jale İnan'dan yararlanmıştır. Bu bilim insanlarının kazı alanı, müze, kütüphane gibi mekânlarda çalışmalarını görüntülemiştir. Bilim insanlarına filmlerde yer vermek, onları danışman olarak kullanmak da Türkiye'de belgesel sinema alanında ilktir. Bu yöntemi, Kültürel Hümanizma'yı daha sonraki yıllarda sürdürecektir olan Suha Arın ve onun ekolündeki belgesel sinemacılar da kullanacaktır.

Eyuboğlu-Albek ikilisi, *Ana Tanrıça*<sup>(\*\*)</sup> filminde ise Anadolu'nun en eski inanç figürlerinden biri olan bereketin ve doğurganlığın simgesi "Ana Tanrıça"yı tarihsel sürekliliği içinde ele alırlar. Bu filmde de temel hedef geçmişle günümüz arasındaki

---

(\*) 1965 yapımı filmin görüntü yönetmeni Aziz Albektir. 35 mm formatında siyah-beyaz olarak çekilen 15 dakika uzunluğundaki bu filmin belgesel sinema açısından ilginç bir özelliğini daha önce belirtmiştik. Film, TRT'nin ilk TV yayınında gösterilmiştir.

(\*\*) 1966 yapımı olan, 35 mm, siyah-beyaz olarak çekilen bu film 17 dakikadır.

bağı ortaya çıkarmaktır. Bu anlamda, günümüzden on bin yıl önceye uzanan ilk örneklerden, Efes Artemisi ve Meryem Ana'ya dek tanrıçanın arkaik dönemdeki özelliklerini göstermenin yanı sıra günümüzün inanç ikliminde "Ana Tanrıça"nın izlerini de sergilemeye çalışırlar. *Ana Tanrıça* mesafe olarak birbirinden uzak ama tema açısından birbirine yakın olan çok sayıda mekânda çekimleri gerçekleştirilen Türkiye'deki ilk belgesel film sayılabilir. Ana Tanrıça kültürünün Anadolu'daki yaygınlığını kanıtlarcasına Eskişehir, Konya, Burdur, Aydın, Manisa, Ankara, İstanbul gibi Anadolu'nun değişik kentlerindeki müzelerde ve antik yerleşimlerde dolaşılır. Film boyunca Ana Tanrıça heykelcikleri ve kaya kabartmaları en çok başvurulan görsel malzemelerdir. Filmin finalinde Ana Tanrıça kültürü "mesir macunu" geleneğine bağlanır:

*"Manisa'da her bahar Mesir diye bir bayram yapılır. Bütün çevrenin köylerinden akın akın insanlar gelir ve bir caminin tepesinden atılan şifalı macunları kapışırlar. Üreme gücünü artırdığına inanılır bu macunların. Müslümanların benimseyip sürdürdükleri bu geleneğe, Ana Tanrıça bayramlarını andıran büyük bir coşkunluk var."*

Sabahattin Eyuboğlu'nun İÜFM bünyesinde ürettiği son film olan ve yönetmen olarak tek başına imza attığı *Karagöz'ün Dünyası*<sup>(\*)</sup>, 1972'de Madrid'de düzenlenen 2. Bilimsel ve Öğretici Sinema Festivali'nde "Etnolojik Filmler" bölümünde "Gümüş Kuğu" ödülünü kazanmıştır. Eyuboğlu, yerini tiyatro, opera, sinema, televizyon gibi yeni gösteri sanatlarına bırakmak zorunda kalan geleneksel Karagöz oyununu ele aldığı bu filmde, Karagöz oyununu "bir tek insanın eli ve soluğuyla canlanacak olan renkli dünya", Karagöz sanatçısını da "tek kişilik tiyatro" olarak niteler: *"Evet, bir tek insan ve bir tek sevginin içinden türlü dekorları, sayısız oyuncular, değişik dilleri, dilekleri, kişilikleriyle bütün bir insanlık komedyası. Dünyamızın belli bir çağının ve devletin aynası..."*

---

(\*) 1972 yapımı olan, 35 mm, renkli olarak çekilen 17 dakika uzunluğundaki filmin görüntü yönetmeni yine Aziz Albek'tir.

### 3.4.2. I. Sponsorluk Çağı: Eczacıbaşı Filmleri:

DP dönemiyle birlikte hızlanan kapitalist uygulamalar, çok sayıda yeni şirketin kurulmasına yol açmış, birçok firma üretime başlamıştı. Bunlardan biri de ilaç sektöründeki Eczacıbaşı'ydı<sup>(\*)</sup>. Eczacıbaşı ailesinin üyelerinden olan Şakir Eczacıbaşı Londra'da eczacılık eğitimi almış olmasına karşın yurda döndükten sonra bir süre gazetecilik yapmış, sinema ile yakından ilgilenmiştir. 1965'te kurulan ve Türkiye'de sinema tarihinde önemli bir yeri ve ağırlığı olan Sinematek Derneği'nin uzun yıllar yönetim kurulu başkanlığını da yapan Şakir Eczacıbaşı Türkiye'de özel kurum sponsorluğunu başlatan kişidir. Eyuboğlu'nun belgesel sinemacı olarak 1963-1964 arasında görev aldığı filmler Eczacıbaşı sponsorluğunda gerçekleştirilmiştir. Eyuboğlu bu filmlerin sadece birinde yönetmenlik, hepsinde de metin yazarlığı yapmıştır. Şakir Eczacıbaşı işbirliğiyle yürütülen çalışmalar, İÜFM bünyesindeki çalışmalara benzer yaklaşımlar içermekte; Anadolu uygarlıklarının zenginliğine dikkat çekilerek uygarlıklar arasındaki kültürel süreklilik ön plana çıkartılmaktadır. Eyuboğlu tarafından kaleme alınan tanıtım broşüründe bu "misyon" şöyle dile getirilmektedir:

*"Doğu'yla Batı'nın kavşağındaki Anadolu, değişik medeniyetlerin kalıntılarıyla yüklü bir kültür toprağıdır. Bu toprağı tanımak ve tanıtmak yabancılardan önce üstünde yaşayanlara düşer. Oysa bizler, bugüne kadar, bu işi gereğince yaptığımızı ileri süremeyiz. Hatta Anadolu tarihiyle bizden çok batılı araştırmacıların ilgilendiği bile söylenebilir."* (Akt. Avcı, 1999: 124) <sup>(\*\*)</sup>

Eyuboğlu-Eczacıbaşı işbirliğinin ilk ürünü olan ve Anadolu folklorunda rastlanan sağlıkla ilgili motifleri işleyen *Yaşamak İçin*'de<sup>(\*\*\*)</sup>, İÜFM filmlerindeki gibi geçmiş ile bugün arasında bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Ancak, bu kez süreklilik eleştirilecek bir unsur olarak ele alınmakta, halk hekimliğinin günümüzde sürdürülmesinin

(\*) Firmanın geçmişi 20 yüzyılın başlarına; 1909'da Süleyman Ferit'in "Eczacıbaşı" unvanını almasına kadar uzanmaktadır. 1912'de devralınan Şifa Eczanesi'nde diş macunu, kuvvet şurubu, kolonya ve losyon üretilmiş; Dr. Nejat F. Eczacıbaşı'nın Heidelberg, Chicago ve Berlin üniversitelerindeki kimya yüksek öğrenimini tamamlamasından sonra İstanbul'da bir ilaç laboratuvarı kurulmuştur. DP iktidarı sırasında 23 Aralık 1951'de ilk ilaç fabrikasını hizmete açmıştır (<http://www.eczacibasi.com.tr/channels/10.asp?id=7> Erişim: 24 Haziran 2012).

(\*\*) Eczacıbaşı Kültür Filmleri Serisi Tanıtım Broşürü'nden aktararak (Apa Ofset Basımevi, t.y.)

(\*\*\*) 35 mm, renkli olarak çekilen 21 dakikalık filmin görüntü yönetmenleri İlhan Arakon ve J. J. Florin'dir.

yanlışığı anlatılmaktadır. Bir zamanlar antik dünyanın Bergama Asklepion'u, Didim Apollon Tapınağı, Sümela Manastırı gibi şifa merkezlerinde uygulanan ve günümüzde hâlâ sürdürülen halk hekimliğinin bilimsel olmayan örnekleri gösterilir: Sarılık hastalığını iyi etmek için hastanın karnına baltayla vuruyormuş gibi yaparak sarılığı "korkutmak", kurşun dökmek, hasta bebekleri asma dalıyla yakılan ateşten atlatmak, kansız çocuklara hayvan postu giydirmek gibi. Filmin finali etik açıdan düşündürücüdür. Eyuboğlu'nun iyi niyetli bakışının bir ürünü olduğunu varsaysak bile, finalde izleyiciye doğru seçenek olarak modern bir ilaç fabrikası sunulurken bu fabrikanın filmin "sponsor"u Eczacıbaşı'nın fabrikası olması, iyi niyetli bakışın ötesine geçen bir anlama da yol açmaktadır. Bu sorun, sponsorlu filmler açısından hep varolmakta ve çoğu zaman yönetmen açısından bir paradoks oluşturmaktadır.

1963'te çekilen *Renk Duvarları*, *Göreme*, *Kırkpınar* ile 1964 yapımı *Tülü* filmlerinin yönetmeni Pierro Biro, görüntü yönetmeni ise genellikle J. J. Flori'dir. Şakir Eczacıbaşı, bu filmlerde yönetmen olarak niçin Eyuboğlu yerine yabancı bir yönetmene başvurduklarını şöyle anlatmaktadır:

*"Renk Duvarları'nda olduğu gibi diğer filmlerde de özel film teknikleri ve film ustalığı gerekiyordu. Sabahattin Eyuboğlu bir filmci değildi. Filme Anadolu uygarlıklarını iyi bilen, bir sanat tarihçisi olarak yaklaşımı vardı. Renk Duvarları'nı yöneten Pierro Biro iyi bir sinemacıydı ve bizim dostumuzdu. Filmlerin bir bölümünü de Fransızlarla co-produksiyon [ortak yapım] olarak yapmıştık o zaman."* (Avcı, 1999: 133).<sup>(\*)</sup>

Selçuklu ve Osmanlı dönemi çini sanatını ele alan *Renk Duvarları* filmi, çeşitli festivallerde gösterilmiş, Locarno Film Festivali'nde (1964) en iyi beş filmde biri seçilerek "En İyi Film Belgesi"ni; Paris'te düzenlenen "5. En İyi Kültür ve Eğitim Filmleri Yarışması"nda da "Avrupa Konseyi En İyi Film Ödülü"nü kazanmıştır<sup>(\*\*)</sup>. O yıllarda yerli yabancı sinemacıların bazı filmlerine (P.P. Pasolini'nin *Medea*'sı gibi)

(\*) Avcı'nın Şakir Eczacıbaşı ile 12 Şubat 1997 tarihinde yaptığı görüşmeden.

(\*\*) Avcı, o dönemde gazete ve dergilerin Avrupa Konseyi'nin verdiği ödülü "Üçüncülük" ödülü olarak yazdığını; ancak Eczacıbaşı ile yaptığı görüşmede, Eczacıbaşı'nın bu haberlerin yanlış olduğunu ve ödülün "Birincilik" ödülü olduğunu söylediğini belirtmektedir (1999: 134).

konu ettiği Göreme ve çevresini ele alan *Göreme* filminde, yörede geleneksel yaşamın temsilcisi bir gencin değişim özlemi dile getirilmiştir.

Eczacıbaşı Kültür Filmlerinden bir diğeri olan geleneksel yağlı güreşleri anlatan *Kırkpınar*<sup>(\*)</sup>, yağlı güreşin seyirlik boyutunu, yöredeki gezgin tiyatroların seyirlik boyutuyla karşılaştırmakta ve geleneksel güreşlerin yanı sıra yörenin etnolojisi hakkında da önemli veriler sağlamaktadır. *Tülü*<sup>(\*\*)</sup> ise, bir başka “güreşçi” grubu, “güreşçi” develeri anlatmaktadır. Filmde, Aydın’da iki gün süren bir deve güreşi ve güreşin şampiyonu olan deve ile onu yetiştiren ve ödöl olarak bir halı kazanan Tülücü Bacı’nın öyküsü işlenmiştir.

Eczacıbaşı filmleri de, İÜFM gibi, Anadolu kültürünün zenginliğini ve yaşayan kültürle iç içeliğini kanıtlamaya çalışan filmlerdir. Çekildikleri dönemde yerli ve yabancı çevrelerin ilgiyle izlediği her iki gruptaki bu filmler, bugün de ilk günkü tatlarını korumaktadır. Daha da önemlisi, bu filmler “belgesel” niteliklerinin yanı sıra, ele aldıkları konuların bugün çoğu yitip gittiği ya da bozulup özünden uzaklaştığı için, zaman içinde önemli birer “belge”ye de dönüşmüştür.

1960’lı yıllarda, İstanbul Üniversitesi Film Merkezi’nde Sabahattin Eyuboğlu ve Mahzar Şevket İpşiroğlu’nun yanı sıra, yine bilim ve sanat dünyasından başka isimler de belgesel filmler yapmışlardı. Bu kişilerden edebiyatçı Adnan Benk, iki belgesel gerçekleştirmiştir: Adana yakınlarındaki Karatepe-Arslantaş’taki açık hava müzesinden hareketle, İ.Ö. VIII.-VII. yüzyıllarda yaşadığı tahmin edilen Adana bölgesinin kralı Asitavandas’ı anlatan *Ben, Asitavandas* ile Van Gölü’ndeki adayı anlatan *Aktamar*.

---

(\*) 35 mm formatında, renkli olarak çekilen film 14 dakikadır.

(\*\*) 1964 yılında, 35 mm formatında, renkli olarak çekilen film 16 dakikadır.



Altan Yalçın'ın çektiği *Haliç*<sup>(\*)</sup> filmi ise dönemin oldukça önemli olan ama çoğu zaman es geçilen bir belgeseldir. Kültürel Hümanizma'yı bir kenara bırakıp; Kemal Özer'in *Haliç* şiirinden yola çıkılan belgeselde, sebze halinden mezbahasına Haliç'in günlük yaşamının peşine düşülmüştür. Haliç, sorunlarıyla; özellikle de çevre sorunlarıyla birlikte ele alınır. Bugün, filmin çekildiği dönemdeki Haliç'ten eser kalmamıştır. Dolayısıyla bu belgesel, işyerleri kaldırılan, çevresi parklarla donatılan Haliç'in o yılları hakkında elimizde kalan en önemli arşiv belgelerinden biridir.

*“Çoktan acıkmış İstanbul, sofrabaşlarında sabırsız, çiğnemeye hazır çeneleri obur gökdelenlerin. Hazır tıkmaya büyük oteller, bulvarlar, eğlence yerleri. Tecimenler hazır öğütüp yutmaya, tasmaından çözmüşler iştahlarını, salmışlar Haliç kıyılarına. Aralanıyor, işte bir günün kapısı daha. Sokuluyoruz Haliç'e doğru, ayrılıp küçük bir vapurla Galata Köprüsü'nden suları köpürte köpürte...”*

### **3.5. “Anadolu Uygarlıklarından İzler” Suha Arın:**

Kültürel Hümanizma akımının belgesel sinemada uygulayıcılarından biri olan, 1962-1997 yılları arasında belgesel film üreten Suha Arın, Türkiye'de belgesel sinemanın yerleşmesinde, kitlelerle buluşturulmasında, belgesel sinema ilkelerinin yerleştirilmesinde, üniversitelerdeki sinema eğitiminde önemli katkı sağlayan kişi olarak kabul edilmekte ve adı sektörde bir “ekol” olarak anılmaktadır. Arın, bu anlamda, Türkiye'de belgesel sinemanın “omurgası”<sup>(\*\*)</sup> olarak da nitelendirilebilir. 23 Ocak 1942'de Balıkesir'de doğan, 1 Şubat 2004'te İstanbul'da ölen Arın'ın sinema serüveni üç döneme ayrılabilir:

*Birinci Dönemi;* Hukuk Fakültesi'ne devam ederken; Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı Öğretici Filmler Merkezi'nde senarist olarak çalışmaya başladığı, bu kurum adına ilk iki belgesel filmini (*Trafik Emniyeti* ve *Başkent Ankara*) çektiği 1962–1964 yılları arasındadır.

(\*) 35 mm formatında, siyah-beyaz olarak çekilen film 23 dakikadır. Görüntü yönetmeni Çetin Tunca ve Taner Öz'dür.

(\*\*) “Omurga” Suha Arın sinemasında da önemli bir kavramdır; ileriki satırlarda bu kavram ayrıca ele alınacaktır.

*İkinci Dönemi* 1965'te gittiği ve yaklaşık sekiz yıl kaldığı ABD'de üniversitede sinema eğitimi alırken, film laboratuvarları ile radyo ve televizyon istasyonlarında çalıştığı yıllardır. Howard University ve The American University'de lisans ve lisansüstü eğitimini tamamlamış; 1966–67 yıllarında Capital Film Laboratuvarları'nda ses kayıt teknisyeni ve projeksiyonist, 1967-73 arasında Amerika'nın Sesi Radyosu'nda ve USIA Uluslararası Sinema TV Merkezi'nde muhabir, çevirmen, spiker olarak çalışmış, aynı yıllarda TRT'nin Washington Muhabirliği görevini üstlenmiştir. ABD yıllarında gerçekleştirdiği tek bir film vardır: *Pride (Gurur)*. 1968 yılında gerçekleştirdiği bu televizyon filminde, Washington'daki "Pride" adlı bir zenci örgütünü ele almıştır.

*Üçüncü Dönemi* ise, ABD'den döndüğü 1973'te başlar. Sinemacı-eğitimci kimliğinin gerçek anlamda ortaya çıktığı bu dönemde 60'ın üzerinde belgesel film üretmiştir.

Suha Arın kendinden önceki Kültürel Hümanizmacılar gibi yurt dışında eğitim almış; Türkiye'ye döndükten sonra Batı'dan aldığı formasyonu "Anadolu"nun kaynaklarını öne çıkartma mücadelesinde kullanmıştır. Mavi Anadolucular gibi onun da filmlerinde, gerek filmin adı (*Anadolu Uygarlıklarından İzler, Anadolu'da Konutun Öyküsü, Anadolu'nun Petrol Yolu*, gibi), gerekse sözlü anlatımda Türkiye kavramından daha çok "Anadolu"<sup>(\*)</sup> kavramına rastlanmaktadır.

Suha Arın'ın Türkiye'ye döndüğü yıllar Türkiye'de televizyonculuğun emekleme yıllarıdır. ABD dönüşünde, orada aldığı sinema–televizyon eğitiminin verdiği güven ve orada edindiği birikimin Türkiye'nin bu genç televizyon kurumunda paylaşılmak isteneceği umuduyla TRT'ye başvurmuş, ancak kuruma tam zamanlı olarak kabul edilmemiştir. O yıllarda Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne bağlı olan

---

(\*) 1985-1986 yıllarında Hasan Özgen'le birlikte gerçekleştirdiği 10 bölümlük *Fırat Göl Olurken* belgesel dizisinin TRT'de denetime takılarak yayınlanmama nedenlerinden biri de filmde "Türk insanı" yerine "Anadolu insanı" kavramının geçiyor olmasıdır (Hasan Özgen söyleşisi, Etikan, 2007: 5' 10") .

Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda da öğretim görevlisi olarak çalışmak istemiş; ancak buradan bir yanıt çıkmayınca, bu kez belgesel filmlere önyak olmaları isteğiyle kamu yararına hizmet veren bir sivil kurum olan Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu'na (TTOK) başvurmuştur.

### 3.5.1. I. Sponsorluk Çağı: Kamu Yararına Çalışan Kurumların Desteği

Suha Arın'ın başvurduğu dönemde kurumun başında olan ve adı kurumun adıyla özdeşleşen Çelik Gülersoy'un desteğiyle, TTOK'nın sponsorluğunda *Anadolu Uygarlıklarından İzler* başlıklı bir belgesel film dizisinin yapım süreci başlatılmıştır. Bu süreç, Suha Arın'ı 40 yıllık meslek yaşamında bir "kültür envantercisi"ne dönüştürecektir. *Anadolu Uygarlıklarından İzler* dizisinin ilk filmi, tıpkı Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisinin ilk filmleri gibi Hititler üzerinedir. 1974 yapımı olan *Hattilerden Hititlere* belgeseli, Arın'ın Anadolu kaynaklarına yaptığı ilk yolculuk olur. Araştırma sırasında en büyük desteği Alman Arkeoloji Enstitüsü'nden almıştır. Arın'ın yıllarca dilinden düşmeyecek "*Hititler kavramı yanlıştır, bunun aslı Hattilerdir*" sözleri de filmin bilimsel araştırmaları sonucunda ortaya çıkmıştır. Filmin çekimleri Çorum-Boğazköy ve Alacahöyük, Konya, Adana-Karatepe gibi Hitit uygarlığın hüküm sürdüğü gerçek mekânlar ile bu uygarlığın izlerinin sergilendiği Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde gerçekleştirilmiştir.

Filmin seyirciyle ilk kez buluşması bir galayla gerçekleştirilmiş ve film seyircinin yoğun ilgisiyle karşılaşınca bu ilgi, TTOK'nın *Anadolu Uygarlıklarından İzler* dizisine devam etme kararı almasını kolaylaştırmıştır. Sırada Frigler, Likyalılar, Urartular ve diğerleri vardır. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne bağlı olan Basın ve Yayın Yüksek Okulu'ndan olumlu karar da bu filmin yapım sürecinde çıkmıştır. Arın'ın böylece fiilen 1974 Ağustos'unda başlayan "hoca"lığı 2004 Şubat'ında ölene dek kesintisiz biçimde sürecek; kendi deyişiyle, "*7 kuşak öğrenci*" yetiştirecektir.

1974'te Suha Arın, kadrolu olarak işe giremediği TRT'ye kurum dışından belgesel filmler üretme şansını yakalamıştır. Ancak bu haber belgesellerinin gerçekleştirilme sürecinde, ekip ve donanım konusunda kurum içinde umduğu muameleyi görememiştir. Örneğin, kameraman olarak yanına verdikleri Hasan Özgen, TRT'ye henüz o yıl girmiştir ve mesleğin pek çok inceliğinden habersizdir. Arın'ı zorda bırakma amacına dönük olan yöntem, karar vericilerin hesaba katamayacakları<sup>(\*)</sup>, uzun yıllar sürecek bir dostluğun, el ve kader birliğinin doğmasına yol açacaktır.

Hiçbir sosyal güvencesi olmayan ve tarım ve orman işçilerinin sorunlarını dile getiren *Sessiz Emekçiler* (1974); 1974'te ilan edilen "genel af"ın ardından, kısa bir sürede tekrar cezaevine dönen hükümlülerin dönüş nedenlerini ele aldığı *Affin Ardından* (1974); Zonguldak yöresindeki kaçak kömür madenlerinde çalışan işçilerin sorunlarının ele alındığı *Kaygı Kuyuları* (1975); üst düzey kamu yöneticilerinin çocukları için kreşe dönüştürülmesi kararlaştırılan, Çocuk Esirgeme Kurumu'nun Ankara-Keçiören Atatürk Çocuk Yuvası'ndaki yetim ve öksüz çocukların Anadolu'daki diğer yuvalara gönderilmesi olayını sorgulayan *Bir Yuva Dağılıyor* (1975) bu dönemde gerçekleştirdiği dört haber belgeselidir. Günlük yaşam tanıklığı ve "insan"<sup>(\*\*)</sup> bu filmlerden sonra Arın sinemasında daha görünmez hale gelecektir.

Bu haber belgeselleri, izleyicilerin ilgisini, bürokratların dikkatini çekmiş, sonuçta Arın ile TRT'nin yolları ayrılmıştır. Bundan sonra 1999'da bir kurs nedeniyle davet

---

(\*) *Affin Ardından* haber belgeselinin çekimi sırasında en önemli destek kameraman Hasan Özgen'den gelir. Çünkü Özgen de, 12 Mart döneminde, siyasi suçlu olarak yaklaşık üç yıl hapis yatmış ve 1974'te ilan edilen genel "affın ardından" serbest bırakılmışlardır. Suha Arın'a verilen bu "acemi" kameraman hapisane yaşamı konusunda hiç de acemi değildir; Suha Arın'ın işini oldukça kolaylaştıracak ve filmin izleyici üzerindeki etkisini artırmada önemli katkılar sağlayacaktır. Bu haber belgeseli, hem etik değerler hem de sinematografi açısından önemli bir örnektir. Suha Arın, kimliğini gizlemek isteyen mahkûmlarla röportaj yaparken mahkûmların duvara düşürdüğü gölgelerini kullanmıştır.

(\*\*) Suha Arın sineması genellikle "insansız" olmakla suçlanmıştır. Bu yargının temelinde onun insanı nesne olarak yeterince kullanmaması kadar, insansız filmlerinin daha bilinir olması gerçeği yatmaktadır. Bir başka neden de maddi kültür varlıklarına yaptığı vurgu nedeniyle "insan"dan çok "mekân"ın öne çıkmasıdır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için: Aytekin, H. (2008) "*Suha Arın Sinemasında İnsan, Mekân, Zaman*", Belgesel Sinema 2008, İstanbul, BSB Yayınları, s.234-253).

edilene kadar, tam 25 yıl TRT'yle ilişkisi filmlerinin gösterilmesi ya da yasaklanması biçiminde biraz da “kavgalı” bir seyir izleyecektir.

Suha Arın dışarıdan TRT'ye yaptığı haber belgeselleri sona erdiği sırada Basın ve Yayın Yüksek Okulu'ndaki “hoca”lığını sürdürmektedir. 1975'de, yine TTOK'dan mali destek alarak ikinci belgesel filmini, Anadolu'nun eski uygarlıklarından Frigleri konu alan *Midas'ın Dünyası'nı* çeker. Bu film, öğrencilerini ekibine kattığı ilk belgesel filmidir. Üçü de daha sonraki yıllarda sinema ve televizyon alanında yönetmen olarak adlarını duyuracak olan Nesli Çölgeçen, Yalçın Yelence ve Kemal Sevimli bu belgesel filmle mesleğe ilk adımlarını atarlar. Bu ekip yeni adlarla daha da zenginleşecek ve 1980 yılına kadar üretilen filmlerin jeneriğinden eksilmeyecektir. Ankara yakınlarındaki Frigya'nın başkenti Gordion'daki tümülüste bulunan ve Frigya Kralı Midas'a ait olduğu düşünülen kafatasının da, ilk kez bu film aracılığıyla kamuoyuna sunulması Arın sinemasının bir başka ipucunu vermektedir: ilginçlik.

Suha Arın adının sadece ilgili çevrelerde değil, sokaktaki insanlar arasında da bilinmesini sağlayan *Safranbolu'da Zaman* (1976), bugün Karabük'e bağlı bir ilçe merkezi olan Safranbolu'daki geleneksel mimariyi konu edinmiştir. Bu film de, TTOK tarafından finanse edilmiştir ve her biri yaklaşık 100–150 yaşında olan, geleneksel mimarinin örneği evleriyle adeta bir “müze kent” olan Safranbolu'nun mimari zenginliğine dikkat çekmek ve bu mirasın korunması konusunda toplumsal bilinç oluşturmaya katkıda bulunmak amacıyla çekilmiştir.

*Safranbolu'da Zaman*, Kültürel Hümanizma'nın insanlığın evrensel değerlerini tanıtmaya, koruma ve geleceğe aktarma ilkelerinin belgesel sinemada işlendiği örnek bir filmidir. TTOK tarafından başlatılan, Safranbolu'da birtakım koruma ve yenileme çalışmalarında bu film lokomotif olmuştur. Safranbolu'nun bugün UNESCO'nun

dünya kültür mirası listesinde yer almasında önemli pay sahiplerinden biri *Safranbolu'da Zaman* filmidir.

Bu gerçeği paylaşmak isteyen Safranbolulular, *Safranbolu'da Zaman* filminin çekiminden 25 yıl sonra, geleneksel dokunun korunduğu eski Safranbolu'daki bir meydana "Suha Arın Meydanı" adını vermiştir. 23 Eylül 2001'de meydana çakılan plâkette şunlar yazılıdır:

*"1976 yılında TTOK'nın katkısıyla gerçekleştirdiği Safranbolu'da Zaman adlı belgesel filmiyle Safranbolu'nun sahip olduğu geleneksel ve özgün kültür mirasının korunması, yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması çabalarına büyük bir ivme ve güç kazandıran, bu mirasın evrensel boyutta bilinmesi ve tanınması çalışmalarına katkıda bulunarak Safranbolu'nun UNESCO Dünya Kültür Mirası Listesi'ne alınmasında önemli bir rol oynayan değerli yönetmen Suha Arın'ın adının bu meydana verilmesi önerisi, Belediye Meclisimizin 26 Şubat 2001 tarih ve 87 sayılı kararıyla kabul edilmiştir."*

Safranbolu Belediye Başkanlığı 2001



**Şekil 3.11. "Suha Arın Meydanı"na plaket çakıldığı gün (23 Eylül 2001), H. Aytekin ve Suha Arın (H. Aytekin arşivi)**

*Saranbolu'da Zaman* filmi, sadece konusu, yaklaşım biçimi ve sinematografisiyle değil, peşine düştüğü bazı kavramlarla da dikkati çeker. Suha Arın, o güne dek, yurt içindeki kamuoyunun pek farkında olmadığı, "Batılı" iki kavramı filmine taşır: "kültür mirası" ve "çevre korunması". 1976 yılı gibi, oldukça erken bir tarihte, bu iki kavramı kullanarak bir tartışma zemini yaratması nedeniyle de bu film, öncü bir filmidir.

Kültürel sürekliliğin bir diğer eksik halkası Doğu Anadolu'daki Urartu uygarlığıdır. *Anadolu Uygarlıklarından İzler* dizisine 1977 yılında *Urartu'nun İki Mevsimi* belgeseli eklenir. Arın, tıpkı "Hatti"lere "Hititler" denilmesindeki yanlışlık gibi, "Urartu"

kavramına da karşı çıkar. “*Kışların egemen olduğu bir iklimde, dağlık yörenin acımasız çevre koşullarına ve kan dökücülüğü ile güney komşuları Asur’a karşı yaklaşık 2800 yıl önce hayat bulan*” Urartular, topraklarından “*Biainili Ülkesi*” diye söz etmektedir. Kral Menua’nın oğlu olan ve Urartu uygarlığına “*verimli mevsimler yaşatan Argiştî*” taşlara kazıttığı bir yazıtta şöyle seslenmektedir: “*Savaşçıları topladım. Tanrı Haldi’ye, Tanrı Teişaba’ya, Tanrı Şivini’ye ve Biainili ülkesinin bütün tanrılarına yalvardım; onların ilahi yüceliklerine sığınarak muzaffer olmak istedim. Tanrılar benim yakarışlarıma kulak verdiler. Argiştî diyor ki: Haldi güçlüdür, Haldi’nin silahları güçlüdür...*” Film boyunca yaz ve kış görüntülerinden yararlanılmıştır. Arın, Urartuların yaşadığı çetin doğa koşullarını seyirciye hissettirme konusunda oldukça başarılıdır. Ancak “iki mevsim” kavramıyla asıl kastedilen, yaz-kış kadar “geçmiş” ve “bugün” ilişkisidir. Kültürel Hümanizma’nın temel sorunu sinematografi ve metinle ustaca bütünleştirilmiştir.

*Likya’nın Sönmeyen Ateşi* (1977) filmindeki “sönmeyen ateş” simgesi de aynı biçimde, Fethiye ile Antalya arasında kalan Teke Yarımadası ve çevresinde egemenlik kuran Likya Uygarlığı’ndan günümüze ulaşan kültürel sürekliliğin bir ifadesi olur.

*İstanbul’un Çağırıldığı Su* (1977) ise kültürel sürekliliğin “sorunlarda” da kanıtlanmaya çalışıldığı bir belgeseldir. İstanbul sadece günümüzde değil, tarihi boyunca susuzluk çekmiş; Bizans’ı, Osmanlı’sı, Türkiye’si İstanbul’a su getirebilmek için çeşitli yollara başvurmuştur.

*Kapalıçarşı’da 40 Bin Adım* (1980) filminde ise çarşı içinde, günde ortalama olarak 40.000 adım atan bir seyyar şerbetçi, her adımıyla geçmişi bugüne yaklaştırmaktadır.

Atatürk'ün Doğumunun 100. Yıldönümünde TTOK tarafından yaptırılan *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981) belgeselinde, Dolmabahçe Sarayı'nın Osmanlı ve Cumhuriyet dönemindeki işlevi anlatılmaktadır. Kültürel Hümanizmacıların Kemalizm savunuculuğunu örnekleyen bu belgesel, Kurtuluş Savaşı nedeniyle ayrıldıktan sonra, adeta küsen ve cezalandırıcısına 1927'ye kadar İstanbul'a hiç gelmeyen Mustafa Kemal'in, Dolmabahçe Sarayı'na ilk kez geldiğinde söylediği "*Bu saray, artık Allah'ın gölgesi olan sultanların değil, halkın sarayıdır*" sözleriyle başlamakta ve ölene kadar burada yaşayan Atatürk'ün cenazesinin saraydan çıkışıyla sona ermektedir. Filmde sultanların dönemindeki sarayın ihtişamıyla, Cumhuriyet dönemindeki tevazu karşılaştırılmakta; yeni dönemde sarayda toplanan Dil ve Tarih Kongreleri aracılığıyla sarayın, sultanın bireysel kullanımından uzaklaşıp, kamusal bir işleve kavuştuğu anlatılmaktadır.

### 3.5.2. I. Sponsorluk Çağı: Özel Kurumların Desteği:

"Dünya Çocuk Yılı" nedeniyle çekilen Batı Toroslarda yaşayan yarı göçer "Tahtacı"ların, 12 yaşındaki Fatma'dan hareketle anlatıldığı, 1979 yapımı *Tahtacı Fatma*, Arın'ın kendi kaynaklarıyla gerçekleştirdiği tek belgeseldir. Çoğu filminde yönetmenliğin yanı sıra yapımcılık da yapan Arın, Türkiye'de tıpkı imgesel sinema alanında olduğu gibi yapımcı sermayesine dayalı bir üretim gerçekleştirmemiştir. Filmlerinin neredeyse tamamı sponsorluk ilişkileriyle finans edilmiştir. ABD dönüşünden 1980'li yıllara kadar büyük ölçüde TTOK sponsorluğundan yararlanırken, 1980 sonrasında sponsor yelpazesi, değişen sosyo-ekonomik koşullara paralel biçimde çeşitlenmiş, kamu kuruluşlarının yanı sıra finans kuruluşları öne geçmiştir. TTOK desteği azalarak devam etmiştir<sup>(\*)</sup>.

---

(\*) 12 Eylül askeri darbesinden sonra TTOK'nın gelir kaynaklarına büyük ölçüde el konulmuş ve kurum kamusal yatırımlardan vazgeçmek zorunda bırakılmıştır. Bu kaynak yetersizliği içinde TTOK'nın sponsorluk yaptığı, 1983 yapımı *Kariye* filminde de Kültürel Hümanizma dikkat çekici biçimde varlığını hissettir. Arın Kariye Kilisesi'ndeki fresklerin Rönesans'ın hazırlayıcısı olduğunu iddia etmektedir.



Suha Arın, 1980’de, Türkiye İş Bankası sponsorluğunda *Bilgeler ve Ustalar* belgesel film dizisine başlamıştır. Halk ozanlığı geleneğinin son temsilcilerinden biri olan Aşık Ali İzzet Özkan’ın hayatını ve yapıtlarını anlattığı *Aşık Ali İzzet Özkan*; klasik müzik tarihinde “Türk Beşleri” olarak anılan grubun bir üyesi olan ve klasik müziğin Türkiye’de sevilmesine önemli katkılarda bulunan Cemal Reşit Rey’i konu edinen *Cemal Reşit Rey* bu dizinin iki belgeseli olur. Dizide yer alan, senaryosu yazılmış ve hatta senaryosu Kültür Bakanlığı’nın açtığı yarışmada “Birincilik” ödülü de almış olan *Bedia Muvahhit* belgeseli çekilememiş ve dizi yarım kalmıştır.

Arın’ın 1980 sonrasındaki sponsorlarından biri de Kültür ve Turizm Bakanlığı olmuştur. Bakanlığın, ulusal kültür varlıklarımızı tanıtmak ve belgeleyerek gelecek kuşaklara aktarmak amacıyla açtığı senaryo yarışmasında<sup>(\*)</sup> “Birincilik” ödülü alan, Ziya Kerim Altınışik – Sevinç Çor (Baloğlu) – Zafer Kiraz imzalı senaryodan hareketle gerçekleştirilen *Kula’da Üç Gün’de* (1983) *Safranbolu’da Zaman* belgeseline benzer bir yapı kurmuştur. Ege Bölgesi’nde, Manisa iline bağlı olan Kula’nın mimari, kültürel ve sosyal değerlerinin korunması için kamuoyunda bir bilinç

oluşmasının hedeflendiği filmde, üç gün süren geleneksel bir Kula düğünü işlenmektedir. Görüntüler “Çendekli”, “Kına” ve “Gelin Alma” olarak üç gün süren geleneksel bir Kula düğününü anlatırken, sözlü anlatımda bu düğün hakkında hiçbir bilgi verilmez.



Şekil 3.12. *Kula’da Üç Gün*; çeyiz gezdiren çocuklar (H. Aytekin arşivi, Eylül 1982)

(\*) Bu yarışma on bir dalda düzenlenmiş ancak üç dalda ödül verilmiştir. *Kula’da Üç Gün*’ün yanı sıra, “Çocuk” dalında H. Aytekin – M. Bayer’in *Noel Baba’nın Çocukları* ile “Çinicilik” dalında Z. Özkara’nın *Çintemani* adlı senaryoları “Birincilik” ödülü almıştır. Yarışma şartnamesinde birincilik ödülü alan senaryoların filmlerinin de çekileceği belirtildiği halde, bu şansını sadece *Kula’da Üç Gün* yakalamıştır.

Spiker, sadece mimari hakkında bilgiler verir ve metin Suha Arın'ın diğer filmlerine oranla yok denecek kadar azdır.

Filmde, geleneksel düğünün eşliğinde, değişen yaşam koşullarının geleneksel yaşamı ne yönde etkilediği anlatılmaktadır. Resmî nikâh töreniyle başlayan film, imam nikâhının ardından gelen “gerdek gecesiyle” biter. Bütün düğün hazırlık süreci konu-komşunun imcesiyle geçer. Kız ve erkek evlerinin “okucu”ları, tek tek her evi dolaşır; düğünü haber verir, ev halkını düğüne davet eder. Antik dönem Dionysos törenlerinin adeta devamı niteliğindeki esnaf birliği olan “yaren” grubu da hem düğün hazırlıklarında görev alır, hem de “kına gecesi”nde, “çeyiz gezdirme”de, “kız alımı”nda “zilli maşa” ve “dümbek”leriyle düğünün eğlence düzenini kurarlar. Oysa film boyunca süren “gelenek” bir yanılsamadır; finalde gelin kız gerdek odasına alınır, damadı beklemeye başlar. Yarenlerin Antik dönemlerden sürgeldiği düşünülen 9/8'lik ritimle çaldıkları zilli maşa ve dümbeklerinin ürpertici sesi duyulur. Filmin bu anına dek hiç gösterilmeyen Kula'nın terk edilmiş, yıkılmış evleri görünmeye başlar. Bu görüntülerin arasında yarenlerin dümbek ve zilli maşa çalan elleri, adeta “Gel!” dercesine izleyiciyi yardım etmeye çağırılmaktadır. Gerdek odası, terk edilen Kula evlerinin kaderine ortak olur. Filmin başından beri büyük bir özenle bir araya gelmiş olan çeyizden ve mutlu sona hazırlanan gelin damattan geriye sadece kırık bir çerçevenin içinde *sepia* yöntemiyle eskitilmiş bir fotoğraf kalır. Kültürel süreklilik “modern” yaşam tarafından bozulmuştur...

1983 - Antalya Film Festivali'nde “Altın Portakal” ödülünü kazanan film televizyonda bazı bölümleri sansürlenerek yayınlanmıştır. TRT'de filmin sonundaki geleneksel yaşamın temsili olan “imam nikâhı” sahnesi; Samanyolu TV'de yayınlanırken de filmin başındaki modernleşmenin temsili olan “resmî nikâh” sahnelerinin yayında kesilmesi Türkiye'nin iki yüz yıldır süren düalizminin ilginç, trajik-komik bir örneğidir.

Anadolu geleneksel mimarisinin gelişimini anlatan *Anadolu'da Konutun Öyküsü* (1984) belgeseli de, tıpkı Eyuboğlu'nun *Yaşamak İçin* belgeselinde olduğu gibi sponsor kurumun görüntüleriyle biter: Anadolu'daki geleneksel konut mimarisindeki kültürel süreklilik, Kent-Koop'un yapmakta olduğu Batıkent'e ulaşmıştır...



Şekil 3.13. *Anadolu'da Konutun Öyküsü* filminin çekiminden  
(H. Aytekin arşivi, Eylül 1984)

Arın, Şişe ve Cam Fabrikaları A.Ş.'nin kuruluşunun 50. yılı ve "1985 Dünya Gençlik Yılı" nedeniyle hazırlattığı *Camın Teri* (1985) filminde Kültürel Hümanizma'dan uzaklaşır, ancak "Hümanizma"dan vazgeçmez. Paşabahçe Cam Fabrikası'nın üç ayrı biriminde henüz çirak olarak çalışan üç genç işçinin fabrika ortamındaki ve fabrika dışındaki yaşamları belgelenmiş; umutları ve beklentileri kendi ağızlarından anlatılmıştır. Filmin sponsor firma tarafından yayınlanmasına izin verilmemiş; belgesel, Suha Arın'ın "*suya indiremediğim teknelerim*" diye nitelendirdiği, halka gösterilmeyen filmlerinin arasında yerini almıştır.

Suha Arın'ın en yoğun üretimde bulunduğu yıllar 1985-1990 arasındadır. Turgut Özal başbakanlığındaki ANAP iktidarının bol harcamalı, yüksek büyüme hızlı, enflasyonist politikaları Türkiye'nin serbest piyasa ekonomisindeki yükselişini halka kabul ettirirken, yeni dünya düzenini de Türkiye'ye davet ediyordu. O yıllar toplumsal değişimin en yoğun yaşandığı yıllardı; o güne dek korunan sınırlar anlamsızlaştırılıyor, yurt dışına döviz çıkışı yurt içine başta yabancı sigara olmak

üzere lüks ve alışılmadık tüketim maddelerinin girişi serbest bırakılıyordu. “Özal”laşan Türkiye “özelleştirme” kavramıyla tanışmıştı.

Suha Arın bu “altın yıllar”da bankaların sponsorluğunda çok sayıda belgesel üretmiştir. Ziraat Bankası, Emlak Bankası ve Bankalar Birliği en önemli sponsorluk kaynakları oldu. Bu dönemin ilk filmi, Ziraat Bankası’nın sponsorluğunda gerçekleştirilen, Güneydoğu Anadolu Projesi kapsamında, Fırat nehri üzerinde inşa

edilmekte olan Karakaya ve Atatürk baraj göllerinin sular altında bırakacağı havzadaki maddi ve manevi kültür varlıklarının belgelenmesi amacıyla gerçekleştirilen 10 bölümlük *Fırat Göl Olurken*<sup>(\*)</sup> dizisi oldu. Arın uzun yıllardır kameraman olarak birlikte çalıştığı Hasan Özgen’le yönetmenliği paylaştığı bu belgesel dizide Kültürel Hümanizma bakışını sürdürmüştür. Çekimlerde, bölgede yapılan arkeolojik kazıların yanı sıra, havzadaki yerleşimlerden etnografik malzemeler de derlenmiş; her



Şekil 3.14. *Fırat Göl Olurken*, görüntülenen kazı alanlarından biri (H. Aytekin arşivi, Ağustos 1985)

vesileyle Anadolu’nun kültürel sürekliliği dile getirilmiştir. Nitekim bu “süreklilik” filmin TRT’de yayınlanmasının yasaklanmasına yol açmıştır. Kazı bulguları arasından atın evcilleştirilme tarihini iki bin yıl geriye götüren bulgulara filmde yer verilmesi önemli bir “red” nedeni olmuştu. TRT denetimi Anadolu’da atın tarihinin, at sırtında Orta Asya’dan gelen Türklerden başkasına mal edilemeyeceğini red gerekçesi olarak kabul etmişti.

(\*) Dizin bölümleri; 1. *Fırat’la Aktı Zaman*; 2. *Kıyıdaki Kemancı*, 3. *Fırat Geçitleri*, 4. *2000 Yıllık Sır*, 5. *Oyun ve Kuralları*, 6. *Cennetin Bedeli*, 7. *Fırat’ın Vasiyeti*, 8. *Sular Yükselmeden*, 9. *Ferhat Dağı Delecek*, 10. *Cumhuriyet’in Büyük Rüyası* başlıklarını taşımaktadır.

*Fırat Göl Olurken* dizisi, helikopterden çekilen Fırat görüntüleriyle başlar; sözlü anlatım hem Kültürel Hümanizma bakışını hem de Arın belgesellerindeki anlatım biçiminin özelliklerini sergiler:

*“Fırat... İlk uygarlıkların bereket suyu... Kutsal kitapların “Ulu Irmağı”... İlk yazılı kaynaklarda “Purat” ya da “Puratti” olarak anılan Fırat, yedi milyon yılda oluştu. Günümüzden üç milyon yıl önce de bir dizi jeolojik kopmalarla, Fırat akarsu ağının ilk biçimi ortaya çıktı. Daha sonra Fırat, ilk vadisi içinde 150–200 metre kadar gömüldü ve zamanla da birçok kez yatak değiştirdi. Fırat binlerce yıl gerçeği, masalı, efsaneyi sularına kattı; insandan insana, kentten kente taşıdı. Kısacası, binlerce yıldır Fırat’la aktı zaman.”*

Dizide, Fırat havzasında sürdürülen çok sayıda kurtarma kazısında elde edilen bulguların ve bilgilerin aktarılmasına aracılık edilmiştir. Samsat, Tille, Gritille, Hasek, Cafer, Pirot, Lidar, Değirmen-tepe, İmikuşağı, Şemsiyetepe, Köşkerbaba, Çavi Tarlası gibi baraj gölünün suları altında kalacak olan höyüklerde yapılan kazılar görüntülenmiş; kazı başkanlarının çalışmaları kendi ağızlarından aktarılmıştır. Bir prehistorik yerleşim olan Cafer Höyük kazısını yöneten Lyon Üniversitesi profesörlerinden Jacques Cauvin’in sözleri, dizinin temel felsefesini de özetlemektedir. Film, havzadaki pek çok “başlangıç”ın ve “son”un tanıklığını yapar.

*“Burada baraj bölgesinin en eski köyü, Türkiye'nin en eski yerleşmelerinden biri yer almakta. Gün ışığına çıkardığımız evler dokuz bin yıl öncesinden kalma. Anlayacağınız yazının, madenin ve özellikle çanak çömlek yapımının bilinmediği, insanın evrimleri bakımından çok önemli bir çağ içindeyiz. (...) Bizler bu bölge için hem bir başlangıcın hem de bir sonun tanıkları oluyoruz. Bu sona, istenirse insanlığın evrimi de denebilir...”*

Bu tanıklık, Suha Arın’ın sinemadaki yaklaşımını da değiştiren bir tanıklık olmuştur. Filmin araştırması sırasında daha çok kültür varlıkları (dolayısıyla Kültürel Hümanizma) üzerine yoğunlaşmışken, çekimler için ekip Fırat havzasına ulaştığında sular altında kalan



Şekil 3.15. *Fırat Göl Olurken*; Cafer Höyük kazı evi, Prof. Dr. Jacques Cauvin ile yapılan çekimden(1985 – H. Aytekin Arşivi)

bölge insanın evini, tarlasını, mezarlıklarını sular altında bırakarak gitmek zorunda kalışını görünce filmin yaklaşımı değişmiştir. Kültürel derinliğin ve sürekliliğin anlatıldığı dizide, bir yandan da bu zorunlu göç canlı tanıklıklarla anlatılmaya çalışılmıştır. Dizinin son bölümleri bu barajları Cumhuriyet Türkiye'sinin büyük düşü olarak anlatsa da, dizinin TRT'de bütünüyle yasaklanmasını engelleyememiş; Arın'ın “*suya indiremediği tekneleri*”nden bir başkası olarak tarihe geçmiştir. Arın'ın sponsora rağmen filmin içeriğinden taviz vermeme özelliğini dile getirmek ve hakkını teslim etmek gerekmektedir <sup>(\*)</sup>.

Emlak Kredi Bankası sponsorluğunda, geleneksel konut mimarisinin ayakta kalan örneklerini ve hayatta kalan son ustalarını ele alan belgesel dizi *Eski Evler Eski Ustalar* 12 bölümden oluşan belgesel dizinin dört bölümü Suha Arın tarafından çekilmiştir<sup>(\*\*)</sup>. Dizinin ilk bölümü olan *Sisler Kovulunca* (1986) belgeselinde Arın, Doğu Karadeniz bölgesinin sivil mimarisinin örneklerini ve son ustalarını “sislerin” arasında görünür kılmaya çalışır. 1987'de belgesel dizinin İç Anadolu bölgesi sivil mimarisini ele alan iki bölümünü daha çeker: *Ozanlar ve Evler, Erciyes'in Bereketi*. Dizide son çektiği bölüm ise Batı Karadeniz bölgesinin eski evlerini ve eski ustalarını işler: *Ağacın Türküsü* (1988).

1988 yılının “Uluslararası Mimar Sinan Yılı” ilan edilmesi Suha Arın sinemasında adeta “Mimar Sinan” dönemine yol açmış; Bankalar Birliği'nin sponsorluğunda ilk olarak altı bölümden oluşan *Dünya Durdukça... Mimar Sinan* (1988), daha sonra da

(\*) Arın'ın *Camın Teri* filminde de benzer bir tavır gösterdiği daha önce belirtilmişti. Keza Petrol Ofisi'ne yapılan *Anadolu'nun Petrol Yolu* filminde de sponsorun bir akaryakıt dağıtım firması olmasına karşın, Türkiye'nin güneş enerjisinden yeterince yararlanmadığını dile getirmiş ve sponsora ciddi çatışmalar yaşanmıştır.

(\*\*) Belgesel dizi Suha Arın'la birlikte dört yönetmen tarafından çekilmiştir. Suha Arın'ın çektiği dört bölümün yanı sıra, Hasan Özgen dört bölüm *Efeler ve Bacalar* (Ege, 1986), *Kilittaş* (Güneydoğu, 1987), *Ateşin Gökü* (Doğu Anadolu, 1989), *İstanbul Hatırası* (İstanbul, 1989); Hakan Aytekin iki bölüm *Karlı Dağların Ardı* (Doğu Akdeniz, 1989), *Yaşayan Gölgeler* (Güney Marmara, 1989); Bilgin Adalı bir bölüm *Eski Konaklar Yeni Konuklar* (Batı Akdeniz, 1987) ve Cahit Seymen bir bölüm *Dalgaların Getirdiği* (Kıbrıs, 1989) çekmiştir. Dizinin diğer bölümlerinin yönetmenleri Bilgin Adalı hariç Suha Arın ekolünden gelmiştir. Bu yönetmenlerin filmleri de Suha Arın'ın Kültürel Hümanizma'cılığını yansılamaktadır.

*Mimar Sinan'ın Anıları* (1989) ve *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* (1990) belgeselleri gerçekleştirilmiştir. Bu belgeseller, Kültürel Hümanizma'nın Batı kaynaklarından Osmanlı ve nihayet Cumhuriyet kaynaklarına dönüş anlamına da gelmektedir. Dizinin çıkış noktasını Sinan'ın anılarında rastlanan sözleri oluşturmaktadır: “*Dünya durdukça eserlerimi gören akliselim sahiplerinin çabamın ciddiyetini göz önünde bulundurarak bulara insaf ile bakacaklarını ve beni hayır duaları ile anacaklarını umarım, inşallah...*”

*Dünya Durdukça... Mimar Sinan*, 1989'da Lozan Uluslararası Mimari ve Şehircilik Filmleri Yarışması'nda Jüri Özel Ödülü, 1990'da Bordeaux Uluslararası Şehir Planlaması ve Mimari Filmler Yarışması'nda Avrupa Konseyi Özel Ödülü ve UNESCO Uluslararası Sanat Filmleri Yarışması'nda Mimarlık Ödülü'nü kazanmıştır.

Ünsal Oskay, Suha Arın'ın ölümünden sonra belgesel sinemayı “*sahte bilincin panzehiri*” olarak nitelendiriyor ve Arın'ı şu sözlerle anıyordu: “*Ben olsam, Arın'ın Dünya Durdukça adlı filmini İstanbul Anakent Belediyesi, İstanbul baba kent belediyesi, eli kazma tutan kim varsa, hepsine üçer defa izletirdim. İzleselerdi Süleymaniye'nin çok yakınından geçen bir metro tüneli açmaya kalkışmazlardı.*” Oskay'ın Suha Arın'ın belgesel filmlerinde dikkat çektiği bir başka nokta da, olayların kitlelere tarihsel süreç içinde ve tarih bilinciyle anlatılmasıdır (Çelebi, 2004: 8).

Suha Arın'ın, Kültürel Hümanizma'nın belgesel sinemada ilk örneklerini veren Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisine benzeyen bir özelliği de, yaptığı bazı belgesellerin aynı zamanda “kitap”la birlikte düşünülmesidir. Nitekim Arın, Mimar Sinan'ın anılarının yer aldığı bir “belge kitap” olan *Tezkiret-ül Bünyan*'ın orijinal dili ve günümüz Türkçesiyle bir arada basımını da gerçekleştirmiş; kitabın basımından sonra da, kitap bir belgeye dönüşürmüştür: *Mimar Sinan'ın Anıları* (1989).



Suha Arın'ın en özgün çalışmalarından biri olan *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* (1990) belgeselinde ise, Mimar Sinan'ın ilk heykelini yapan Hüseyin Anka, son verilerin ışığında yeni bir yontu çalışmasıyla Mimar Sinan'ı yeniden yorumlamaktadır. İki usta, günlerce birlikte çalışmış; on ses bandını dolduran söyleşiler yapılmıştır. Önceki verilerle birlikte, İrlanda Dublin'deki Chester Beatty Kütüphanesi'nde bulunan ve Lokman tarafından yazılmış olan *Tarihi Sultan Süleyman* adlı elyazması kitaptaki bir minyatür ve Mustafa Sai Çelebi tarafından Sinan'ın ağzından kalema alınan Tezkiret-ül Bünyan adlı kitaptaki anılar ile Hüseyin Anka'nın Sinan yorumu filmin anlatımını oluşturur (Cereci, 1997: 86-87). Hüseyin Anka çamurdan yeni bir Sinan heykeli yaparken bu bilgileri aktarır ve yorumlarını yapar. Anka kil çamuru, Arın ise Anka'nın bu çalışmasını "yoğur"muştur. Tarihsel süreklilik, Sinan'ın Osmanlı tarihi içindeki yeri ve Sinan'ı yeniden yorumlayan Hüseyin Anka'nın Cumhuriyet bilinci iç içe geçer, Hümanizma yerini bulur.

Suha Arın sinemasında, tıpkı Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisinde olduğu gibi, araştırma mutlak ve yazılı kaynaklarda teyit edilmeyen<sup>(\*)</sup> hiçbir bilgiyi filmlerinde kullanmamaya özen gösterir. Ancak Arın, alanın sürprizlerle dolu olduğuna inanarak, mutlak bir senaryodan da hareket etmemiş; çekimler sırasında ortaya çıkan sürprizleri değerlendirmiştir. Örneğin *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981) çekimleri sırasında, Atatürk'ün son günlerini geçirdiği Savarona yatının Dolmabahçe Sarayı'nın sarayın önüne gelip demir atmasından yararlanması gibi.

Arın 1991'de Kültür Bakanlığı sponsorluğunda Topkapı Sarayı ve Ayasofya üzerine sekiz bölümden oluşan *Türkiye'nin Kültür Hazinesi* belgesel dizisini, Uluslararası Habitat-II nedeniyle İş Bankası Sponsorluğunda *Altın Kent İstanbul'u* (1996 - H. Aytekin ile ortak yönetim), en son olarak da Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin

---

(\*) Arın "en az üç kaynak" derdi (H. Aytekin).



sponsorluğunda *Kıbrıs'ta Bir Özgürlük Anıtı* (1997) ve *Denктаş'ın Fotoğrafları* (1997) belgesel filmlerini gerçekleştirir. Bu son filmler, onun kültürel hümanizmadan giderek uzaklaştığı, daha çok yakın tarih ve Cumhuriyet Türkiye'sine odaklandığı filmler olmuştur.

### 3.5.3. Suha Arın Filmlerinin “Omurga”sı:

Suha Arın'ı belgesel sinemamızın “omurgası” kabul etmek bir yana, bizzat “*omurga*” kavramı, onun sinemasında oldukça önemli bir yere - anlama sahiptir. Bu kavram onun belgesel film ve bilgi ilişkisini somutlaştırmaktadır. Kendi deyişiyle, Türkiye’de “belgesel film” ile “*bilgisel film*” birbirine karıştırılmaktadır. İster bir mekânı, ister bir kişiyi, ister bir olayı ele alsın Türkiye’de gerçekleştirilen pek çok belgesel filmin kuru bilgi yığınınından oluştuğundan şikâyetçidir. Ona göre belgesel film bilgi vermelidir; ancak bu bilgi bir kitap sayfasından okunur gibi, kuru olmamalıdır. Bilgi, yönetmenin yaratıcılığı ve sinema dilinin olanaklarıyla “yaşayan” hale getirilmelidir. Onun filmlerinin “bilgisel” değil “belgesel” olmasını sağlayan araçlarından biri de işte bu “*omurga*” kavramında yatmaktadır. Belgesel filmlerini, “*omurga*” dediği temel bir kavramın etrafına örmüştür ve kavramı şöyle açıklar: “*Müzikte bile bir ana tema vardır, belgeselde de bu farklı değildir, ben ona omurga derim, belgeselde de onu bulur, onu etlendiririm. Tıpkı bir tekne yapımı gibi.*” (Cumhuriyet, 11 Şubat 2001)

Daha somut bir ifadeyle, o Safranbolu’yu değil; “zaman”ı ve “zaman içindeki Safranbolu”yu anlatır... Urartu’nun “iki mevsim”i vardır: biri Urartu uygarlığının en güçlü olduğu dönemdir, diğeri gücünü yitirmeye başladığı. Bir geçmişteki Urartu vardır, bir de izleri bugüne uzanan... Tıpkı yaz ve kış mevsim gibi... Likya uygarlığının yaşadığı ve Teke Yarımadası’ndaki Anadolu Olimpos’u olarak anılan Çıralı Dağ’da doğal biçimde yanan ve söndürülse dahi kısa bir süre içinde yeniden başlayan alev, günümüze Likya’nın izlerini taşıyan bir “sönmeyen ateş”tir. Tıpkı Likya uygarlığından

kalan lahit ya da kaya mezarları, tiyatroları, anıtları gibi... Kapalıçarşı'da seyyar şerbetçi İbrahim Usta, günde "40.000 adım" atar, izleyiciye Kapalıçarşı'yı gezebilmek için en az "40.000 adım" atacak sabrının olması gerektiğini hissettirir. Geleneksel Kula düğünleri "üç gün" sürer, şu "üç günlük" dünyada. Milyonlarca yıldır akan Fırat, önüne kurulan barajlar nedeniyle artık "göl" olacaktır. Doğu Karadeniz evlerinin ve ustalarının görünür olması ancak "sisler kovulunca" mümkündür. Batı Karadeniz'in mimarisi ise, "ağacın türküsü"dür. İç Anadolu'nun mimarisi aslında Erciyes'in "bereketi"dir. Mimar Sinan ve yapıtları "dünya durdukça" duracaktır...

### 3.5.3.1. Bir Omurga Örneği: "Zaman"

*Safranbolu'da Zaman* filmi, filmin "omurga"sı olan "zaman" kavramını simgeleyen bir kule saatinin dönen dişlileri ve vuran gong sesiyle başlar. Filmin sözlü anlatımına göre, "Üçüncü Selim'in sadrazamlarından İzzet Mehmed Paşa tarafından 'Safranbolu'da herkesin cebine bir saat koyacağım' diye vaatte bulunmuş ve bu vaadini, tatlı bir sürpriz olarak 18. yüzyılın sonunda, inşa ettirdiği kuleli saatle yerine getirmiş." Saatin görüntülerini takip eden Safranbolu görüntülerinin üzerinde, Cezmi Tahir Berk'tin'in "Zaman" şiirinin dizeleri duyulmaya başlar. Bu "zaman", hesaplaşılan bir zamandır; Safranbolu'nun geçmişi, şimdisi ve geleceğidir.

*"Yoluma gül serperdi her gün eteklerinden  
Gönlümün üzerinde bir tül duvaktı zaman  
Sonra neden neşemin büktü bileklerinden  
Neden beni yollarda böyle bıraktı zaman.*

*Yalvardım feryadımı duymadı sağır gibi,  
Kalbi ne kadar sertti, tunç gibi, bakır gibi,  
En güzel günlerimi çiçek koparır gibi  
Birer birer koparıp, göğsüne taktı zaman.*

*Vazgeçmiştim, hayatın baharından yazından  
"Dur" dedim, anlamadı bir kalbin niyazından  
Karanlık bir gecede, bir çeşmenin ağzından  
Düşen damlalar gibi durmadan aktı zaman."*

Şiir boyunca görülen Safranbolu evleri, ilk bakışta kendini ele vermeyen herhangi bir Anadolu kasabasının evlerine benzer. Ancak izleyici şiirinin son dizesinin görselleştirildiği bir planda, Safranbolu evlerinin sıradan olmayan bir özelliğiyle tanışır: suda yavaş yavaş yansımalar vardır ve bu yansıma bir Safranbolu evindeki salon havuzundaki suyun yansımasıdır. Sözlü anlatım görüntülere eşlik eder:

*“Ve, düşen damlalar gibi akıp geçen zaman, alıp götürdü birçok şeyi Safranbolu’dan. Zaman içinde yaratılmış, zaman içinde gurur duyularak üretilmiş, zaman içinde yaşanmış birçok şeyi. Kaybolup, geçmişte anı olarak değer kazanan bu birçok şey, ardında birçok da iz bıraktı: sıcak renkli eski bir ev, bir sokak ve bir hayat...”*

"SAFRANBOLU'DA ZAMAN"					
NO:	Çekim No:	süre	Metraj	GÖRÜNTÜ	SES
1	374-A	6",5	0-0010	KULELİ SAATİN ÇARKI	SES EFEKTİ: SAATİN ÇARK DİŞLİLERİ SESİ
2	375	11"	10-0026	KULELİ SAATİN GONG VURUŞU	SES EFEKTİ: GONG VURUŞU SESİ
3	348	17"	26-0052	SAAT KULESİNDEN GERİ-ZOOM'LA SAFRANBOLU GENEL. ERİME	SES EFEKTİ: GONG SESLERİ FONA GEÇER, MÜZİK: KEMAL EMİN BARAN'IN, "SULTAN-I YECİH MİTHAL"İ GİRER.
	224	18"	52-0079	SAGA-PAN'LA SAFRANBOLU GENEL	MÜZİK: FONA GEÇER... BİR KADININ SESLENDİRDİĞİ, CEYTAHİR BERKİN'İN "ZAMAN" ŞİİRİ GİRER.
	3,5"	79-0084		SAFRANBOLU GENEL	
	5"	84-0091		SOKAK VE SAFRANBOLU	=yoluma gül serperdi hergün et Gönlümün üzerinde Sonra neden p Neden
		91-0106		YAŞLI KADINDAN GERİ-ZOOM'LA SOKAK.	

Şekil 3.14. Safranbolu'da Zaman filminin akış planı (H. Aytekin arşivi)

Geleneksel mimarinin ölüme terk edilen örneklerini sergileyen film, geleneksel mimariyi bekleyen sonu da göstermektedir. Filmin finalinde, Safranbolu'nun çevresini kuşatan ve "Beşbinevler" adı verilen apartman blokları gösterilirken, sözlü anlatım oldukça umutsuzdur:

*“Yarının on bin, yüz bin evleri olmaya kararlı bu site, Karabük Safranbolu arasında bir köprü bugün... Anı olur zaman içinde Safranbolu... Sevinç olur. Kimi zaman hüznün, kimi zaman övünç olur. Sokağı ile, evi ile, hayatı ile zaman içinde tarih olur. Kim bilir, belki de çocukların düşlerinde gördükleri, damları şekerden, duvarları pastadan, pencereleri çikolatadan yapılmış konutlarıyla masal olur, “evvel zaman içinde” Safranbolu...”*

Filmin sonunda havuzlu salon tekrar görülür; evin sakini yaşlı bir ihtiyar kahvesini yudumlamaktadır. Kahve biter, adam yerinden kalkar ve çeşmenin ağzına Safranbolu halkının kullandığı “susturucu” amaçlı boruyu takar. Sular havuza

düşerken artık “sesini” bile çıkartamamaktadır. Gecedir... Evin ışıkları birer birer söner. Fonda cırcır böceklerinin sesi duyulmaktadır; bir de kuleli saatin çok uzaktan gelen, belli belirsiz, gongları...

### 3.5.3.2. Suha Arın Ekolü

Suha Arın belgesel sinemacılığı kadar eğitimci kimliğiyle de bilinmektedir. Gerek üniversitedeki görevi sırasında öğrencilerin, gerekse çektiği filmlerde yanında çalışan profesyonellerin “hoca”sı olmuştur. Bir zamanlar öğrencisi olan ve bugün “hocalık” yapan Prof. Dr. Levent Kılıç’ın deyişiyle, “*Hocaların Hocası*”dır. “*Eğitim içinde üretim, üretim içinde eğitim*” sloganını kendisine kılavuz edinen Arın, bu düsturu ABD’de sinema eğitimi alırken hocası, yönetmen Nicholas Reed’in belgesel film çekimlerde öğrencilerini de çalıştırması sırasında öğrendiğini belirtirdi.

Suha Arın öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladıktan sonra hemen her filminde profesyonellerin yanı sıra öğrencilerini de çalıştırmıştır. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın ve Yayın Yüksek Okulu’ndaki öğrencilerinden oluşan birinci ve ikinci ekibinde yer alanların, onun deyişiyle “*tedrisinden geçenler*”in bir bölümü “*iflah olmayarak*” sinema ve hatta belgesel sinema alanında çalışmış ve ürünler vermiştir. Yaptığı belgesel filmlerde ekibinde yer alanların katkısını her vesileyle dile getiren ve kazanılan başarıları ekibiyle paylaşan “*Belgeselin Omurgası*” Suha Arın’ın yanında birer “*omur*” olarak nitelendirilebilecek bu yönetmenlerin bazıları “Suha Arın Okulu ya da Ekolü”nün birer üyesi olarak kabul edilebilir.

*Urartu’nun İki Mevsimi, Likya’nın Sönmeyen Ateşi, Tahtacı Fatma, Safranbolu’da Zaman ve Yörük Elif* filmlerinde yapım-yönetim yardımcısı, kameraman, kurgucu, metin yazarı gibi değişik görevler alan Nesli Çölgeçen, Kemal Sevimli, Yalçın Yelence gibi birinci ekibindeki öğrencileri, Suha Arın’ın yanından ayrıldıktan sonra,

sinema sektöründe önce belgesel filmler üretmişler, süreç içinde sinemanın farklı alanlarına kaymışlardır.

Nesli Çölgeçen'in Kültür Bakanlığı sponsorluğunda gerçekleştirdiği 9 bölümden oluşan *Tarih Boyunca Anadolu* dizisinde, gerek Kültürel Hümanizmanın gerekse Suha Arın ekolünün izlerini bulmak çok kolaydır. Çölgeçen'in dizisi, bir anlamda, 1950-60'lı yıllarda Eyüboğlu-İpşiroğlu'nun, 1970'lerde Arın'ın vazgeçilmez teması olan "Anadolu Uygarlıkları" temasının 1980'li yıllardaki bir versiyonu olarak nitelendirilebilir. Anadolu'yu hem savaşın hem barışın toprağı olarak ele alan dizinin birinci bölümü, Anadolu uygarlıklarının başlangıç noktalarını özetleyen *Anadolu'nun Şafağında*'dır. *Sultanahmet Meydanı* adını taşıyan ikinci bölümde Bizans'tan günümüze meydanın öyküsü ele alınmıştır. *Anadolu'da Buluşma* bölümü Helen, İyon ve Kommagene uygarlıkları üzerinedir. *Altın Çağ* adındaki dördüncü bölümde Anadolu'nun Frigya, Lidya ve İyon uygarlıkları anlatılmaktadır. Likya, Pamfilya, Karya gibi kıyı uygarlıklarını ele alan beşinci bölümde *Özgürlük Kıyıları*'nda Akdeniz ve Anadolu ilişkisi işlenmektedir. Altıncı bölüm Urartu uygarlığını anlatan *Savaşın Toprağı*'dir. *Mozaik* adını taşıyan yedinci bölümde Anadolu'daki Roma ve Bizans Çağlarının mozaik sanatı; *Minyatür* başlıklı sekizinci bölümde Osmanlının geleneksel resim sanatı ele alınmaktadır. Dizinin son bölümünde ise, Hitit uygarlığının barışçı dünyası işlenmektedir.

Nesli Çölgeçen'in Ankara üzerine yaptığı *Türkiye'nin Kalbi Ankara: 70 Yıllık Başkent* (1993) ve *Ankara'yı Seviyorum* (1993) belgeselleri bir tür "modernite projesi nostaljisi"; hayatta kalan son İstiklal Savaşı gazilerini ele aldığı *Son Buluşma* (2007) ise ulus-devletin kuruluşu ve Cumhuriyet Dönemi'ne bir tür "güzelleme" sayılabilir.

Kemal Sevimli'nin *Topkapı Sarayı* (1979), *Peygamberler Şehri Şanlı Urfa* (1989), *Anadolu'nun Kapısı Sivas* (1990) gibi monografileri Kültürel Hümanizma döneminde işlenen kültür-sanat temalarıyla benzeşmektedir. 1990 sonrası filmlerinde ise etnik temalar ortaya çıkmaktadır. *Cuma'dan Pazar'a İstanbul'da* (1999) İstanbul'u üç dini bir arada barındıran bir kent olarak işlerken; sirtaki ustası Vasil Vasilidis'in yaşam öyküsünü anlattığı *Sirtaki'cinin Selamı* (2005), "merametçi" (balık ağı tamircisi) Verkin Menoyan'ın yaşam öyküsünü anlattığı *Gençlik Bir Kuşudu Uçurdum* (2008), İstanbul'da farklı din ve mezheplerin bayramlarını konu edindiği *İstanbul'da Her Gün Bayram* (2010) gibi belgesellerinde etnik temalar insani boyutta ele alınmıştır.

İkinci ekip olarak *Dolmabahçe ve Atatürk*, *Anadolu'nun Petrol Yolu*, *Kula'da Üç Gün*, *Anadolu'da Konutun Öyküsü*, *Kariye*, *Eski Evler Eski Ustalar*, *Dünya Durdukça...* *Mimar Sinan*, *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak*, *Topkapı*, *Ayasofya*, *Altın Kent İstanbul*, *Kıbrıs'ta Bir Özgürlük Anıtı* gibi filmlerinde Suha Arın'ın "tedrisinden geçen" ve bu filmlerde araştırmacı, senarist, metin yazarı, yapım-yönetim yardımcısı, kameraman, kurgucu, sesçi gibi görevler üstlenen öğrencilerinden Hakan Aytekin, Turhan Yavuz, Cahit Seymen, İlhami Algör, Sevinç Çor (Baloğlu), Ahmet Hızarcı, Sevgi Gökdal (Aytekin) ve İrfan Eroğlu da belgesel sinema alanında çalışmışlardır. Bu grubun içinden Turhan Yavuz görüntü yönetmeni, Hakan Aytekin yönetmen, Sevinç Çor yapımcı-yönetmen, Ahmet Hızarcı yapımcı olarak belgesel sinema alanında çalışmasını sürdürmektedir. Hakan Aytekin; gerek tek başına (*Karlı Dağların Ardı*, *Yaşayan Gölgeleler*, *Keşfin Kıyısında*), gerek Suha Arın'la (*Altın Kent İstanbul*) ve gerekse Hasan Özgen'le (*İki Dünya Arasında* – 6 bölümlük dizi) birlikte ürettiği ve kültürel sürekliliğin kaynağını "Anadolu"ya bağlayan filmlerinde Kültürel Hümanizma döneminin tema ve yaklaşımlarını sergilemektedir. Aytekin'in 2000 sonrası filmlerinde ise etnik temalar ve özellikle de Süryani kültürü öne çıkmaktadır.

Akademik anlamda okulda olmasa da, “hayat okulu”nda onun öğrencisi olanların sayısı da az değildir. Suha Arın’ın pek çok filminde görüntü yönetmeni, kameraman, yapım yönetmeni olarak yıllarca görev alan Hasan Özgen, Savaş Güvezne, Enis Rıza ile Suha Arın’ın derslerine girmedığı ama yine sinema okullarından mezun olan ve Suha Arın’ın filmlerinde araştırmacı ve yapım-yönetim yardımcısı olarak hizmet veren İsmet Arasan ve Adil Yalçın de birer “omur” olarak Suha Arın Ekolü’ne dahil edilmelidir. Özetle, bu “omur”ların pek çok filmi, özellikle 1980’li yıllarda ürettikleri, tıpkı Sabahattin Eyüboğlu - Mazhar Şevket İpşiroğlu’nun başlattığı Suha Arın’ın sürdürdüğü Kültürel Hümanizma bakışının birer örneğidir.

### **3.6. I. Sponsorluk Çağı: Devlet Filmleri (Behlül Dal)**

1956 sonrasındaki belgesel filmler finans açısından iki ana kaynaktan beslenmiştir. Bu kaynaklar arasında ağırlıklı olan “devlet”tir. Eyuboğlu ve arkadaşlarının İÜFM’nde gerçekleştirdiği filmler üniversite tarafından desteklenmiş; daha sonraki yıllardaki filmler ise bir özel kurum olan Eczacıbaşı’nın sponsorluğunda gerçekleştirilmiştir. Bu dönemin bir başka önemli belgesel film yönetmeni ise, finansal kaynak olarak hep devlet ya da devletin iştiraki olan kurumlardan yararlanan Behlül Dal’dır.

Son dönem Osmanlı paşalarından Mutasarrıf Yusuf Ziya Bey’in 1922’de doğan oğlu Behlül Dal, 1960’larda Türkiye’de belgesel sinema alanının neredeyse tek temsilcisi olmuştur. Devlet geleneğinden gelmenin hem adabını hem de devletle iş yapmanın yollarını bilmek, Behlül Dal için içine doğduğu ortamın doğal bir sonucuydu. Nitekim “bankacı” olarak başladığı iş yaşamının devamı “sinemacı” olarak gelişmiş; dönemin devlet kurumlarının ve bazı bankaların sponsorluğunda, kısa-uzun, belgesel-imgesel 50’nin üzerinde film çekmiştir.

Bugünkü belgesel sinema tanımının çok ötesinde olan bu filmlerin çoğu Kültürel Hümanizma'nın bir başka çehresini, bir anlamda "karşı tezini" oluşturmaktadır. Behlül Dal'dan önce üretime başlayan ancak aynı dönemde de üretimleri süren Kültürel Hümanizmacılar Anadolu'nun kültürel geçmişini, mirasını ve tarihsel sürekliliği öne çıkartırken Behlül Dal, sadece yakın döneme odaklanmıştır; Türk, Osmanlı ve İslam olanı vurgulayan filmler üretmiştir: *Atatürk'ten Anılar, Kutsal Emanetler, Atatürk Evleri, Büyük Zafer, Camilerimizde Türk Tezyinatı, Egemenlik Kayıtsız Şartsız Milletindir, Eyüp Sultan, Hilal-ı Ahmer Kahramanları, İstikbal Göklerdedir, Milli Egemenlik ve Saraylarımız, Milli Egemenlik İçin, Milli İrade İçin, Nereden Nereye, Samsun'a Giden Gemi, Topkapı Sarayı Hazine Dairesi, Türkiye Büyük Millet Meclisi, Yaşayan Çanakkale, İlk Işık, Milli Mücadelede Türk Telgrafçıları, O Gece, Amasya'da Yaşanan Tarih, Ankara Yollarında, Erzurum'dan Gelen Ses, Milli Mücadele Kahramanları, Samsun'a Uzanan Yol, Sivas Bayraklaşırken, Balıkesir Kongreleri* gibi.

Kurtuluş Savaşı onun pek çok filminde beylik tema olmuş; ancak tema ortaklığı, neredeyse isim tekrarlarına varacak kadar bu filmleri tek boyutlu hale getirmiştir. Bu filmler, öne çıkan temalar ve yaklaşım biçimleriyle "resmi tarih"ın dışına hiç çıkılmayan, belgesel sinemanın sorgulayıcı özünden uzak düşülen, "hamaset"ın öne çıktığı; Tek Parti döneminin kadroları iktidardan uzak düşmüşse de, "devlet bakışı"nın yeni iktidarlarda da pek değişmediğini gösteren filmlerdir. Bu yaklaşım, serbest piyasa ekonomisine geçildikten ve küresel dünyaya uyum sağladıktan sonraki yıllarda da değişmeyecektir. Siyasal iktidarlar, "milli tarih"i iktidarlarının önemli bir malzemesi olarak kullanmayı sürdürecektir.

Behlül Dal'ın gerçekleştirdiği belgesellerde en önemli finans kaynağı devlet kurumlarıdır. Behlül Dal, 1963'te Ar Film'in sahibi olan Nurettin Ada ile yolu



kesiştikten sonra “devlet kapısı”nı aralamayı başarmış; aradan geçen uzun yıllarda bu kapı hiç kapanmamıştır. Başarısız uzun metrajlı filmler çektikten sonra kısa filme geçmeye karar veren Dal, dönemin Acar Film, Erman Film, Ören Film, İpek Film gibi büyük stüdyolarıyla bu hedefine ulaşma şansı elde edemediğinden, dönemin küçük yapımcılarından Ar Film ile anlaşmıştır. % 50 paylı bu ortaklıkta Behlül Dal’ın milletvekili tanıdıklarının varlığı önemli bir nedeni oluşturur; bu tanıdıklar vasıtasıyla Basın Yayın Umum Müdürlüğü’nden ve Turizm Bakanlığı’ndan sponsorluklar sağlanır (Sekmeç, 2010: 58).

Behlül Dal’ın yaşamöyküsünün ayrılmaz bir parçası olan “Antalya”, onun sanatla kurduğu ilişkinin de ilk mekânı olmuştur. Antalya Halkevi’nde önce tiyatro oyunları sahneye koymuş, daha sonraki yıllarda Halkevi’nin yöneticiliğine kadar yükselmiştir. 1957 yılında yine Antalya’da kurduğu Antiş Film, İstanbul dışında kurulan ilk film şirketi unvanına da sahiptir. Antalya aynı zamanda onun filmlerinin bir kısmının temasını ya da arka planını oluşturur: *Bir Damla Suyun Hikâyesi*, *Taşların Aşkı*, *Hasret*, *Güneşin Battığı Yer*, *Altın Koylar*, *Mavi Yolculuk* gibi. Antalya Altın Portakal Film Festivali fikrinin sahibi olan ve kurucuları arasında yer alan Dal, yaptığı belgesel filmlerle en çok “Altın Portakal” kazananan yönetmendir (8 kez). Behlül Dal’ın Avrupa’da kazandığı 1976 Kısa Metraj Film Birinciliği, Fransa Cumhuriyeti Sivil Liyakat Nişanı ve Avrupa Film Festivali Üstün Başarı Ödülü dışında aldığı çok sayıda ödülün hemen hepsi devlet kurumlarının verdiği ödüller ve takdir şiltleridir.

Behlül Dal’ın işlevsel olarak resmi kurumlar lehine “propaganda” yanı ağır basan ama tarihsel olarak Kültürel Hümanizma döneminin sonlarına denk düşen dönemde, yaklaşık 15 yıl Ziraat Bankası sponsorluğunda çekilen “haber filmleri” de anılmaya değer niteliktedir. Bu filmler, tıpkı İkinci Dünya Savaşı yıllarında olduğu gibi, yaklaşık 10 dakikalık bloklar halinde hazırlanan ve her blokta ortalama olarak 6-7 haberin

olduğu, sinemalarda vizyondaki filmlerden önce gösterilen yapımlardı. Bu filmler hakkında fikir vermek üzere İzmir'in düşman işgalinden kurtuluşunun 59. yılında (9 Eylül 1981) çekilen haber filminin bazı özelliklere aşağıda belirtilmiştir. Bu film, 7 filmden oluşan 10 dakikalık bloğun içindeki 2. filmidir. 3 dakika 24 saniyelik bu renkli haber filminde, döşeme müziğın üzerinde erkek bir spikerin sözleri işitilmektedir:

*"İzmir'in düşman işgalinden kurtuluşunun 59. yıldönümü törenlerle kutlandı. Konak Meydanı'ndayız. Devlet Başkanı Orgeneral Kenan Evren, Milli Güvenlik Konseyi üyeleriyle birlikte tören yerine geliyorlar. Göndere Devlet Başkanlığı Forsu çekiliyor. İstiklal Harbi Birliği'nin süvarileri, 59 yıl önce olduğu gibi, doludizgin Konak Alanı'na intikal ediyorlar. Ve hükümet binasının geri alınışı canlandırılıyor. Direğe bayrağımız çekilirken, Kadifekale'den atılan top sesleri, İzmir semalarında yankılar yapmaktadır.*

*Daha sonra Devlet Başkanımız Orgeneral Kenan Evren ve Milli Güvenlik Konseyi üyeleri kuvvet komutanlarıyla birlikte Hükümet Konağı'na geçiyorlar ve balkonda yerlerini alıyorlar. Alan coşkun bir tezahüratla inliyor. İstiklal Marşı söyleniyor. Sonra Devlet Başkanı Orgeneral Kenan Evren tarihi konuşmasını yapıyor.*

*'Aslında bu tarih yalnız İzmir'in kurtuluşu değildir. Bu tarih, aynı zamanda, Türk ulusunun da kurtuluş günüdür. Türk ulusu kurtuluş gününü düşmanlıklarını tazelemek için değil, bir daha o günkü durumlara düşülmemesi için kutlamaktadır. Gelecek nesillere bu ülkenin ne müşkül şartlar altında kurtarıldığını anlatmak ve 9 Eylül'lere nasıl gelindiğini göstermek istiyoruz. Bu hepimizin bir vatan borcudur.'*

*(Konuşma Evren'in orijinal sesiyle verilmiyor; aynı spiker tarafından seslendirilmiş. Bu esnada, bir grup tarafından söylenen "Ya ya ya, şa şa şa, Kenan Paşa çok yaşa" sloganı duyuluyor; ancak bu slogan aynı haber bloğu içinde yer alan bir başka haberin (Evren'in Çanakkale Ziyareti) altında da kullanılmış olan hazır bir ses efekti.)*

*Daha sonra geçit resmi yapıldı. Ankara'dan İzmir'e gelen İstiklal Harbi Birliği, 1922'lerde, 10 gün içerisinde Afyon'dan İzmir'e kanatlanıveren Milli Mücadele kahramanlarını simgeliyordu. Yorgun değildiler ve kulaklarımda bir ses vardı:*

*Yaslı gittim şen geldim,  
Aç koynunu ben geldim,  
Bana bir yudum su ver,  
Çok uzak yerden geldim. (Ekolu)*

*Ve sonra mermi taşıyan kağnılar, kadınlar ve çocuklar bu memleketin sokakta bulunmadığını ve ne zorluklarla kazanıldığını, dostun düşmanın gözlerinin önüne seriveriyordu.*

*Gazilerin geçişini izliyorsunuz. Ve silahlı kuvvetlerimizin geçişi. Devlet Başkanı Orgeneral Kenan Evren'in sesi kulaklarımızda çınlamaktadır:*

*'Gençler büyük Nutuk'u okuyunuz'*

### 3.7. Televizyonla Tanışan Türkiye ve TRT Belgeselleri

1961 Anayasası'nın 21. maddesine göre, “*Radyo televizyon istasyonları ancak devlet eliyle kurulur ve idarecileri tarafsız bir kamu tüzel kişiliği halinde kanunla düzenlenir. Kanun, yönetim ve denetimde ve yönetim organlarının kuruluşunda tarafsızlık ilkesini bozacak hükümler koyamaz. Her türlü radyo ve televizyon yayımları, tarafsızlık esaslarına göre yapılır.*” Böylesine bir yaklaşım; söz konusu istasyonların özerk olmasıyla ve istasyon yönetimlerinin bir yasa ile belirlenmesiyle mümkündür (Sarmaşık, 2000: 34). Nitekim 24 Aralık 1963 tarihli ve 359 sayılı *Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Kanunu* bu gereklerden hareketle düzenlenmiş ve yasa 1 Mayıs 1964 tarihinde yürürlüğe girmiştir. Türkiye’de kurumsal olarak sürekliliğe sahip olan ilk düzenli televizyon yayınları ise 31 Ocak 1968 tarihinde, Ankara’da başlamıştır. Haftada üç gün üçer saat olarak başlayan yayınlar, bir yıl sonra haftada dört güne çıkmış; 1970’de İzmir Televizyonu, 1971’de de İstanbul Televizyonu faaliyete geçmiştir (www.trt.gov.tr).

Belgesel sinemanın Kültürel Hümanizma döneminde başlayan yayınlarda TRT Televizyonu’nun ilk belgeselcileri (ya da belgesel programcıları) tarihsel olarak belgesel sinemanın değişik yaklaşımlarını bir arada sergilemiştir. Bu anlamda, “gecikmiş propagandacılar”, sayıları sınırlı olan “gerçekliğin peşindekiler” ve dönemin ana eğilimini sürdüren sınırlı sayıda “kültürel hümanizmacılar bir aradadır.

TRT’nin ilk yapımcıları, Eyuboğlu ile arkadaşlarının “Kültürel Hümanizmacı” yaklaşımlarından çok, daha gerçekçi bir yaklaşım sergilemeye çalışmışlar ve toplumsal sorunlara eğilen yapımlar üretmiştir. Özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu’daki sosyo-ekonomik yapı ve kültürel durum; insan-toprak-mülkiyet ilişkileri, toprak ağalığı kurumu, ekonomik ve kültürel bağımsızlık bu ilk dönemin televizyon yapımları için önemli temalar olmuştur. Dolayısıyla da bu dönemin Adem Yavuz,

Erdoğan Alkan, Melih Aşık, Varlık Özmenek, Sema Okay Cılızoğlu, Tunca Yönder gibi yapımcıları televizyonun yönetimi ve siyasal iktidarla çatışmıştır. Televizyon yayınlarının başlamasından kısa süre sonra gerçekleştirilen 12 Mart 1971 askeri darbesi sonrasında da TRT'nin özerkliği kaldırılmış; siyasal iktidarın radyo ve televizyon üzerindeki baskıları artmış, TRT'de çalışan yapımcı-yönetmenlerin bir kısmı TRT'den ayrılmak zorunda kalmıştır. (Cankaya, 1997: 71-72).

TRT'nin ilk yıllarında<sup>(\*)</sup> Ertuğrul Karslıoğlu'nun *Likya Uygarlığı* (1972), Engin Ayça'nın *Karatepe* (1976), Arsal Soley'in *Anadolu'nun Eski Uygarlıkları* (1977) ve sanat tarihçisi Kerime Senyücel'in arkeoloji üzerine belgeselleri *Bir Kazının Öyküsü* (1981), *Yaşatılan Geçmiş* (1981) bu dönemde Kültürel Hümanizma'nın tematik izlerini taşır.

Kısa süre içinde özerkliğini yitirmişse de, TRT'nin ilk dönemi yine de kamusal yayıncılığın temel ilkelerinden ödün verilmemeye çalışıldığı bir dönemdir. Hükümetlerin baskısına ya da katı denetim mekanizmasına rağmen bilgiye, belgeye, güncel dayalı olan yayın içeriği kurum içinde belgesel unsurlar barındıran programların ve belgesel filmlerin üretilmesini kolaylaştırmış, bir anlamda yönlendirmiştir. Yapımcı-yönetmenlerin kamuya hassas yaklaşımı da bu konuda belirleyici olmuştur. Süreç içinde belgesel sinemanın en önemli üretim kaynağı TRT olmuş ve belgesel film yönetmenleri de bir alan olarak ayrılmaya başlamıştır. Ancak denetimin katılaşması, konu seçiminde denetimin oto-kontrol mekanizmasını yaratması, bütçe yetersizlikleri, kolaycılık, vb. etkenler nedeniyle "*TRT belgeseli*" kavramı gelişmiştir. Bu kavramla durağan, yüzeysel, didaktik, resmi söylemi tekrar

(\*) TRT bünyesinde üretilmiş olan belgeseller hakkındaki bilgiler, TRT Arşiv Dairesi tarafından 2008 yılında yayınlanan ve Proje Yürütücülüğünü N. Beyhan Karadağ'ın yaptığı, 4 ciltten oluşan *Geçmişten Geleceğe Belgeler – Bilgiler 1968-2008* başlıklı çalışmadan derlenmiştir. Söz konusu kaynak, film-program adlarına göre alfabetik olarak dizildiğinden yönetmenler hakkındaki bilgiler dört ciltten ve muhtelif sayfalardan derlenmiştir. Bu nedenle de, referans bilgileri, bir program ya da filme özel olarak vurgu yapılmadığı sürece tek tek veril(e)memiştir. Referans verildiğinde de kaynak Karadağ – TRT Arşiv olarak zikredilmiştir.

eden, hamaset içeren, insan ve insana dairliği dışarıda bırakan ve “sanat” yönü zayıf ürünler kastedilmiştir. 1990 sonrasında daha çok “aşağılama” amaçlı olarak kullanılan kavramın en belirleyici yanlarından biri öğretici “dışses”in kullanımınıdır<sup>(\*)</sup>.

Avrupa’da ulusalcı kamu hizmeti modeli kitle iletişim araçlarının hüküm sürdüğü dönemlerde olduğu gibi Türkiye’de de devlete ait olan TRT televizyonu, seçkin kültür ve sanat eserleri olarak tanımlanmış programlar yayınlarken; popüler kültür ürünleri bu kültürel seçkinlik tarafından dışlanmıştır. Türkiye’de özel televizyonların yayına başladığı 1990'lara kadar TRT, Türk ulusal kimliğini ve aidiyetini temsil ettiği düşünülen laik, çağdaş, Atatürkçü, tarihi-coğrafi-geleneksel kültürel birikimlerin ideoloji potasında harmanlandığı ve seçkinlerin inşa ettiği bir kültürel istilayı yayın içeriği olarak kitlelere taşımıştır. Bir başka deyişle, TRT, inşa edilen bir Türk üst kültürünü geniş kitlelere benimsetme misyonunu üstlenmiştir (Tekinalp, 2005: 76).

TRT'nin ilk dönem belgesel programcıları arasında Arsal Soley, Ayla Erdemli, Emel Uygur, Filiz Ozankaya, Mehmet Ege, Münip Senyücel ve Orhan Tuncel öne çıkan isimlerdir. Arsal Soley TRT'nin ilk kadrolu elemanlarından biridir ve yaptığı belgesel programlarda özellikle tarih temalarına yer vermiştir. 1977’de 6 bölüm olarak hazırladığı *Anadolu'nun Eski Uygarlıkları* dizisi Eyüboğlu-İpşiroğlu'nun temalarını yinelemektedir. Daha sonraki yıllarda ise yakın dönem Türkiye tarihine yönelmiş; 1980’lerin başında Kurtuluş Savaşı, 1990’ların başında ise İkinci Dünya Savaşı ve Türkiye üzerine belgeseller üretmiştir. 1982’de 11 bölüm halinde hazırladığı *Türkiye Üzerine Oynanan Oyunlar (1918-1922)* 12 Eylül döneminin atmosferine denk düşmektedir.

---

(\*) Günümüzde bu eleştiri, maksadı aşan bir noktaya varmış durumdadır. O dönemlerde dış ses kullanımı tercih edilen bir yaklaşım olduğu kadar, bir teknik zorunluluğun da sonucudur.

İlk dönem TRT belgeselcilerinden Ayla Erdemli ise çoğunlukla biyografik belgeseller üretmiş ve genellikle de sanat insanlarını ele almıştır. 1990 öncesinde Ahmet Muhip Dıranas, Cevat Şakir, Salâh Birsell, Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi edebiyatçılar; Kayıhan Keskinok, Şeref Bigalı, Adnan Turani, Mustafa Ayaz gibi plastik sanatlarla uğraşanlar; Aşık Veysel, Vasfi Rıza Zobu gibi sahne sanatlarıyla ilgilenenler gibi. 1995 yılında 10 bölüm halinde çektiği *Paris'te Yaşayan Türk Ressamları* dizisi, Kültürel Hümanizma döneminin eğilimlerini çağrıştırmaktadır.

Türk-İslam sentezine yakın duran yönetmen Emel Uygur'un belgesel yapımlarında ise Propaganda Dönemi'nin izi sürülebilir. Bu yapımlarda Osmanlı döneminin son ya da Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında yaşamış olan Ziya Gökalp, Ahmet Haşim, Osman Hamdi Bey, Tevfik Fikret gibi isimler; Çanakkale Savaşı, Sakarya Zaferi, Fatih Sultan Mehmet, Misak-ı Milli, Cumhuriyet'in ilk mimarları, Harf Devrimi gibi resmi söylemlerin kolay işlendiği temalar ele alınmıştır. 1985 yapımı *At Murattır* yapımı "at" olgusu ile "Türk" kültürü arasındaki koparılamaz - vazgeçilemez bağı işlemektedir (Karadağ-TRT Arşiv, 2008, C-I: 175). Daha önce de belirtildiği gibi, Aynı yıllarda, Suha Arın – Hasan Özgen ikilisinin *Fırat Göl Olurken* filminin TRT denetiminden "yayınlanamaz" raporu almasında "at" unsuru da etkili olmuştu. Kurtarma kazıları yapan bilim adamları en az iki ayrı kazı alanında atın bilinen evcilleştirme tarihini en az bin yıl daha geriye, İÖ üçüncü binli yıllara götürüyordu. Bu bilgi, "at"ın bu topraklara Türklerle geldiği biçimindeki resmi söylemleri zora soktuğu için söz konusu belgesel sakıncalı bulunmuştu. TRT içindeki yapımcıların bakışına bütün bütüne zıt bir yaklaşımdı bu.

Neredeyse sadece Atatürk'e, Cumhuriyet'e ve Türk modernleşmesine endekslenmiş bir yapımcı olan Filiz Ozankaya da Propaganda Dönemi'nin gecikmiş bir temsilcisi sayılabilir. Keza, TRT'nin ilk yıllarından itibaren ürün veren Hüsamettin Ünlüoğlu da

Cumhuriyet kavramıyla bütünleşen yapımlarıyla öne çıkmıştır. Ünlüoğlu, özellikle 1990'lı yıllarda, 200'e yakın bölümü olan *Cumhuriyet'e Kanat Gerenler*'de biyografilerden hareketle modernleşme ve çağdaşlaşma konusunu işlemiştir (Karadağ-TRT Arşiv, 2008, C-II: 363-373).

TRT'nin ilk dönem belgeselcilerinden Orhan Tuncel ise özellikle deniz ve deniz insanları üzerine öncü belgeselleri üretmiştir. Bu belgesellerin, TRT'nin ilk yıllarında sıkça yayınlanan ve seyircilerin belgesel sinemayla buluşmasını kiteselleştirenlerden biri olan Kaptan Custo'nun (Jacques – Yves Custo'nun) su altı dünyasını anlattığı belgesellerin etkisiyle yapıldığı düşünülebilir. Tuncel, deniz temasını kendisine uzmanlık alanı olarak seçmiş ve çok sayıda deniz belgeseli üretmiştir. Sualtı dünyasının en önemli iz bırakan belgesel yönetmeni ise yine 1980'li yılların ikinci yarısında TRT adına belgesel üretmeye başlayan Haluk Cekan olmuştur. Cekan, 2000 yılına kadar TRT'yle birlikte çalışmış; daha sonraki yıllarda özel TV'lerde yine sualtı belgeselleri üretmiştir.

İlk dönem belgesel yapımcıları arasında en önemli isimlerden biri Münip Senyücel'dir. Senyücel, TRT Ankara Televizyonu Eğitim Kültür Müdürlüğü'nde çalışırken belgesel çekmeye başladığında, TRT'de Belgesel Programlar Müdürlüğü henüz kurulmamıştır. Bu dönemde genellikle Mustafa Kemal'in yaşamı ve Cumhuriyetin önemli günleriyle ilgili belgeseller yapmıştır. Kurum içinde çok sayıda belgesel film yönetmeninin yetişmesinde katkısı olan Senyücel, 1981 yılında Belgesel Programları Müdürlüğü'nün kurulmasında da önemli katkılarda bulunmuştur.

TRT'nin kuruluş çalışmalarında yer alan ve Orhan Tuncel ile birlikte *Trol* belgeselini çeken Güner Sarioğlu 1972 yılında TRT'den ayrılmış ve çevre-insan ilişkilerini ele

alan öncü çalışmalardan biri olan *Ladik 76* filmini gerçekleştirmiştir. Sarıoğlu'nun 1980 yılında gerçekleştirdiği göçer aşiretleri hakkındaki *Beritan* belgeseli de etnik temalı filmlerin öncülerinden biri sayılabilir.

1974-75 yıllarında Suha Arın'ın kısa bir süre haber belgeselleri ürettiği kurum, özerkliğini yitirdikten sonra kamusal yayıncılık yerine “devlet”in, daha doğru bir deyişle “hükümet”in yayın organı olarak yayıncılık yapmış; seçilen her hükümetle birlikte hükümet politikalarının sözcülüğünü üstlenmiştir. Bu sözcülük partiden partiye değişmişse de, hiçbir zaman Türk üst kimliğinin seçkinci inşasının ve geleneksel değerlerin dışına çıkılmamıştır.

Özellikle 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında bu işlevi daha da abartılı bir hale ge(tiri)len kurum, 1980'li yılların ikinci yarısına kadar sıradan ve hamaset üreten belgesel programların ya da filmlerin kaynağı olmuştur. Darbeden sonraki yılın (1981) aynı zamanda Atatürk'ün doğumunun 100. Yılı olması nedeniyle program ve belgesel içeriklerinde Atatürk, Cumhuriyet, reformlar<sup>(\*)</sup>, milli kahramanlar vb. temalar yoğun ve öncelikli olmuştur. Biyografilerde ise ya “suya sabuna dokunmayan” kimlikler ya da Türk-İslam sentezine yakın olan kimlikler işlenmiştir. “*Türk başkallığı*” ya da “*Türkün Türk'ten başka dostunun olmadığı*” söylemi dönemin önemli eğilimlerinden (daha doğru deyişle zorunluluklarından) biridir. Garbiyatçılığın, Meltem Ahıska'nın dile getirdiği türde “*hayali Batı'ya göre homojen bir ulusa seslenme biçimi*” ya da Ian Bruma – Avishai Margalit'in ifade ettiği türde “*Batı düşmanlığı*”nı TRT'nin bu dönem ürettiği belgesel filmlerde bulmak çok kolaydır. Bu bağlamda, darbe sonrası dönemi, TRT'nin en Garbiyatçı Dönemi olarak nitelendirmek pek abartı olmayacaktır.

---

(\*) Darbe öncesinde Atatürk Devrimleri” olarak geçen pek çok modernleşme girişimi, darbe sonrasında “devrim” sözcüğünün kullanımı zorlaştığından “inkılap” sözcüğü tercih edilmiş; müfredatlarda yer alan Atatürk İlkeleri ya da Atatürk Devrimleri gibi başlıklarla anılan dersler de “Atatürk İlke ve İnkılapları”na dönüşmüştür.



Kültürel Hümanizma yaklaşımının bir bakıma karşıtı olan Türk-İslamcı temaları işleyen filmlerden toplumsal yaşama tanıklık eden, Çokkültürlülük Dönemi'nin belgesel anlayışına doğru geçişin örnekleri olan öncü belgeseller ise 1980'li yılların ikinci yarısında çekilmeye başlanmıştır. Fatih Arslan'ın yönettiği *Karadeniz'den Çeşitlemeler* (1985), *Anadolu'dan Çeşitlemeler* (1986) ve *Göçerler* (1988); Ertuğrul Karslıoğlu'nun yönettiği *Divandan Sandalyeye* (1986), *Bin Türlü Mavi Akar Boğaziçi'nden* (1986), *Suyla Gelen Kültür* (1987), *Keçenin Teri* (1987) gibi belgeseller bu değişimin ilk örneklerindedir.

Fatih Arslan 6 bölümden oluşan *Karadeniz'den Çeşitlemeler*'de Karadeniz yöresinin doğal güzellikleri ile insan-kültür çeşitlemelerini ele almıştır. Dizi, "TRT belgesel" kavramını da alt-üst etmiştir. TRT'nin bütçeli ilk belgesel filmi olan *Karadeniz'den Çeşitlemeler*, 14 ülkeye satılarak uzun süreler kırılmayacak bir rekora da sahip olmuştur. Belgesel, kameramanına ödül kazandıran ilk TRT filmidir ([www.kameraarkasi.org](http://www.kameraarkasi.org)).

Ertuğrul Karslıoğlu'nun 1987'de gerçekleştirdiği *Suyla Gelen Kültür* ise su - insan ilişkisini tarihsel bir perspektifle ve ekonomik, siyasal, sosyal, kültürel açıdan ele alan 8 bölümlük bir belgeseldir. Yönetmenin bu belgesel dizinin yapımı sırasında gerçekleştirdiği *Keçenin Teri* belgeseli de sinema dili ve anlatımı açısından öncü olmuştur. Filmde, bir keçe ustasının yaşamı, herhangi bir anlatıcıya (o dönemin en geçerli anlatım biçimi olan dışses) başvurmadan, ses efektleri ve kurgunun gücüyle anlatılmaktadır. Bu film de, Türkiye adına çok sayıda festival ve özel gösterimlerin yanı sıra yurt dışı televizyonlarında gösterilmiştir.

### 3.8. Değişkenlere Göre Dönemin Belgesel Sinemasının Özellikleri

Yukarıda özetlenmeye çalışıldığı gibi, Kültürel Hümanizma Dönemi'nin sonlarındaki en önemli belgesel üretim kaynağı TRT kurumudur ve kurum içinde Kültürel Hümanizmacı geleneği çağrıştıran Anadolu uygarlıklarını konu edinen belgesellerle birlikte Türkçü ve gelenekçi bakışın öne çıktığı filmler üretilmiştir. Kurum içindeki ağır denetim mekanizması tema seçiminde önemli bir belirleyen olmuş; devlet, millet, cumhuriyet, tarih, medeniyet gibi kavramlar öne çıkmış; “Türk” ve “Müslüman” olmak bu belgesellere içkin kavramlar olmuştur. TRT dışındaki bağımsız belgesellerde ise Kültürel Hümanizma bakışı yine de temel bakıştır. Bir başka deyişle, Kültürel Hümanizma Dönemi'nde devletin sponsorluğunda gerçekleştirilen belgesellerde tematik olarak bir yandan Kültürel Hümanizma bakışı, bir yandan da Propaganda Dönemi bakışı varlıklarını birlikte sürdürmüştür.

Dönemin finans kaynağı ise başta TRT, İstanbul Üniversitesi ve kamu bankaları olmak üzere büyük ölçüde resmi kurumlardır. Bu dönemdeki belgesel film üretimi büyük ölçüde kurum içi kaynaklarla yapılmaktadır. Kamu yararına çalışan bir sivil örgüt olan Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu ile yine kamu bankası olan Ziraat Bankası'nın ve bazı bakanlıkların sponsorluğu da genel belgesel film üretimin içinde çok sınırlı kalmıştır. Öz kaynaklarından hareketle belgesel film üreten yapımcılar ise oluşamamıştır. Dolayısıyla belgesel sinema gelişmeye başladığı bu dönemden itibaren “yapımcısız” ve finans kaynağını bulma becerisi yönetmene havale edilen bir “niş” alan olarak kalmıştır.

Bu dönem filmleri genellikle peliküle çekilen filmlerdir ve çekim formatları o sırada yurt dışından yasal ya da yasal olmayan yollarla getirilebilen filmlere ve laboratuvar koşullarına bağımlı kalmıştır. Bu dönem yapılan filmlerde siyah – beyaz ya da renkli,

*reversa*<sup>(\*)</sup> ya da negatif, 16 mm ya da 35 mm çeşitliliği gözlenmektedir. Dönemin sonlarına doğru TRT'nin video kameralarını devreye sokmasıyla birlikte teknoloji optikten elektroniğe doğru dönmüştür. Film teknolojisinde kullanılan kameraların ve aydınlatma donanımlarının pahalı ve hantal olması, sesli çekim donanım ve deneyimlerinin yetersizliği çekim ekiplerin hareket serbestisini zorlamış; daha durağan konular ve daha durağan yaklaşımlar tercih edilmiştir.

Kullanılan teknolojinin ekip üye sayısını artırması maliyet üzerinde olumsuz etkide bulunmaktadır. Kaliteli film için ekip üye sayısının yüksek olması ancak belgesel sinema alanında finans kaynaklarının yetersizliği ekipleri de “ekonomik” olmaya itmiştir. Ekip üyelerinin sinema deneyimi olmasına karşın belgesel sinema deneyimi sınırlıdır. Sinema eğitimi üniversitelerde bu dönemde başlamış ancak içeriği zenginleşmediği gibi henüz yaygınlaşmamıştır da. TV yayınları ve festivaller aracılığıyla yurt dışından gelen belgesel film sayısı da çok sınırlıdır. Sinema üzerine Türkçe yazılı kaynak da yok denecek kadar azdır.

Dönemin üretim zorlukları filmlerin süresine de yansımıştır; filmler genellikle 30 dakikayı aşmamaktadır. TRT için üretilen filmlerde yayın prototipi de süreyi belirleyen bir etkidir.

Yukarıda sıralanan nedenlerle dönemin belgesel filmleri sinematografik açıdan zenginleşememiş; tema ve yaklaşım dışında sinemasıyla kendini var edememiştir.

Belgesel filmlerin seyirciye ulaşma mecrası büyük ölçüde televizyondur. Bu dönemde sinemada vizyona giren belgesel film saptanamamıştır. Sinemada gösterilen asıl filmin öncesinde gösterilen ve belgesel unsurlar içeren kısa haber

---

(\*) Laboratuvar işlemi sonrasında doğrudan pozitif görüntü elde edilen ve bu nedenle de, çoğaltımı o günün koşullarında neredeyse imkânsız olan film türü.

filmleri bu dönemde de söz konusudur. Sinematek gibi derneklerin ve üniversitelerdeki film kulüplerinin özel toplantılarda yaptığı gösterimlerin yanı sıra sayıca ve etkinlik içeriği açısından henüz çok cılız olan festivallerde de sınırlı miktarda belgesel film gösterimi başlamıştır.

Kullanılan teknoloji ağırlıklı olarak peliküle (film) dayalı olduğu için çoğaltımlar da hem maliyet hem de teknik zorunluluklar nedeniyle sınırlı kalmıştır.

Belgesel sinemanın devletle kurduğu ilişki sponsorluk dışında “denetim” ya da “sansür” ilişkisidir ki, bu ilişkiler de sınırlıdır.

Pek çok alan gibi, sinema alanı da henüz halkla ilişkiler ya da reklam gibi piyasa ekonomisinin yaymacı-yönlendirmeci-ikna edici araçlarıyla ve yöntemleriyle henüz tanışmamıştır.

Belgesel sinema alanında, temaların, kullanılan teknolojinin, sinema dilinin, finans ve gösterim olanaklarının değişmesi; “devlet memuru” belgesel film yönetmenlerinden ayrılan bağımsız belgeselcilerin ortaya çıkması; belgesel film üretiminin ve yaklaşım biçimlerinin artması bütün bu gelişmelerin devlet destekli belgesel filmlerde de görülebilmesi için Çokkültürlülük Dönemi'nin gelmesi gerekecektir.

## 4. ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK DÖNEMİ (1990 Sonrası)

*“Farklılıklarımızla eşitiz; çokkültürlülüğün bugün bütün dünyada tekrarlanan sloganı bu.”*

M. Doytcheva (2009: 22)

### 4.1. Kırılan “Fay Hattı”

*“Bütün dünyada “eski” ve “yeni”nin tektonik plakalarının birbirine girdiği, sürtündüğü, depremler yarattığı muazzam bir fay hattı söz konusu. Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi’nin doğurduğu süreç ve yapılanmalar yakınçağı şekillendirmiş, 19. ve 20. yüzyıllara belirli bir “sosyal siyasa” damgasını vurmuştu. Üç büyük ideoloji, yani liberalizm, nasyonalizm, sosyalizm bu platformda mevzilenmiş, rakip programlar oluşturmuş, kâh uzlaşmış kâh kıyasıya çatışmış, inişli çıkışlı bir seyir izlemiştir. 1917 Ekim Devrimi’yle sahneye çıkan, 1945-1949’da egemenlik alanını genişleten, 1960’larda Üçüncü Dünya’nın yükselişinin zerk ettiği gençlik aşısı sayesinde pörsüyüşünü bir süre gizleyebilen, ama sonunda 1985-1990 arasında Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa’da toptan çöken komünizm, bu sosyal siyasa’nın adeta son aşamasını ifade etmişti. Şimdi önümüzde, belki bir “kültür ve kimlik siyاسası”nın 21. yüzyılı uzanıyor.” (Halil Berktaş, 2010: 9).*

Berktaş (2010), 1978-2008 yılları arasını, söz konusu dönemin önemli değişim noktalarını, gelişmelerini ve sonuçlarını özetlediği kitabına da başlık olarak seçtiği ifadeyle *“Korkunç Otuz Yıl”* olarak nitelendirmektedir. Bu çalışmaya göre, bu *“korkunç otuz yıl”*ın ilk on yılı Soğuk Savaş döneminin, kalan yirmi yılın ise *“komünizm sonrası”, “sanayi sonrası”* ya da *“modernite sonrası”* olarak betimlenen yeni bir çağın şafağında yer alıyor. *“Dolayısıyla burada, bütün dünyada “eski” ve yeni”nin tektonik plakalarının birbirine girdiği, sürtündüğü, depremler yarattığı*

*muazzam bir fay hattı söz konusu*” Tüm dünya gibi, dünyanın önemli parçası olmaya çaba sarf eden Türkiye de bu “fay hattı”nda yer alıyor; Türkiye’deki sinema da.

Deniz Bayrakdar (2003), Türkiye’de bu yılları değerlendirirken sinemanın modern-postmodern-antimodern aşamaları birlikte yaşadığını, medyanın eski ve yeni tüm formlarının ve araçlarının birbirinin içinde eridiğini, toplumsal düzeyde bir seyircilik durumuna indirgenildiğini, kültürel alanda yaşanan standardizasyon-tektipleşme endişesine karşı farklı türler yapma ihtiyacının ortaya çıktığını, küreselleşmenin Batı’ya sağladığı avantaj karşısında hızlı davranma ihtiyacının ortaya çıktığını, yönetmenler ve eleştirmenleri Doğu/Batı meselesinde olduğu gibi zihinsel ve kimliksel bir “boşluğun” ayırdığını söylemektedir.

1990’lar pek çok ülke gibi Türkiye’nin de küreselleşme süreçlerine aktif biçimde dahil olmaya çalıştığı; ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlardaki yerleşik değerlerin yerinden oynadığı ve hızla değiştiği ve modernleşme projesinin temel yapı taşlarının da sorgulanmaya başlandığı bir dönemdir. Bu dönem Türkiye’nin hem küreselleşen “dünyayı yakalama arzusu”nun hem de “dışarıda bırakılma tedirginliği”nin yoğunlaştığı bir dönemdir (Suner, 2004: 257). Yine Suner’in deyişiyle;

*“1990’lardan itibaren Türkiye’de, kendilik imgesinin hem her zamankinden daha parlak hem de daha sönük olduğu, içerilme ve “dünyalı olma” arzusuyla dışlanma ve “taşralılık” tedirginliğinin karşı karşıya geldiği, dolayısıyla yerle ve toplulukla kurulan aidiyet ilişkisinin problemlerinin oldukça görünürlük kazandığı bir dönem yaşanmaktadır. Bu çerçevede “yeni Türk sineması”, 1990’lardan bu yana Türkiye’de giderek belirginleşen kimlik ve aidiyet krizini farklı sinemasal, felsefi ve ideolojik tavır alışlar çerçevesinde gündeme getiren ve tartışan bir sinemadır.” (2004: 257)*

Berktaş’ın (2010) da belirttiği gibi son iki yüzyılı “sosyal siyasa”lar belirlerken, 20. yüzyılın sonuna ve 21. yüzyılın başına ise “kültür ve kimlik siyasası” damgasını vuruyor. Sosyal siyasaların yarattığı gerilim ve kutuplaşmaların yerini, kültür ve kimlik siyasalarının yarattığı yeni cepheler alıyor. Kurucu parti ve ideolojiler ve hayalî

bir cemaat olarak özenle kurulmuş olan “tek” uluslar, anıtlaşmış ulusal liderler, “tek adam”lar unutulmaya başlandığı gibi ciddi biçimde eleştiriliyor; bağımsızlık savaşlarıyla kurulan, uğruna canların verildiği ulus-devlet kavramı küresel pazarın ilgi alanına pek giremiyor, dışına itiliyor. Özellikle 1980’lerden itibaren kocaman bir pazara dönüşürken dünya iyice “küçüldü”; kapitalizmin başarıyla küresel pazarda inşa ettiği mutlu tüketici profiline rağmen emek-sermaye ya da sınıf çelişkileri daha da keskinleşti. Ancak kitle iletişim araçlarıyla desteklenen piyasalardan yayılan her türlü albeninin peşine takılan kitleler tükettikçe bu çelişkilere tahammül gücünü yükseltiyor... Bilişim sektörünün girmediği hiçbir kapalı ülke, topluluk, cemaat kalmadığı gibi; tersine bu güce erişen her büyüklükteki topluluk, bu sektörü vaat ettiği “olanaklar” nedeniyle bu sektörü kendi varoluşlarının vazgeçilmez bir parçası sayıyor. Sinema da, bütün alt dallarıyla birlikte bu dünyanın bir parçası haline geliyor. Herkesin herkesi seyrettiği veya seyrettiğini sandığı, çok seyredilenlerle sermayenin, az seyredilenlerle sanatçıların kendini mutlu hissettiği bir açmaz hüküm sürüyor...

Örneğin Türkiye’de 2005-2012<sup>(\*)</sup> yıllarında gösterime girmiş filmler hakkındaki sayısal dökümler bu durumu gayet açık biçimde göstermektedir. Söz konusu yıllarda, yılda ortalama 395 film gösterime girmiş; bu filmler arasındaki her yılın ilk 20 filmi, seyirci sayısı ve hâsılat açısından pazarın yarısından fazlasını elinde tutmuştur. Bu sekiz yıllık sürede toplam seyirci sayısı 285.228.321; ilk 20 filmin ulaştığı seyirci sayısı ise 180.066.056’dır; rakamın bütüne oranı % 60’a yakındır. Toplam hâsılat 2.287.708.651 TL, ilk 20 filmin elde ettiği hâsılat ise 1.315.960.817 TL’dir; yine bu rakamın bütüne oranı % 63’ten fazladır. Bir başka deyişle, 8 yılda gösterime giren 3167 filminden 160’ı toplam hâsılatın yaklaşık üçte ikisini, geriye kalan 3007 film ise toplam hâsılatın sadece üçte birini toplayabilmiştir (Bkz.: Tablo 4.1.). Tamamlandığı

(\*) Tablo *Box Office Türkiye* web sitesi verilerinden hareketle oluşturulmuştur; 2012 rakamları 20 Ekim 2012 tarihi kadardır.

halde gösterime girme şansını yakalayamayan ve bu listeye giremeyen filmler de düşünülduğünde “kazananlar-kaybedenler” dengesinin ciddi biçimde bozulduğu görülmektedir. 2012 yılı yapımı olan *Fetih 1453* filmi tek başına, sekiz yıllık toplam seyirci sayısının % 2,30’una, toplam hâsılata da % 2,35’ine ulaşmıştır. Türkiye’deki ticari sinema sektörüne ilişkin rakamlar da, dünyada üretim-tüketim süreçleri açısından artık başka türlü bir ilişki yaşandığını göstermektedir: “fay hattı” gerilmektedir.

**Tablo 4.1. 2005-2012 yılları arasında Türkiye’de gösterime giren tüm filmlerin ve ilk 20 filmin yıllara göre toplam film, seyirci sayısı ve hâsılatı (TL) (20 Ekim 2012 tarihini itibariyle)**

Yıl	Film Sayısı	Seyirci	Hâsılat
2005	355	27.799.698	184.282.372
	İlk 20	14.935.800	96.968.621
	%	<b>53.73</b>	<b>52.62</b>
2006	420	34.848.070	243.150.902
	İlk 20	21.241.065	142.355.014
	%	<b>60.95</b>	<b>58.55</b>
2007	398	31.133.300	242.374.212
	İlk 20	14.526.003	109.132.895
	%	<b>46.66</b>	<b>45.03</b>
2008	389	38.438.038	299.869.895
	İlk 20	22.541.158	172.596.017
	%	<b>58.64</b>	<b>57.56</b>
2009	363	36.903.511	307.967.786
	İlk 20	36.903.511	177.291.919
	%	<b>58.93</b>	<b>57.57</b>
2010	379	41.534.146	383.369.769
	İlk 20	25.932.204	233.322.462
	%	<b>62.44</b>	<b>60.86</b>
2011	432	42.293.660	398.291.813
	İlk 20	24.100.326	219.756.562
	%	<b>56.98</b>	<b>55.13</b>
2012	431	32.277.898	307.249.766
	İlk 20	19.885.989	186.385.533
	%	<b>61.60</b>	<b>60.66</b>

Söz konusu yıllara yerli üretim - yabancı üretim rakamlarına bakıldığında ilginç bir biçimde bazı parametrelerin yerli filmlerin lehine olduğu görülmektedir. Sekiz yılın seyirci sayısı ve hâsılat birincileri yerli filmlerdir (Bkz.: Tablo 4.2., Tablo 4.3.)



**Tablo 4.2. 2005-2012 yılları arasında Türkiye’de gösterime giren tüm filmlerin seyirci sayısı ve hâsılatı (TL) (20 Ekim 2012 tarihi itibariyle)**

Yıl	Toplam Seyirci <sup>(*)</sup>	Değişim (%)	Toplam Hâsılat <sup>(*)</sup>	Değişim (%)	Toplam Yeni Film	Toplam Film	Bilet Ort. (TL)	1. Film
2012	32.277.898	-23,7	307.249.766	- 22,9	234	431	9,52	<i>Fetih 1453</i>
2011	42.293.660	1,8	398.291.813	3,9	291	432	9,42	<i>Eyvah Eyvah 2</i>
2010	41.534.146	12,5	383.369.769	24,5	247	379	9,23	<i>New York'ta Beş Minare</i>
2009	36.904.345	- 3,9	307.972.617	2,1	254	363	8,35	<i>Recep İvedik 2</i>
2008	38.414.351	23,3	301.506.025	24,4	266	389	7,85	<i>Recep İvedik</i>
2007	31.151.368	-10,7	242.330.619	- 0,4	256	398	7,78	<i>Beyaz Melek</i>
2006	34.865.833	25,4	243.264.969	32	236	420	6,98	<i>Kurtlar Vadisi Irak</i>
2005	27.800.952	-	184.287.768	-	223	355	6,63	<i>Hababam Sınıfı Askerde</i>

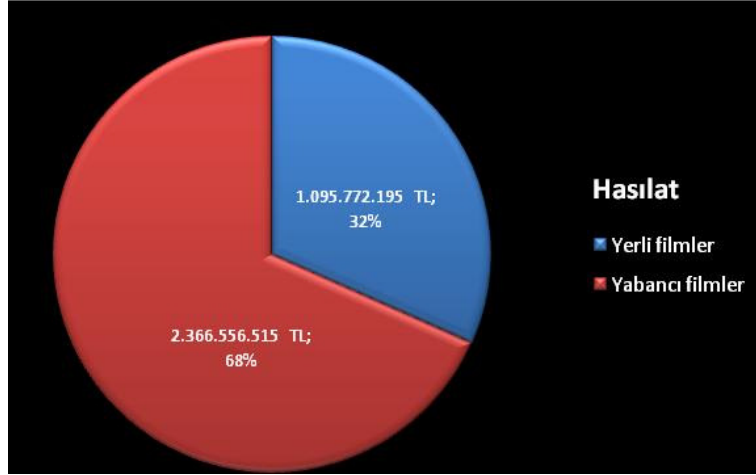
**Tablo 4.3. 2005-2012 yılları arasında Türkiye’de gösterime giren yerli filmlerin seyirci sayısı ve hâsılatı (TL) (20 Ekim 2012 tarihi itibariyle)**

Yıl	Toplam Seyirci <sup>(*)</sup>	Değişim (%)	Toplam Hâsılat <sup>(*)</sup>	Değişim (%)	Toplam Yeni Film	Toplam Film	Bilet Ort. (TL)	2. Film
2012	14.100.365	- 33,6	122.159.592	- 33,5	40	90	8,66	<i>Fetih 1453</i>
2011	21.226.563	- 4,3	183.722.310	- 3,5	75	122	8,66	<i>Eyvah Eyvah 2</i>
2010	22.185.976	17,7	190.403.534	28,9	66	118	8,58	<i>New York'ta Beş Minare</i>
2009	18.850.366	- 17,6	147.760.918	- 13,9	70	104	7,84	<i>Recep İvedik 2</i>
2008	22.882.355	88,4	171.669.329	95,1	51	80	7,50	<i>Recep İvedik</i>
2007	12.147.256	- 32,8	87.985.834	- 26,2	43	69	7,24	<i>Beyaz Melek</i>
2006	18.066.289	57,6	119.268.532	63,8	34	54	6,60	<i>Kurtlar Vadisi Irak</i>
2005	11.461.275	-	72.802.146	-	29	45	6,35	<i>Hababam Sınıfı Askerde</i>

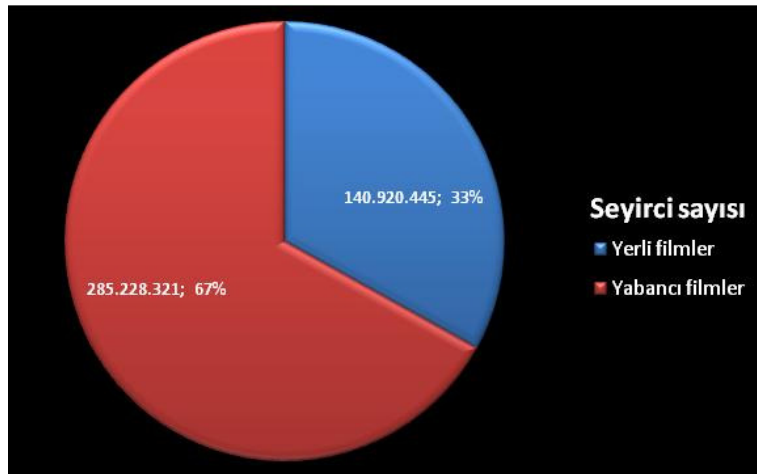
Sekiz yılda gösterime giren 3167 filmin sadece 682'si yerli yapımdır; yani, yaklaşık olarak her beş filmde biri yerli yapımdır. Ancak hâsılatın ve seyirci sayısının yaklaşık olarak üçte biri yerli filmlerin olmuştur (toplam hâsılatın % 32'si; toplam

<sup>(\*)</sup> Toplam hâsılat ve seyirci rakamları; o yıl içinde vizyona giren filmlerin sadece o yıl içindeki hâsılat ve seyirci rakamları ile daha önceki yıllarda vizyona girip sadece ilgili yıl içindeki seyirci ve hâsılat rakamlarının toplamlarından oluşan sonuçlardır.

seyirci sayısının % 33'ü). Görücü'nün deyişiyile; "yeni bir izleyici var artık. Çoğunlukla televizyon-reklam-Hollywood kültürü ile yetişmiş, kültürel kaynakları yüzeyselleşmiş, beğeni düzeyi düşük bir izleyici." (2003: 15).



Şekil 4.1. 2005-2012 yılları arasında Türkiye’de gösterime giren tüm filmlerin toplam hâsılatı (TL) (21 Ekim 2012 tarihi itibarıyla)



Şekil 4.2. 2005-2012 yılları arasında Türkiye’de gösterime giren tüm filmlerin toplam seyirci sayısı (21 Ekim 2012 tarihi itibarıyla)

Gerek Berktay’ın nitelemesinin, gerek Bayrakdar’ın, gerek Suner’in ileri sürdüklerinin belgesel sinemada karşılıklarını Türkiye’de belgesel sinemanın üçüncü dönemi olarak ileri sürdüğümüz Çokkültürlülük Dönemi’nde aramak gerekmektedir.

#### 4.2. 1980 Sonrasında Türkiye

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yoğunlaşan ve Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte Tek Parti yönetiminde devlet projesi haline gelen modernleşme olgusu, Türkiye'yi kendisine benzeyen Doğu toplumlarından ve özellikle de Müslüman toplumlardan oldukça farklılaştırmış; çizgisel-ilerlemeci tarih anlayışlarına göre seçkin kadroların belirlediği "olması gereken yer"e yaklaştırmıştır. Ancak ülkenin ve toplumun kendi sosyo-ekonomik dinamiklerinden kaynaklanmayan bu modernleşme sürecinde Kemalist devrimin bir sosyal sınıfmışçasına etkinleştirdiği bürokratlar ve ordu ile burjuvazi, bunun siyasal arenada bir yansıması olan tek parti ile partileşmesi yasal olarak mümkün olmayan farklı siyasal eğilimlerin arasındaki mesafe ve açığa vurulamayan çelişkiler giderek artmıştır. 1945'te Tek Parti Döneminin sona ermesiyle birlikte bu gerilim sona ermediği gibi, parlamentoda varlığını öne çıkaran burjuvazi ve diğer siyasal eğilimler ile bürokrasi ve ordu devleti arasındaki çelişki Türkiye'nin süregelen bir hastalığına dönüşmüştür. Nitekim on yıl arayla üç kez parlamento kesintiye uğramış, ordu geçici sürelerle de olsa siyasal iktidarı ele geçirmiştir. Bu üç darbe arasında toplumsal yaşamı en yoğun biçimde değiştiren 12 Eylül 1980 darbesi olmuştur. *"Bu darbeler ülkenin siyasi hayatı ve kültüründe derin yaralar açtı. Hem kurumları zedeledi, bozdu, çarpıttı, hem de toplumda, partilerde ve politikacılarda, sürekli silahlı kuvvetleri kollama ve gözetme, bir sonraki darbenin kâh korkusu kâh pususu içinde yaşama gibi sağlıksız alışkanlıklar yarattı."* (Berktaş, 2010: 18)<sup>(\*)</sup>

12 Eylül 1980 askeri darbesine gelene kadar yaşayan ekonomik, toplumsal, siyasal olayları gözden geçirmekte yarar bulunmaktadır. 12 Mart 1971 darbesinden sonraki seçimlerde birinci parti olmasına karşın çoğunluğu kazanamayan CHP, MSP ile birlikte koalisyon hükümetini kurmuş, MHP o zamanki varlığına orantılı olmayan bir

(\*) Türkiye'de 1980 sonrasındaki gelişmelere ilişkin kronolojik bilgilerde eksen olarak Halil Berktaş'dan (2010) hareket edilmiştir.

biçimde hükümette söz sahibi olmuş, Berktaş'ın deyişiyle; Türkiye, "*Ecevit'in yanlış hesabının bedelini zaman içinde çok ağır öde[miştir]*". MHP'nin bu dönemde artan nüfuzu aşırı milliyetçiliğin kamu kurumlarında kadrolaşması anlamına geliyordu. En önemli değişim milli eğitim müfredatında ortaya çıkmış; eğitimi taşralılaştırma, dünyaya kapatma "fırsat"ı yakalanmıştı. Böylece eğitimde, kültürel etkileri günümüze dek süren büyük bir dejenerasyon süreci başladı. Türkiye Cumhuriyeti'nin Avrupa Birliği'ne katılma vizyonunu şeklen sürdürdüğü ama AB projesi kültür ve siyasal kültür boyutlarından yoksun bırakıldığı bir otuz yıl yaşanacaktı. Bu süreç aynı zamanda, ulus-devlet, milliyetçilik ve karşı milliyetçilik tartışmalarının da hammaddesini üretecektir (s.13).

1973 seçimlerinde % 33,29; 1977 genel seçimlerinde de % 41,38'lik oy oranına ulaşarak Türkiye'nin birinci partisi olan CHP'nin kadroları, iyice politize olan ortamın da etkisiyle kendilerini "sınıf savaşı" söylemine kaptırmıştı. Ecevit'in bu yıllarda ürettiği ve gerçekleştirme ihtimali olmayan fanteziler de giderek parti ile halkın arasındaki mesafeyi açmıştı. CHP'nin 1969 seçim bildirgesiyle dile getirmeye başladığı ve 1970'lerde dilinden düşürmediği "Köykent Projesi" bu fantezilerden biriydi. Projeye göre, birbirine yakın köyler arasında kurulacak olan işbirliği ve entegrasyon sayesinde verimli tarım işletmeleri ve sanayi tesisleriyle üretim artırılabilecek, köylüler topyekun refaha ulaşacaktı. Gazetede başyazısını bildirgeye ayıran Abdi İpekçi (1969), köylünün kalkınması konusunda bildirmede "*haklı, yerinde, güzel görünen görüşler*"in yer aldığını; ancak, açıklamaların "*ütopik olmadığına*" inandıracak yeterli delil bulunmadığını söylüyordu. Gazetenin o günkü manşeti de, projenin hayata geçirilebilmesinin "*düzen değişikliği gerektirdiğini*" ileri sürüyordu (*Milliyet*, 12.08.1969). Köykent fikri, aslında Tek Parti Döneminin "Köycülük" politikalarının 1970'lerdeki tezahürüydü. Toprak Reformu gibi çok önemli bir sorunu aşamayan CHP, giderek başta TÜSİAD olmak üzere iş çevrelerinin desteğini

kaybetti; % 40'ları aşan oy oranı % 30'ların altına düştü. Merkez sağdaki partiler kaybettikleri oylara yeniden ulaşmaya başladı.

1970'lerin ikinci yarısı terörün yükselmesi ve giderek daha kanlı olayların yaşanmasına yol açtı; Türkiye hızlı bir biçimde siyasi cinayetler ülkesine dönüştü. Binlerce öğrencinin, işçinin, sivilin yanı sıra gazeteci Abdi İpekçi, TRT yapımcısı Ümit Kaftancıoğlu, öğretim üyeleri Bedrettin Cömert, Cavit Orhan Tütengil, Fikret Ünsal, Ümit Doğançay, savcı Doğan Öz, emniyet müdürü Cevat Yurdakul gibi çok sayıda önemli isim de bu süreçte katledildi.

Bu arada terörün yükselmesine paralel olarak ordunun üst kademeleri de yavaş yavaş tekrar siyasal arenaya çıkmaya başlıyordu. Genelkurmay Başkanı Kenan Evren ve dönemin kuvvet komutanları ülke içindeki iç karışıklıklara ilişkin bir uyarı mektubunu 27 Aralık 1979'da, Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'e yollamıştı. Her fırsatta politikacıları eleştiren Evren, giderek kitlelerin gözünde olumlu-ılımlı bir imaj yaratıyor; hatta basından da bazı kalemler onu destekliyordu. Ancak bazı gazeteciler bu gelişmelerden endişe duyuyordu. Örneğin Refik Erduran (1979) "*Kaleminizden Yel Alsın!...*" diyerek basındaki darbe destekçilerini kınıyordu: "*Daha önce yapılacak çok şey, uygulanacak çözüm yöntemi var. Onları denemeden başka olasılıkların lafını bile etmeyelim.*" (Milliyet, 30 Aralık 1979)

Dönemin siyasi açmazlarından biri AP'nin kendi sağ, CHP'nin de kendi solu tarafından rehin alınmış olmasıydı. Türk siyasetinin boy ölçüşmeci (*confortationist*) ve imhacı (*annihilationist*) alışkanlıkları güçlü, buna karşılık cömertlik geleneği zayıf olduğundan; CHP iktidardayken AP'yi geri çevirerek "merkezde buluşma" inisiyatifini kullanamamış, CHP muhalefete düştükten sonra da bu kez "ezme" sırası Demirel'e gelmişti. Bu dar bakışlar, liderlerden çok toplum için felaket oldu (Berktaş, 2010: 17).

1977 yılında Türkiye ülke tarihinin en büyük döviz krizine girdi. Demirel hükümeti IMF ile yaptığı *stand-by* anlaşmasını uygulayamadan Ecevit iktidara gelmişti. 1979'da, IMF ile Türkiye'nin arasının Türkiye aleyhine giderek açıldığı bir sırada, İran'da radikal İslamcı Ayetullah Humeyni'nin iktidara gelmesi Batı'yı endişelendirmiş; Batı, Türkiye'yi "kurtarmak" için kolları sıvamak zorunda kalmıştı. 1979 Kasım'ında Ecevit'in yerine gelen Demirel hükümeti 24 Ocak 1980'de yeni bir istikrar programını kamuoyuna açıkladı (CA, Cilt III: 502). Demirel'in azınlık hükümeti döneminde açıklanan ve tarihe "24 Ocak Kararları" olarak geçen bu program Türkiye ekonomisinde önemli bir dönüm noktası oldu: Ekonomiye ilk müdahale yüksek oranlı kur ayarlamasıydı. Kararlar gazete manşetlerine TL'nin değerinin düşürülmesi olarak yansımıştı: "*Türk parasının değeri düşürüldü: 1 Dolar = 70 TL*" (*Milliyet*, 25 Ocak 1980). Ekonomist, bilim adamı Feridun Ergin (1980), "*Devalüasyon yapılmaması gerekirdi, yapıldı. Çünkü IMF ısrar ediyordu. IMF'nin kitabına göre, devalüasyondan sonra yapılması gereken şeyler var. Şimdi onları da yapacağız*" diye uyarıyordu (*Milliyet*, 30 Ocak 1980). Ancak, iş adamlarının çoğu alınan kararları olumlu karşıladı. Kamu mallarına yapılan yüksek zamlarla tüketim taleplerinin önü kesilerek hiperenflasyon tehlikesi uzaklaştırıldı. Dış ticaret serbest bırakıldı, kamu iktisadi teşekküllerinin küçültülmesine karar verildi. İstikrar paketini hazırlayan teknik heyetin başında Başbakanlık Müsteşarı olan Turgut Özal bulunuyordu. 1980 askeri darbesinden sonra Bülend Ulusu'nun Başbakanlığında kurulan hükümette Ekonomiden Sorumlu Başbakan Yardımcısı görevini de üstlenen Özal, seçimle kurulan ilk sivil hükümetin başbakanı olacaktı (Gürsel, 2002: 2-3).

12 Eylül darbesiyle parlamentoyu dağıtan, yasa koyuculuğu tekeline alan askeri cunta sınırsız otoriterizm altında büyük ölçüde sol ve kısmen de sağ örgütleri hızlı biçimde çökertti. Askeri cunta; darbe sonrasındaki *Bir Numaralı Bildiri*'de Silahlı Kuvvetler İç Hizmetler Kanunu'nda yer alan Cumhuriyeti koruma görevini yerine

getirdiğini ileri sürüyordu. Bildirideki anahtar terim “*milli birlik ve beraberlik*”ti; bu terim sonraki on yılların temel siyasal kavramı olacaktı (Zürcher, 2011: 401).

1980’ler Türkiye’de bir depolitizasyon sürecidir (Kahraman, 2007: 209). 1980 sonrası kuşakları büyük ölçüde biçimlendirecek olan güçlü bir depolitizasyon programına girilmiştir. Darbeyle birlikte her şeyden önce, halkın iradesini temsil eden TBMM kapatıldı; Anayasa ortadan kaldırıldı, siyasi partiler kapatıldı. Genelkurmay Başkanlığı’nın 7 Mayıs 1982’de yayınladığı bir kitaptan hareketle hazırlanan verilere göre, bu tarihe kadar 17.374 kişi hakkında 167 değişik örgüt davası açılmıştır. Genelkurmay Başkanlığı’nın 3 Temmuz 1982 tarihindeki açıklamasına göre ise, 24.729 kişi yargılanmış ve hüküm giymiştir ve 22.738 kişi de yargılanmaktadır. 12 Eylül sonrasındaki süreçte 1 milyon 683 bin kişi fişlenmiş, 650.000 kişi gözaltına alınmış; açılan 210 bin davada 230 bin kişi yargılanmış, 7 bin kişi için idam cezası istenmiştir (CA, Cilt IV: 12); 517 kişiye idam cezası verilmiş, 50 mahkûmun idam cezası infaz edilmiştir (18’i sol görüşlü, 8’i sağ görüşlü, 23’ü adli suçlu, 1’i ASALA militanı). Bu dönemde binlerce kişi işkence gördü; işkencede 171 kişi, cezaevlerinde de 300 kişi kuşkulu bir biçimde yaşamını yitirdi. Sakıncalı bulunan 388 bin kişiye pasaport verilmedi, 30 bin kişi işten atıldı, 30 bin kişi başka ülkelere iltica etti, 14 bin kişi yurttaşlıktan çıkarıldı. 20 binin üzerinde derneğin faaliyeti durdurulurken, 1000’e yakın film yasaklandı, gazeteler günlerce yayın yapamadı. Gazetelere yüzlerce dava açıldı, 400 gazeteci için 4000 yıl hapis cezası istendi; gazetecilere 3 bin 315 yıl 6 ay hapis cezası verildi, 39 ton basılı materyal imha edildi (<http://www.ntvmsnbc.com>).

Bu dönem özellikle Kürt örgütleri üzerinde yoğunlaştı; Kürtlere karşı yoğun bir baskı oluştu. “*Zira olan oldu: 1980-1985 arasının Diyarbakır Cezaevi cehenneminden hınçlı bir Kürt ayrılıkçılığı doğdu.*” (Berktaş, 2010: 19). 12 Eylül askeri cuntası

Türkiye'nin tekrar siyasal olarak kutuplaşmasını önlemenin yolunu, demokratik çoğulculuğun yerleşmesinde değil, tam tersine, topluma askeri bir kışla disiplininin dayatılmasında aradı. O yıllarda, Tokay Gözütok imzasıyla *Hürriyet* gazetesinde yayınlanan bir yazı dizisinde mahkûmların hapisane yaşamları "*İhanetin robotlarıydık*", "*Askerî cezaevi değil, sanki yatılı okul*", "*Hatadan dönmenin sevincini yaşıyorlar*" gibi başlıklarla "askeri disiplin" sempatikleştiriliyordu (Akt.: *5 Nolu Cezaevi*, Çayan Demirel, 2008).

Yöntemin yerleştirilmesinde, tartışılması tabu olan "Atatürkçülük" önemli bir maya oldu. Her gün, her fırsatta defalarca tekrarlanan resmî Atatürkçülük vaazı, hem Kemalist devrimin kazanımları ve mirasının tarihteki yerinin değerlendirilmesini önledi, hem de ters yönde tepkilere yol açtı. Böylece, 2002-2007 arasının "ulusalcı" hareketlerin tohumu atılıyor, hatta ön hazırlığı da yapılmış oluyordu.

Tarih, coğrafya, Türkçe, sosyal bilgiler gibi ulus-devletin "hassas" saydığı dersler açısından içe kapanma ve dünyaya sırtını dönme tercihi, MC hükümetleri zamanında başlayan eğitimde taşralılaşmayı doruklara çıkarttı. "*Koruyucu, perçinleyici bir üst metin (meta-text) olarak iyice abartılmış bir İnkılap Tarihi ve Atatürk İlkeleri dersi*", iç ve dış düşmanlarımızın teşhis edilebilmesini kolaylaştıran milli güvenlik dersleriyle "*milli güvenlik devleti*" yaratma çabasının zihinsel kirliliği *gencecik dimağlara yerleştirildi.*" (Berktaş, 2010: 20-21).

6 Kasım 1981'de *2547 Sayılı Yüksek Öğretim Kanunu*'nun yasalaşmasıyla da üniversiteler kontrol altına alınmıştı. 25 üyeden oluşan Yükseköğretim Kurulu (YÖK) "*yeni yüksek öğretim kurumlarının kurulmasından bir profesörün bilimsel yeterliğini denetlemeye, öğretim elemanlarının yerleştirilmesinden öğrencilere ilişkin kararlar almaya değin*" (CA, Cilt IV: 14) her türlü kararın belirleyici ve yönlendirici tek yetkilisi



oldu. YÖK'ün ilk uygulamaları totaliter rejimlere özgü olan “aydın temizliği”nin gerçekleştirilmesiydi. 13 Mayıs 1971’de çıkarılan ama 1980’lerde de yürürlükte olan *1402 Sayılı Yasa* ile çok sayıda akademisyenin üniversiteyle ilişkisi kesildi. 1961 Anayasası’nın mimarlarından Prof. Dr. Bahri Savcı, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Cevat Geray, tıp doktorları Prof. Dr. Aliye Erkoçak, Ziya Güner, sosyal bilimci Doç. Dr. Mete Tunçay, Prof. Dr. Server Tanilli gibi birçok aydın üniversiteden uzaklaştırıldı (*Milliyet*, 9 Şubat 1983). Birçok akademisyen ise istifa etmek zorunda kaldı; çünkü atılanlar emeklilik maaşı ve kamu kesiminde yeniden işe girme gibi haklarını da yitirmiş oluyorlardı (Zürcher, 2011: 404). Akademik dünyada ihbarcılık yükseldi; yüksek öğretimin Prusyalılaşması, Bismarckvari otorite, itaat ve “milli çizgi”ye sadakat değerlerini de yükseltiyordu (Berktaş, 2010: 21).

Askeri cunta tarafından hazırlatılan ve özgürlükleri ciddi boyutlarda kısıtlayan Anayasa taslağı kamuoyu tarafından eleştirilmeye başlanınca cunta taslak hakkında yapılacak her türlü tartışmayı da yasakladı (Ahmad, 2010: 188). Bu “toz-duman” içinde yapılan referandumda % 91,3’lük çoğunlukla 1982 Anayasası kabul edildi. Merkezîyetçi yaklaşımı nedeniyle tüm özerkliklerin kaldırıldığı bu Anayasa’yla temel hak ve özgürlükler de kısıtlanıyor, askeri güce önem veriliyordu.

Askeri cunta tarafından oluşturulan 160 üyeli Danışma Meclisi 1 Eylül 1982’de ilk ve orta öğrenim kurumlarında din dersini zorunlu hale getirerek gelecekte tırmanacak olan radikal İslamcı hareketlere yeşil ışık yakılacağıнын sinyalini veriyordu. Zürcher’e (2011) göre, 1970’lerin sonlarında Aydınlar Ocağı’nın ideolojisi olan “Türk-İslam Sentezi”, Türk subaylarının laik geleneklerine karşın, tanınmış askerlere de hitap etmekteydi. Bu askerlerden biri de General Kenan Evren’di. “Din ve ahlak” derslerinin zorunlu hale gelmesinin askeri yönetim zamanında olması bir rastlantı

değildi (s.414-415). Darbe sonrasında cuntanın verdiği destek, 2000'li yılların eğilimlerinin ve onun bir uzantısı olan siyasal iktidarların var olmasında da önemli bir katkı oldu.

Dönemin ilginç gelişmelerinden biri yurt dışı temsilciliklerinin Ermeni terör örgütleri tarafından işgali ya da diplomatların teröre kurban edilmesiydi. Bu olayların yurt içinde yansımaları ise, cuntanın da işine yarayacak biçimde, hamaset ve şovenizm içeren "Türklük" duygusunun ve bilincinin yükselmesi oldu. 1980 askeri cuntasının idam cezasını infaz ettiği 50 kişiden biri ASALA üyesi Levon Ekmekçiyan idi. Ekmekçiyan, 28 Ocak 1983'te idam edilirken (*Milliyet*, 29 Ocak 1983), siyasi arena yeniden milliyetçi duygularla şekilleniyor, Batı'nın "kötü"lüğü bir kez daha gündeme geliyordu.

*"12 Eylül rejimi ve dönemi, gerisinde hem kurumsal, hem kültürel bakımdan alabildiğine olumsuz bir miras bıraktı:*

- *Kısmen de olsa yeniden askerleştirilmiş bir siyasal hayat;*
- *Milli Güvenlik Kurulu'nda (ve gizli ulusal politika belgelerinde) somutlanan bir vesayet rejimi;*
- *Sivilleşmeyi frenleyen, demokratikleşme olanaklarını boğan bir Anayasa;*
- *YÖK gibi bir dizi otoriter kurum;*
- *Devlete itaat ve "milli çizgi"ye uyum boyutlarını içeren, güçlenmiş bir konformizm;*
- *Kendilerini bilim özgürlüğünü savunmaktan çok ulusal tabuları ayakta tutmakla görevli sayılan üniversiteler;*
- *Solun ezilmesiyle birlikte, Atatürkçülüğe verilmek istenen hayat öpücüğüne karşın bu ideolojinin de güçlenmesinin değil, tersine, "sözde değil özde" zayıflamasının belirginleştirdiği büyük manevi boşluk...*
- *Ve nihayet, alabildiğine keskinleşmiş bir Kürt meselesi." (Berktaş, 2010: 24)*

Üç "icazetli parti"nin; cuntanın desteklediği Milliyetçi Demokrasi Partisi (MDP), merkez solun desteklediği Halkçı Parti (HP), kimliği belli olmayan Anavatan Partisi'nin (ANAP)<sup>(\*)</sup> katılabildiği 1983 genel seçimlerinde beklenmedik biçimde

(\*) Cunta MDP'nin başındaki emekli general Turgut Sunalp'i, HP'nin başında bulunan ve bir zamanlar İsmet İnönü'nün özel sekreterliğini yapan Necdet Calp'i tehlikesiz buluyordu. ANAP'ın başındaki, 1977 yılında İslamcı Milli Selamet Partisi'nden aday olan ama seçilemeyen Turgut Özal da,

ANAP'ın % 45'in üzerinde oy alması; MDP'nin seçimden sonuncu parti olarak çıkması "sürpriz" gibi yorumlandıysa da, olan bitenler sessiz çoğunluğun pek çok şeye katlanıp kritik anlarda tercihini oyuyla belli etmek biçiminde özetlenebilen siyasal davranış örüntüsüne uyuyordu. 14 Mayıs 1950'de de görüldüğü gibi, halkın tavrı bir kez daha, "*Yeter, söz millet!*"e dönüşmüştü. Nitekim AKP alternatifinin belirlediği 2002 ve 2007 seçimlerinde de benzer bir sonuç ortaya çıkacak ve sonuç geçmişten ders almamışa benzeyen ulusalcı-Atatürkçülerce aynı derecede sürpriz olarak karşılanacaktı. 1983 seçimlerinden zaferle çıkan ANAP, Feroz Ahmad'ın (2010) deyişiyle, "*parçalanmış partilerin hiçbirinin devamı olmamasının yanı sıra tüm bu partilerdeki iyi unsur ve fikirleri bir araya getirebilmiş bir partiydi. Adalet Partisi kadar muhafazakâr, gelenekselciler kadar İslâmci, neo-faşistler kadar milliyetçi, sosyal adalete olan inancı nedeniyle de CHP kadar ortanın solundaydı*" (s.191).

Bu seçimler öncesinde siyasi kültürümüze yeni bir kavram daha eklenmişti: "reklam". 6 Kasım 1983 seçimlerinde Ada Ajans MDP'nin, Manajans ANAP'ın politik imaj kampanyalarını reklam formatında medyaya taşıyordu (CA-IV: 2002: 69). Böylece, küreselleşmenin sosyal yaşamdaki yansımaları alenen görünmeye başlıyordu. Özal, Manajans'a bir araştırma yaptırıyor; "*Millet Özal'ı nasıl tanıyor?*" sorusuna yanıt arıyordu. Araştırmada ortaya olumlu bir tablo çıkmıştı; millet, "*şişman, tonton*" Özal'ın ekonomiden anladığını düşünüyordu (Cemal, 1989: 50). Türkiye, 12 Eylül 1980'in öncesinde-sonrasında, dünyada giderek etkisini yoğunlaştıran küreselleşme sürecinin dışında kalmış, pasif bir katılımcı olmanın ötesine geçememişti. Ülkenin içine girdiği ekonomik "şizofreni"den Özal dönemiyle çıkış da, çıkışın ülke olarak bedelini ödemek de çok sert olacaktı.

---

önemsiz bir politikacı kabul ediliyordu. 1977 seçiminde seçilmiş bir vekil olsaydı muhtemelen cunta tarafından Özal da veto edilirdi ama Amerikan desteği ve müdahalesi de Özal'ın veto edilmesini önlemişti. Halk da, devletçilik karşıtı ve liberal imaj veren, demokrasiye hızla dönüşeceğini vaat eden Özal'ın, binlerce insanın mahfolmasına neden olan "bankerler skandalı"nda başrol oynadığını çoktan unutmuştu. (Ahmad, 2010: 190).

Boratav'a (2000) göre, 24 Ocak Kararları ve 12 Eylül darbesi 1977-79 arasında yaşanan ekonomik krize bir yanıt niteliği taşıırken; önce parlayan sonra sönen Özallı yıllar ise Türkiye'nin 1994 yılında sert biçimde yaşayacağı krize yol açan koşulları oluşturmuştur. Türkiye 1994'te, 1945 sonrasının en derin bunalımına sürüklenmişti. Dış borçlar 41 milyar dolardan 67 milyon dolara çıkmış, Cumhuriyet tarihinin en büyük dış açığına ulaşılmıştı. (s.167, 208)

Dünya üzerinde "Soğuk Savaş"ın etkisi kaybolurken Türkiye, 12 Eylül'ün yarattığı işleyiş ve alışkanlıklarını henüz terk etmemişti; demokrasiyi olumsuz yönde etkilemeyi sürdürüyordu. "*Belki en önemlisi, vasatlık ve banallığın yaygınlaşması, siyasetin üzerine bir donukluk ve vizyonsuzluk halinin çökmesi, sivil toplum ile "politik sınıf(lar)" arasındaki ilişkilerin skleroza uğraması oldu.*" (Berktaş, 2010: 25).

Siyasal partilere ve Meclis'te temsillere bakıldığında, 12 Eylül öncesi ve sonrası partilerinin hemen hiçbirinin 1950 sonrasındaki toplumsal tabanlarıyla bir daha tam buluşamadığı; sosyoekonomik ve kültürel açıdan büyük değişimler içindeki sosyal sınıf ve katmanlarına güven veremediği görülecektir. Merkez-sağ ve merkez-solun tipik niteliği bölünme, birleşme ve yeniden bölünme oldu ve giderek, seçmen tercihleri rastgeleleştirdi. Partiler arasında ciddi bir fark kalmamıştı; "*bu artık ideolojinin ölümüydü*" (Ahmad, 2010: 205). Depolitizasyon süreci 12 Eylül darbesi sonrasında iktidara gelen ANAP, "dört eğilimi birleştirme" modelinden söz etmekteydi. Bu, depolitizasyonu öne çıkaran bir anlayış olduğu kadar, parçalanmış ve özneler arası etkileşimi yitirmiş siyasal alan için daha yumuşak ve kapsayıcı bir anlayıştı da (Kahraman, 2007: 78).

Cumhuriyet döneminde 1930'lu yıllardan itibaren hayati bir rol oynayan, ulusal kalkınmacılığının katı devletçi ve himayeci bakışı 1980'lerin ikinci yarısından

itibaren, Özal dönemiyle birlikte terk edilmeye başlanmıştı; yeni bir muhafazakâr modernizm anlayışı benimseniyordu. Özal'ın deyişiyle, Türkiye “çağ” atlıyordu: İthalatçı firmalardan biri “*Kadınların özlemine göre mal getiriyoruz*” (*Milliyet*, 6.2.1984) diye açıklamada bulunuyor; “*nescafe*”, yabancı sigaralar gibi günlük tüketim materyali dışında lüks otomobillerin ithali de serbest bırakılıyordu. Ekonominin küresel rekabete açılması, özelleştirme, kurumların ileri teknolojiyle donatılması eğilimi öne çıktı. Özellikle iletişim alanındaki yatırımlar “modern” dünyayla boy ölçüşür hale gelmiş, yabancı sermayenin Türkiye'ye girişi hızlanmıştı. Ancak bu politikaların olumsuz sonuçlarından biri bozuk olan gelir dağılımının daha da bozulmasıydı. Ekonomik kararlar, teşvikler, kolaylıklar küçük işletmelerden çok, küresel dünyayla daha kolay bağ kurabilen büyük holdinglerin işine yarıyordu. Oysa Özal, çoğu zaman “orta direği” (orta sınıfları) temsil ettiğini iddia etmişti. Sınıflar arasındaki gelir dağılımının bozulması, buna mukabil değişen yaşam biçimleri siyasal kültür gibi, toplumsal normları, ahlak kurallarını da alt-üst edecekti. Korkut Boratav (2000), ANAP döneminde 1984-1988 arasını “*Altın Yıllar*”, 1989-1993 arasını da “*Popülizme Kayış ve Konvertibilite Yılları*” olarak nitelendirmektedir. Özal dönemi ekonomi politikasında özellikle kentli yoksul kitlelerin sınıf bilincinden yoksunlaştırılması ve ANAP'ın (sermayenin) programına ve ideolojisine kolayca teslim olabilecek kalabalıklara dönüştürülmesi hedeflenmişti. Gecekonduklara dönük toplu tahsis belgeleri, imar afları, kent planlaması perspektifinden mahrum imar izinleri, ücretlilere vergi iadesi, “Fak-Fuk-Fon”<sup>(\*)</sup> gibi popülist uygulamalar alt gelir gruplarını rahatlatıyordu. İç talep genişlemesi ile ithalatta liberalizasyon, özellikle ithal mallarının cazibesıyla yaşanan bolluk duygusu, yoz popülizmin etkilerini pekiştiriyordu (s.164-165).

---

(\*) Halk arasında “Fak-Fuk-Fon” ya da “Fakir-Fukara Fonu” olarak ünlenen Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Fonu, 1986 yılında, 3296 Sayılı Kanun ile kurulmuştu. Fon, yoksullukla mücadeleden çok, siyasal iktidarların iç borçlanmayı rahatlatmak için kullandığı bir araca dönüşmüştü.

Dönemin ekonomik karakteristiği olan “ekonomik Darwincilik” nedeniyle sağlam olanlar ayakta kalabiliyor, zayıflar ya ortadan kalkıyor ya da şirket birleşmeleriyle yutuluyordu. Bu süreçte çok önemli bir gelişme, Anadolu’daki küçük işletmelerin bir araya gelerek büyük kapitalistlerle rekabet edebilecek yeni holdingleri yaratmasıydı. “*Anadolu Kaplanları*” olarak anılacak olan bu işletmeler Müstakil Sanayici ve İşadamları Derneği MÜSİAD’ı kurdular. Kısaltmadaki “M” harfinin gerçekte Müslümanları kastettiği herkesçe bilinmekteydi (Ahmad, 2010: 197). Nitekim “*Anadolu Kaplanları*” 2000 sonrasında Adalet ve Kalkınma Partisi’nin (AKP) temel gücünü oluşturacaktı.

Özal, siyasal hayata ilginç yöntemler sokuyordu. Ciddiyet-resmîyet kalıplarının kırıldığı, tabulaşmış konuların konuşulmaya başlandığı bu dönemde askeri vesayet geleneği de kırılıyordu. Özal’ın bir askeri tören birliğini tatil kıyafetiyle teftiş etmesi alışılmadık bir çıkıştı ve bu simgesel hareket siyasal yaşamda çokça kullanılacaktı. Özal çıkışlarını, tarihsel ve toplumsal anlamda son derece hassas olan Kıbrıs, Kürt ve Ermeni meselelerinde de gösteriyordu. “*Kompleksiz pragmatizminden kaynaklanan olumlu açılım başlangıçları, Kürt sorununda barışçı çözüm arayışına; hatta 1991’de Amerika’daki bir danışma toplantısında, küt diye “Ermeni soykırımını tanısak ne olur?” bile diyebilmesine yansdı.*” (Berktaş, 2010: 26). Ancak yine de, liberalizmi sadece ekonomik alanda öne çıkartması, siyasal kültür eksikliği, ekonomi dışı alanlardaki uzak görüşsüzlüğü, hukuk ve demokrasi reformlarına el atmayışı, siyasal yapıda köklü değişiklikler yapamayışı Türkiye’nin alışıldık kalıplarına denk düşüyordu. Yaptığı bir basın toplantısında (9 Mart 1989) dünyanın bir geçiş bölgesinde bulunan Türkiye’nin, çeşitli kültürlerin bulunduğu bir bölgede olduğunu; bugünkü neslin geçmişin mirasçısı olduğunu söylüyor; dünyanın en demokratik toplumu olma, Batılı bir topluma erişme yolunda istekli ve kararlı olduklarının altını çiziyordu.

*“Ben bu memlekette, insanlarımızın hakikaten, ister sağda, ister solda olsun, daha serbest gelişmesinin yanında olan bir kimseyim. Çünkü gelişmenin temelinde iki şey olduğuna inanıyorum: Bir tanesi, serbest fikir hürriyetidir, Yani insanların kendi düşüncelerini ifade etmeleridir. (...)  
Bir de bunun yanında, serbest bir ekonomik sistemden yanayım. O da, ikisi zaten beraber el ele gider.”* (Cemal, 1989: 161)

Ancak tarih, Özal’ın bu çoğulcu görüşlerinin sözde kaldığını, birçok konuda olduğu gibi, söyledikleriyle yaptıklarının birbiriyle uyumsuz olduğunu gösterecektir (Cemal, 1989: 162)

Özal, Pragmatik bir lider olarak yürürlükteki kuralları aşırı katı buluyor, mevcut hukuku etrafından dolanarak aşıyordu. *“Hukuka saygısız bir kültürün harcını attı, kapısını araladı. ‘İşini bilmek’ veya ‘iş bitiricilik’ deyimleri, 1980’lerin ortalarından başlayarak, eski sol kültürün çökmesinin ardından yeni küreselleşme dünyasına adım atan Türkiye’deki ilkesizliğin ahlak boşluğunun karakteristik ifadeleri oldu.”* (Berktaş, 2010: 27-28). Mevcut yönetim aygıtı ve siyaset sınıfının dışından, küresel dünyanın aktörleri olarak yurt dışında yetişmiş ve aşırı yetkilerle donatılmış genç “prensler” grubuyla hareket ederken, kendi aile bireyleri de dahil olmak üzere ülke ekonomisi bu kadroların yolsuzluk girdabına çekildi. *“‘Liboş’ ve ‘entel-dantel’ gibi, liberalizm düşmanlığı ile aydın düşmanlığını birleştiren kötuleyici, aşağılayıcı sıfatlar, bu dönemde, macho milliyetçi köşe yazarlarınca imal edilmeye başladı.”* (Berktaş, 2010: 28).

Türkiye toplumu Özal döneminde büyük bir değişime, dönüşüme uğradı. Medya, özellikle de televizyon toplumun bütün kesimlerine yeni mal ve hizmetleri hem “reklam” hem de programların içeriği olarak taşıyordu; bu içerik yoksulların ulaşmak istediği özelemleri ifade ederken, zenginler ise bu içeriğe kolayca erişiyordu. Özellikle ithal otomobiller bir statü sembolü olarak bolca tüketiliyordu. Yüksek enflasyon, artan fiyatlar ücretli kesimi zorlarsa da, bu kesimler de ideal tüketiciler haline

geliyordu. İş alanları, işe girme ölçütleri, istihdam biçimleri değişiyordu; iş hayatına atılan genç nüfus devlet kapısı yerine, yabancı firmaları tercih ediyordu. Türkçe hızlı bir biçimde bozuluyor, “*super*”, “*mega*”, “*show*”, “*star*” gibi pek çok sözcük dilimize girerken Türkçe “*off*” oluyordu (Hepçilingirler, 1997). İngilizce yükselen en önemli değerlerden birine dönüşüyordu. İş ilanlarında değişmeyen temel kıstaslardan biri İngilizce bilmektir...

“Spor”, kitlelerin hem politize hem de apolitize edilmesi için iyi bir araçtı. Bulgaristan’dan getirilen halterci soydaş Naim Süleymanoğlu’nun dünya rekorları kırması, Galatasaray’ın Manchester United’ı eleyerek Şampiyonlar Ligi’ne yükselmesi dönemin siyasal olaylarından daha çok iz bıraktı. Necmi Erdoğan (1993) Galatasaray’ın Avrupa fethini “*milli bir katarsis hali ve karnavalesk*” olarak nitelendiriyor; Tanıl Bora (1993) ise “*Tanrı Türkü korusun ve şampiyon yapsın*” ironisinde bulunuyordu.

Ancak, bütün pembe tablolara karşın, Seyfettin Gürsel’e (2002) göre, çağdaş bir serbest piyasa ekonomisinin temel kurumları arasında yer alması gereken etkin ve adil bir vergi düzeni kurulamadığından ANAP çağdaş liberal bir sağ partiden çok, başına buyruk bir kapitalizmin savunucusu olmuş ve dolayısıyla da siyasal direnişle karşılaşmıştır (s.3).

Özal hükümetinin henüz birinci yılında 1984 Ağustos’undan itibaren Kürdistan İşçi Partisi’nin (PKK) Güneydoğu’da başlattığı silahlı mücadele Özal’ın karşılaştığı en büyük sorun oldu. 1960’larda Kürt aydınları TİP ve CHP içinde mücadele vermek istemişler; ancak, seçkin Türk politikacıları ve özellikle de askeri kesim Kürtlerin isteklerini “ayrılıkçılık ve bölücülük” olarak nitelendirmiş ve desteklenmemesini sağlamıştır. Bu seçkinlere göre, Batı 1920’lerde uygulamadığı koşulları şimdi



yeniden ortaya koyuyor; Kürt devleti kurdurma, Ermenilere toprak verdirme dayatmasını gündeme getiriyordu. Bu algı ve yargı 1980 sonrasında yükselen yeni milliyetçiliklerin temel söylemi olacaktı (Ahmad, 2010: 200-201). 12 Mart ve 12 Eylül dönemlerinde büyük baskı altına sokulan Kürtlerin radikalleşmesi hızlanmış, bazı siyasal örgütler ortaya çıkmıştı. 12 Eylül döneminde Diyarbakır Cezaevi'nde uygulanan şiddet ve baskı Abdullah Öcalan liderliğindeki "Apocular" grubunun siyasi itibarının artmasına ve popülerleşmesine yol açtı. PKK'nın başlattığı silahlı mücadele "*Şeyh Sait (1925) ve Dersim (1938) isyanlarından farklıydı; parlayıp sönen, kitlesel ama kısa süreli bir aşiretler hareketlenmesi değil, çok daha organize bir gerilla savaşıydı.*" (Berktaş, 2010: 29). 1991'de, Irak'ın Körfez Savaşı'nı kaybetmesiyle Mezopotamya'da dengeler değişmeye başladı. Kuzey Irak'ın özerkleşerek Kürtlere verilmesi, tüm bölgedeki Kürtler için önemli bir referans noktası oluyor; bölgedeki tüm ülkeler gibi Türkiye'de de tedirginlik artıyordu. Bu bilinemezlik ve tedirginlik sürecinde, yaklaşık 30 yılda PKK ile güvenlik güçleri arasındaki çatışmalar resmî-sivil binlerce kişinin ölümüne yol açtı, barışçı çözümlere bir türlü ulaşamadı.

Özal ekonomisinin en radikal kararlarından biri 1989 yılında Türk Parasını Koruma Kanunu'nun kaldırılması, Türk Lirası'nın konvertibl kılınması ve ekonominin uluslararası sermaye hareketlerine açık hale getirilmesidir. Bu gelişmeyle birlikte Türkiye "küreselleşme" kavramıyla ifade edilen uluslararası ekonomik sisteme dahil olmuş oldu. Gümrük oranlarının düşürülmesi ve finans kurumlarının kurulması dünya kapitalizmiyle bütünleşmeyi daha da kolaylaştırdı (Gürsel, 2002: 4).

1980'lerin ikinci yarısında ekonomi parlaklığını yitirdi; yüksek enflasyon, iç borçlanma yükü, bütçe açıkları ekonomiyi içinden çıkılmaz bir hale getirmişti. Kenan Evren'in görev süresinin dolmasıyla birlikte Özal son siyasi manevrasını yaparak Cumhurbaşkanı seçildi. Ancak bu görevi çok uzun sürmeyecekti.

Özal'ın ani ölümünden sonra ekonomist-akademisyen, Batı'yı iyi tanıyan, İngilizce ve Almanca bilen, küresel gereklerin rol modeli sayılabilecek Tansu Çiller Başbakan oldu. Müslüman bir ülkede böyle bir kadın politikacı yaratılarak ve Başbakan yapılarak Batı'ya bir kez daha Türkiye'nin laik olduğu mesajı verilmiş oluyordu. İş çevrelerinin de desteği büyüktü.

Ekonomik alanda 1994'te çok sert olan "5 Nisan" paketi devreye sokulduysa da, enflasyon yine üç rakamlı hanelerde dolaştı ve bu süreç içinde Çiller hükümeti, Kürt sorununa farklı ve sert bir yaklaşım geliştirdi. Siyaset ve hukuk yeniden militarize edildi. Kürt meselesinin medyada tartışılmasını önleyen "sessiz baskı" politikaları devreye sokuldu; basın, Güneydoğu'daki olayları "önemsizleştirmeye" zorlandı.

*"Tansu Çiller'in 1993-1996 arasındaki başbakanlık döneminde ordunun modernizasyonu ve "düşük yoğunluklu savaş" gündemi hemen hemen tamamen kapladı. Çiller hükümetleri –ya da Çiller-Güreş iktidar ortaklığı– siyasetin militarizasyonu bakımından bir doruk noktası olduğu kadar, geleneksel merkez-sağın artık kendi kendini yenileyemez ve ülkeyi idare edemez hale gelmesi bakımından bir dip noktayı da ifade etti. Basın ve kamuoyu en çok bu dönemde bunaldı."* (Berktaş, 2010: 38-39)

Aralık 1994'te Türkiye'nin Washington büyükelçisi *Washington Post*'taki bir başyazıyı yanıtlarken Kürtlerin Türkiye'deki 26 etnik topluluktan biri olduğunu; bu toplulukların birer azınlık değil, ülkenin ortak sahipleri olduğunu söylüyordu. O tarihlerde Başbakan Tansu Çiller de, laik asker-bürokrat kesimin dilinden düşürmediği, Atatürk'ün "*Ne mutlu Türküm diyene*" sözünü, "*Ne mutlu Türkiyeliyim diyene*" biçiminde değiştiriyordu (Ahmad, 2010: 202).

1991 seçimlerinde SHP ve HEP ittifakıyla bazı Kürt milletvekilleri Meclis'e milletvekili olarak girmeyi başarmış; yemin töreni sırasında Leyla Zana'nın Türkçe-Kürtçe karışık biçimde yemin etmesi tepkilere yol açmıştı. HEP milletvekilleri SHP'den ayrılarak DEP'i kurdularsa da, 2 Mart 1994'te Ankara DGM partiyi kapattı; milletvekilleri gözaltına alındı, yargılandı ve hüküm giydi. Böylece Kürtlerin, legal

yaklaşımlarına da yaşam hakkı tanınmadığı ifade edilmiş oluyordu. Yeni ve çok kapsamlı önlemler yürürlüğe kondu: Koruculuk sistemli genişletildi, “özel tim”ler devreye sokuldu, “itirafçılık” ve “faili meçhul cinayetler” sistemli hale getirildi, birçok köy boşaltıldı ve halk göçe zorlandı. Bu kapsamda iki milyon göçmen kırsal alandan Türkiye’nin değişik kentlerine göçmek zorunda kaldı. Adana, Mersin, Antalya, İzmir, İstanbul gibi kentler yoğun göç aldı. DP döneminde yaşanan kırsal alandan kentlere göçe benzer bir değişim yaşanıyordu. PKK’ya yakın olanlar ise yurt dışına kaçtılar. Sonuçta şiddet yine önlenemediği gibi, çok ileri boyutlara ulaştı; terörün yükselişi giderek Türkiye’yi Batı’dan soyutlamaya başladı.

1990’ların sonuna yaklaşırken Sovyetler Birliği’nin çökmesi ve PKK’nın en büyük ittifakı olan Suriye’den uzaklaşması devletin PKK’ya büyük bir darbe indirmesini kolaylaştırdı. Öcalan Suriye’yi terk etmek zorunda kaldı ve Kenya’da Yunanistan elçiliğine sığınmışken, ABD marifetiyle yakalandı. Öcalan yurda getirilerek yargılandı, idama mahkûm edildi ama cezası müebbet hapse çevrildi. Bu süreçte örgüt bir süre bocaladıysa da, hükümetlerin barışçıl çözüm yollarını bulamaması ve uygulayamaması şiddete dayalı Kürt hareketinin devam etmesini sağladı. Kürt meselesi Türkiye’de etnik konuların görünür, bilinir ve tartışılabilirliğini gündeme daha belirgin bir biçimde getirmiş oldu.

3 Kasım 1996’da, Susurluk’ta meydana gelen bir trafik kazası devletin derin güçlerinin Kürt sorununda nasıl bir işbirliği içinde olduğunu gözler önüne seriyordu. Üst düzey bir polis müdürü, yıllardır Interpol tarafından aranan bir kişiyle aynı otomobilde, kaza sırasında ölüyor, yanlarında da PKK’ya karşı oluşturulan koruculuk sisteminin en önemli gruplarından biri olan büyük bir aşiretin lideri ve o sırada fiilen milletvekili olan bir kişi de yaralanıyordu. Kirli savaşın perde arkasının görünmeye başlaması basında ve kamuoyunda ciddi tepkilere yol açtı. Milliyet gazetesi haberi

“*Büyük çürüme*” olarak manşete taşıyordu (5.11.1996). Susurluk olayını Fikret Bila (1996), “*devletin halk karşısındaki sınavı*” olarak nitelendirirken; Yavuz Donat ise (1996) “*İstihbaratçıların savaşı*” olan “*bu filmin daha uzunca bir süre oynanacağı*”nı o günden söylüyor; Zülfü Livaneli (1996) ise köşe yazısında “*Susurluk*”un “*kusurluk*”la bitmemesini temenni ediyordu. Yasal yollardan olayın üzerine gidilmeye çalışıldıysa da, birçok bürokrat ve politikacının bu derin örgütlenmenin içinde yer aldığı görüldükçe soruşturmaların derinleştirilmesi de engellendi.

Susurluk’tan Ergenekon’a bir dizi dava siyasal gündemi zaman zaman işgal ettiyse de Kürt sorunu gündemden hiç düşmedi. Askeri dezenformasyon örneği olan “Andıç”, Şemdinli’de bir kitabevinin bombalanmasına karışan ve Genelkurmay Başkanı tarafından “*iyi çocuklar*” olarak nitelendirilen askerler, asker-sivil-bürokratlardan oluşan “*derin güçlerin derin ilişkilerini*” çözmeye aday görünen girişimler hep akim kaldı. “*Bir kere daha asıl zedelenen, hukuk ile devlet arasında bir tercih yapması gerektiğinde devlet otoritesini ya da “milli çıkar”ları seçen yargı ve yargının bağımsızlığı oldu.*” (Berktaş, 2010: 35). Ne tür girişimler yapılırsa yapılsın, kısırlaşan siyaset ve askeri vesayet, Kürt sorunu etrafında bir dokunulmazlık alanı yaratarak kendini tartışılmaz kılmayı başarmıştı.

1995 seçimlerinde sonra ANAP-DYP koalisyonu kuruldu ancak güven oylaması Anayasa Mahkemesi tarafından iptal edildi ve Necmettin Erbakan başbakanlığında Refahiyol adıyla siyasi literatüre geçen RP-DYP hükümeti kuruldu. Askeri-bürokratik kompleks tarafından gerçekleştirilen “28 Şubat Postmodern Darbesi” bu sırada gerçekleşti. 11 Ocak 1997 tarihinde Necmettin Erbakan, Başbakanlık kontunda bir iftar yemeği vermiş ve dini çevrelerin ileri gelenlerini ve tarikat şeyhlerini bu yemekte ağırlamıştı. Bu yemek laik çevrelerce adeta meydan okuma olarak algılanmıştı. Refah Partili Sincan Belediyesi, 31 Ocak akşamı Mescid-i Aksa’ya benzeyen bir

çadır kurmuş, Filistin’le dayanışma amacıyla Kudüs Gecesi düzenlemesi “bardağın taşmasına” yol açmıştı. 4 Şubat 1997’te, Ankara-Sincan’da yürüyen tanklar, RP’li belediye başkanının “irticai” uygulamalarına karşı bir gövde gösterisi yaptı. Belediye Başkanı Bekir Yıldız ve oyunda rol alanlar tutuklandı ve çeşitli cezalar aldı. (Birand – Yıldız, 2012: 195-200). 12 Eylül rejiminin vesayet aracı olarak tasarladığı Milli Güvenlik Kurulu toplandı ve Refahiyol hükümetine 18 maddelik bir kararı dikte etti. Erbakan istifa etmek zorunda kaldı ve çok geçmeden de Anayasa Mahkemesi “laiklik karşıtı faaliyet”i gerekçe göstererek 21 Mayıs 1997’de RP’yi kapatma davası açtı; 17 Ocak 1998’de de partiyi kapattı.

Post-modern darbe sonrası yeni bir siyasal boşluk dönemi oluştu; DYP’nin desteğiyle, Bülent Ecevit Başbakanlığında DSP azınlık hükümeti kuruldu. Ecevit 22 yıl aradan sonra yeniden başbakan olmuştu. 1974’teki başbakanlığına denk gelen Kıbrıs müdahalesini seçim başarısına dönüştürememiş olan Ecevit, başbakanlığı sırasında Abdullah Öcalan’ın yakalanıp Türkiye’ye getirilmesini iyi değerlendirdi ve DSP 18 Nisan 1999 seçimlerinde sandıktan birinci parti olarak çıktı. Ancak yine umutsuz ve yapay bir koalisyon hükümeti kurulacak; *“ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlük” formülüne hapsolmanın yol açtığı zihinsel darlık ve sıkışma laik-üniter ulus-devlet fundamentalizminin sonunda kendini ne kadar sınırlı seçeneklere mahkûm ettiğini* gösterecekti. Sonuçta *“konuşan Türkiye’ ideali, ‘ya bağıran’ ya da ‘susturulan Türkiye’ arasında bölünüp parçalandı.”* (Berktaş, 2010: 40-41) Laik çıkışlarıyla tanınan Necdet Sezer’in Cumhurbaşkanı olarak seçilmesi, Dünya Bankası’ndan Kemal Derviş’in yardıma çağrılması, Sezer-Ecevit arasındaki krizin mali krizle taçlanması dönemin belirgin olayları olarak belleklerde kaldı.

3 Kasım 2002 seçimleri mevcut düzeni ve Türk siyasal hayatının dar çerçevesini altüst etti: DSP erimiş, MHP meclis dışında kalmış, CHP küçülmüştü. Kazanan ise,

yüzde 34'ün üzerinde bir oy oranına ulaşan ve 360 milletvekilliği elde eden Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) idi. “*AKP Tek başına*” sürmanşetiyle verilen seçim sonuç haberi, “*Kırmızı kart*” manşeti ve “*Halk seçimde yeni yüzler aradığını ortaya koydu. 99'da Meclise soktuğu DSP, ANAP, MHP, DYP, SP'yi sandığa gömdü*” alt başlığıyla tamamlanıyordu (Milliyet, 4.11.2002). İslamcılığın manevi boşluğu doldurmaya başladığı gözleniyorduysa da bu kadarını kimse öngörmemişti. Zürcher'e (2011) göre; tıpkı pek çok üçüncü dünya ülkesinde olduğu gibi, Türkiye'de de bir zamanlar solun yoksulların sözcüsü olma rolünü siyasallaştırılmış İslam üstlenmişti. Yaşam biçimlerinin İslamcılarının tehdidi altına gireceğini düşünen sosyalist ve liberal entelektüellerin bir bölümü zaten 1990'lardan itibaren yeniden Kemalizm'e dönmüştü (s.416-418). 2000'li yılların “ulusalcı” hareketleri de bu grupların içinden çıkacaktı.

İslamcı ideolojiyi savunanların daha önceki deneyimlerinde kurdukları Milli Nizam Partisi, Milli Selamet Partisi, Refah Partisi, Fazilet Partisi mevcut sistem tarafından tek tek kapatılmıştı. İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Recep Tayyip Erdoğan, “Milli Görüş”çüler gibi katı bir dogmatizmin esiri olmayan, Batı'ya düşmanlık gütmeyen bir grubu yanına çekmeyi başarmış ve AKP kurulmuştu. Askeri-bürokrat kesimin Erdoğan'ın daha önce mahkûm edilmesini sağlaması da AKP'nin önünü kesemedi; tersine TBMM'de, neredeyse üçte iki çoğunluğa sahip olan AKP'nin karşısında zayıf bir CHP'den başka hiçbir parti kalmadı.

AKP'nin önemli çıkışlarından biri AB üyeliği meselesi oldu. AB'ye üyelik 40 yıldır devlet politikası olarak yürütülmüş, 1960'larda Roma Antlaşması, 1990'larda Gümrük Yasası, DSP-MHP-ANAP hükümetince bazı uyum yasaları imzalanmış ancak Avrupa hedefi bütün unsurlarıyla ciddiye alınmamıştı. Bu süreçte Ortak Pazar ekonomik düzenlemeden öteye geçmiş, bir siyasal birlik niteliği taşıyan Avrupa Birliği'ne dönüşmüş; dahası Avrupa'da demokrasi anlayışı genişleyip derinleşmişti.

SSCB'nin dağılması, "Soğuk Savaş" tehdidinin ortadan kalkması Türkiye'de yapısal değişimi kolaylaştırdı. Ekonomik açıdan gelişen Türkiye'de çoğulculuğun nesnel tabanı da genişliyordu. Güçlü bir milliyetçilik etrafında kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin "Batı"yla kurduğu ilişki, başından itibaren diyalojikti. Batı'ya karşı nefret belirgindi; ancak ulaşılması gereken hedef olan topyekûn Batılılaşma hamlesi, bu duyguların bastırılmasını sağlamıştı. Stalin'in Boğazlar üzerindeki talebi, Kore Savaşı ve NATO üyeliği de bu eğilimleri köreltmışti. Doğu Bloku'nun yıkılması Türkiye'nin stratejik açıdan Batı için vazgeçilmezliğini ortadan kaldırmışti. Batı, Türkiye'nin demokrasi ve insan hakları ihlallerine son vermesini artık eskisinden daha kesin ve tutarlı bir şekilde talep edebiliyordu. Milliyetçiler "*Türk'ün Türk'ten başka dostu yok*" fikriyle bir dizi korkuyu yeniden hatırlatmaya başladı: Bölünme - parçalanma ve toprak kaybı, Büyük devletlerin himaye ettikleri gayrimüslimleri birer "Truva atı" veya "Beşinci Kol" gibi kullanılacağı, kozmopolitizm, misyonerlik... AB, "Sevr Sendromu"yla gündeme taşınıyordu. 1960'lardan itibaren solla baş etmeyi başaran devlet, 1980'lerden sonra Kürt milliyetçiliğini de kısmen yenilgiye uğratmışti. 2000'lerin başında sıra İslamcılardaydı. "*Üstelik bunlar hem en büyük çoğunluktu (ve toplumdaki çoğunlukları sonunda meclise de yansımışti), hem kurulu düzeni yıkmayı değil Cumhuriyet ve demokrasi içinde temsil edilmeyi istiyor (veya istediklerini söylüyor), hem de bu programı Avrupa taraftarlığıyla birleştirmeyi öngörüyorlardı.*" (Berktaş, 2010: 46)

AKP hükümetinin giriştiği Kopenhag Kriterleri'ni<sup>(\*)</sup> yerine getirme, MGK'yı kısmen sivilleştirme, Kıbrıs'ta uzlaşma arayışı, Denктаş'a meydan okuma pahasına Annan

---

(\*) *Criteria of Copenhagen*: 22 Haziran 1993'te yapılan Kopenhag Zirvesi'nde, Avrupa Konseyi, Avrupa Birliği'nin genişlemesinin Merkezi Doğu Avrupa ülkelerini kapsayacağını kabul etmiş ve adaylık için başvuruda bulunan ülkelerin tam üyeliğe kabul edilmeden önce karşılaşması gereken kriterleri de belirtmiştir. Bu kriterler siyasi (demokrasi, hukukun üstünlüğü, insan hakları ve azınlık haklarını güvence altına alan kurumların varlığı), ekonomik (işleyen ve Birlik içinde rekabetçi baskılara ve diğer serbest piyasa güçlerine dayanabilecek bir serbest piyasa ekonomisinin varlığı) ve topluluk mevzuatının benimsenmesi (siyasi, ekonomik ve parasal birliğin hedeflerine bağlı kalmak üzere üyelik için gerekli yükümlülükleri yerine getirebilme kapasitesine sahip olmak) ([www.tbmm.gov.tr/komisyon/insanhaklari/pdf01/437-438.pdf](http://www.tbmm.gov.tr/komisyon/insanhaklari/pdf01/437-438.pdf)).

Planı'nı destekleme, o güne dek laik gelenekçiliğe ya da Atatürkçü muhafazakârlığa sığınan asker-bürokrat hükümetlerin yanaşmadığı konulardı.

Karşı atak, ulusalcı cepheden geldi; Kürt sorununa barışçı biçimde yaklaşan aydınlar bile “dış düşman”larla işbirliği yapan “iç düşman” ilan edildi. Derin devletin küreselleşmeye karşı direnci, yeni “sivil savunma” daire ve komutanlıkları ile psikolojik harp dairelerinin kurulması, George Soros odaklı komplo teorilerinin üretilmesi bu sürece eşlik ediyordu. Sevr sendromunun diriltilmesi böyle bir ortam için “ideal” bir çözümdü. Laik çıkışlarıyla bilinen Anayasa Mahkemesi Başkanı Yekta Güngör'ün Atatürkçü Düşünce Derneği'nin Genel Başkanlığı'na seçilmesi, çığ gibi büyüyen ve yayılan ulusalcı mitingler, Yargıtay'ın İslamcı partileri kapatma davaları, Batı düşmanı milliyetçiliğin ideologlarından Necip Hablemitoğlu'nun öldürülmesi<sup>(\*)</sup>, TCK'nın 301. Maddesindeki “*Türk Milletini, Türkiye Cumhuriyeti Devletini, Devletin kurum ve organlarını aşağılama ile yargılananlar cezalandırılır*” ibaresinden hareketle açtığı davalarla tanınan Avukat Kemal Keringçsiz'in mahkeme önü gösterileri, YÖK başkanları Kemal Gürüz ve Erdoğan Teziç'in laik çıkışları, başta *Hürriyet* gazetesi *Kanaltürk* televizyonu olmak üzere pek çok yayın organı, yazar ve programcının ulusalcılık seferberliği, devlet yanlısı STK'ların ve esrarengiz komutanlardan aldıkları emirler doğrultusunda azınlık kültürlerinin web sitelerini *hack*'lemekle öğünen internet saldırganlarının ortaya çıkması, ideal kurtuluş yolunu gösteren Turgut Özakman'ın *Şu Çılgın Türkleri*<sup>(\*\*)</sup>, ordu üst kademelerinin siyasete doğrudan taraf olma girişimleri toplumdaki yarılmayı giderek büyütüyordu.

---

(\*) Hablemitoğlu'nun öldürülmesi manşetlere “*Derin cinayet*” olarak yansıyor (Milliyet, 19.11.2002), ertesini gün Çetin Altan (2002) köşe yazısında İTC döneminin siyasal cinayetlerinden günümüze ulaşan geleneği kaleme alıyordu (Milliyet, 20.11.2002)

(\*\*) Bilgi Yayınevi tarafından basılan, 2012 yılının sonu itibarıyla 395. basımı yapılan roman. 1948 yılında on arkadaşıyla on gün boyunca, Polatlı'dan Dumlupınar'a kadar yayan yürüyen Turgut Özakman, Milli Mücadele hakkındaki bu romanını yazmaya o günlerde karar vermiş ancak roman 2006'da tamamlanmış ve basılmış. Yayınevinin web sitesinde roman şöyle tanıtılmaktadır: “*Cumhuriyetimize karşı yapılan saldırıların en yoğun olduğu şu günlerde, cumhuriyetin kılık değiştire değiştire gelen emperyalizme rağmen nasıl kazanıldığıнын eşsiz öyküsü*” (<http://www.bilgiyayinevi.com.tr/cgi-bin/by/pageprocess.pl/sid=1355684967&isbn=975220127X>).



İlimli İslam'ın Avrupacılık ile buluşması ise bunu hiç beklemeyen laik kadrolarda ciddi bir şok etkisi yaratmıştı. Katı laikçi gelenekten beslenenler ve milliyetçileşen solcular Cumhuriyet tarihinde görülmedik derecede Avrupa ve Batı karşıtı kesildi. Bu eğilim, 2010'lu yıllara kadar sürecekti. Nobel Ödülü kazanan Orhan Pamuk, "Batı ajanı bir hain" olarak görülecek; basında bu argümanı kullanan pek çok haber, yorum ve köşe yazısı yer alacaktı. Söz gelimi, televizyon belgeselcisi Banu Avar, sunuculuğunu da üstlendiği *Sınırlar Arasında* haber programının bir bölümünü Pamuk'un Nobel Ödülü almasına ayıracak ve programa şu sözlerle başlayacaktı:

*"Batı dünyası hedefe ulaşmak için barış ödülü de verir, silah da satar. Küresel seçkinler çıkarları doğrultusunda her yolu denerler. Her ülkede kendine yakın insanları örgütler; küçük gruplar oluşturarak kaleyi içten fethetmeyi hedefler. Kendilerine yakın olanları ödüllendirir; şöhrete gark ederler ki, başkaları da aynı yolu izlesin. Son zamanlarda Batı dünyası Türkiye'deki aydınlara ödül verme yarışında. Orhan Pamuk Nobel Edebiyat Ödülü'nü aldı. Ardından Leyla Zana Norveç'te Barış Ödülü sahibi oldu. Elif Şafak da İsveç'te bir ödüle layık görüldü. Dünya barış, edebiyat ve bilim ödülleri modasını başlatan Alfred Nobel'di. Kendisi petrol ve silahla bir servete edinmiştir. Suçluluk duygusuyla olsa gerek, ölüm makineleriyle kazandığı paranın ödüllerde kullanılmasını vasiyet etmiştir. Gelin İsveç'e gidelim, ödüllerin ve silahların izini sürelim..." (TRT, 26 Ocak 2008).*

Medya ulusalcıların yanında yer alarak "dindar" AKP'nin AB yaklaşımını eleştirirse de; Türkiye, Aralık 2004'te, AB'nin tam üyelik müzakerelerine başlamayı kabul etmesi hedefine ulaştı.

S.H. Kale, küreselleşme ile din-inanç ilişkisinde beş ana eğilimden söz etmektedir:

(1) Din ve tinsellik bölgeselleşmenin aracı olarak kullanılmaktadır. (2) Tinsellik bütün yönleriyle hayata karışır. (3) Tüketiciler arasında bireyleşmede tinsellik artan oranda kullanılır (4) Tinsel baskıda siber alanın etkisi artar (5) Tinsellik senkronize edilir (Akt., Ergeç, 2009: 167). Bu bağlamda, küreselleşme sürecinde Türkiye'de de "din" olgusu işlevsel olarak kendini gösterdi. Yine Ergeç'in (2009) deyişiyle; "*küreselleşme ve inanç, önemli biçimde, biri diğerini etkileyerek ele büyür*" (s.167). Burada önemli bir unsur da, büyüyen pazarda dini kesimin de mal ve hizmetlere gereksinim duyan birer tüketiciye ve bir "toplu pazar"a dönüşmesi ve dini liderlerin de küreselleşmeyi

benimsemesidir. Resmin diğerk yüzünde ise karşı karşıya olan iki kavram “inanç sistemi” ile “laiklik” çatışması yatmaktadır. Nitekim Türkiye’de bu süreç çatışma biçiminde tezahür etmiş; ulusalcı-laik kesim, Batı karşıtı bir söylem çerçevesinde kitleleşmiştir. Ulusalcıların yanında yer alan medya aracılığıyla çatışma sürekli olarak gündemde tutulmuştur<sup>(\*)</sup>. “Laikliğin bekçisi” olarak lanse edilen ordu, tartışmaların önemli çıkış noktalarından biri ve temel malzemesi olmuştur.

Kopenhag Kriterlerine uyum yasaları çıkartılmışsa da, TCK’nın 301. Maddesi olduğu gibi bırakılmış; gelecek dönemlerde “*Türklüğe hakaret*” suçunu cezalandıracak bir dayanak yapılmıştır. Hrant Dink, Orhan Pamuk, Baskın Oran, Elif Şafak, Murat Belge gibi aydınlar ve toplumsal konularla ilgilenen kurumlar, STK’lar hakkında bu maddeden davalar açılmıştır. Davalar “ulusalcı”ların gövde gösterilerine sahne olmuştur.

AKP hükümeti ulusalcıların ordu içindeki gücünü budamaya başladı; 2004 yılında hükümet tarafından MGK’nın genel sekreterliği görevinin orgeneraller yerine bir sivile verilmesi orduya karşı ilk büyük çıkış oldu. Askerler karşı atak olarak her fırsatta gündeme dahil olmaya, AB reformlarına karşı çıkmaya, Kıbrıs ve Kürt sorunlarında uzlaşmaz tavırlar sergilemeye çalışıyordu. Pek çok yurtsever, karışık duygular içinde “askeri darbe” beklentisi içine sokulmuş oldu.

Trabzon’da Santa Maria Katolik Kilisesi rahibi Andrea Santoro, Malatya’da, Zirve Yayıncılık ofisinde çalışanlar, Hrant Dink gibi dinsel ya da etnik olarak “öteki” kişilere, Danıştay üyelerine yönelik faili meçhul cinayetler birbirini izledi.

(\*) Örneğin 2007 yılında ulusalcılar tarafından gerçekleştirilen dört “Cumhuriyet” ve “Bayrak” mitinginin yazılı basındaki 25 gazeteye yansıma biçimlerinin ele alındığı bir araştırmaya göre;190 haber ve köşe yazısının % 72,6’sı mitingler hakkında pozitif, % 6,3’ü negatif, % 21,1’i ise nötr bir yaklaşım sergilemektedir. Pozitif yaklaşan gazetelerin başında sırasıyla *Cumhuriyet*, *Hürriyet* ve *Milliyet* gelmektedir. Negatif yaklaşan sadece *Vakit* ve *Yeni Asya*’dır. *Yeni Şafak*, *Zaman*, *Milli Gazete* gibi muhafazakar medya organları ise daha çok nötr yaklaşımlarda bulunmuştur (Altunlu vd, 2009: 98-99).

Atatürkçü Düşünce Derneği tarafından 14 Nisan 2007’de Ankara – Tandoğan Meydanı’nda yapılan ilk “Cumhuriyet” mitingi laik basın tarafından “*Başbakan Erdoğan ya da onun gibi düşünen bir kişiyi Çankaya’da görmek istememe*” hareketi olarak nitelendirilmiştir. Cumhurbaşkanlığı seçimi sürecinde Genelkurmay Başkanlığı’nın 27 Nisan 2007 tarihli bildirisi laik–antilaik gerilimini iyice tırmandırmış; peş peşe “Cumhuriyet” ve “Bayrak” mitingleri düzenlenmiştir. 28 Nisan’da Burhaniye’de, 29 Nisan’da İstanbul-Çağlayan’da, 5 Mayıs’ta Manisa, Çanakkale, Marmaris ve Duisburg’ta, 13 Mayıs’ta İzmir – Alsancak Meydanı’nda, 20 Mayıs’ta Samsun’da, 26 Mayıs’ta Denizli’de “Cumhuriyete Sahip Çıkma” mitingleri düzenlenmiştir (Altunlu, vd, 2009). “Cumhuriyet” ve “Bayrak” mitingleri AB - AKP karşıtı mobilizasyonun doruğu olmuştur.

Ama bütün bunlar AKP’nin iktidarda kalmasını engelleyemedi. Abdullah Gül’ün Cumhurbaşkanı seçilmesinin Anayasa Mahkemesi aracılığıyla engellenmeye çalışılması ise ters tepti ve AKP’nin oy oranı % 34’ten % 47’ye çıktı. Böylece, devletçi-milliyetçilerin ve ulusalcıların umutları sıfırlanıyordu. Ezici bir çoğunluğa erişen AKP, neredeyse muhalefetsiz bir siyasi arenaya sahip olmuştu. Kısa süre içinde ekonomik çevreler ve basın da AKP’nin güdümüne giriyor, demokrasi ile otoriterizmin çizgisini ayır etmek artık giderek imkânsızlaşıyordu.

Nitekim bu siyasi rahatlık içinde AKP de hatalar yapmaya başladı. “*Özellikle 2004’ten sonra, bazen Avrupa perspektifini yitirir gibi olmuş, (...) kendi sentez iddiasının “muhafazakârlık” ayağı ile “demokrasi” ayağı arasında bocalamış, içindeki “akkurt”lara ödünler vermiş, en basiti 301. maddeyi bir türlü değiştirememiş, Kürt sorununu bir türlü ordunun elinden alamamış*”tı (Halil Berktaş, 2010: 63). Siyasi arenadaki gücüne güvenen AKP, 2007’de MHP’nin desteğini alarak kısa vadeli, dar

görüŖlü bir yönelime girdi. Abdullah Gül'ün cumhurbaşkanlığı adaylığında direnilmesi, inanç ve kıyafet özgürlüğü yerine sorunun "türban"a indirgenmesi, 26 Kürt politikacının Meclis'e bağımsız olarak girip Demokratik Toplum Partisi'ni (DTP) kurmaları ve grup oluşturmalarından sonra Kürt sorununun çözümünde giderek devletçi bir söylemin benimsenmesi ve konunun teröre indirgenmesi, 1 Mayıs 2008'in Taksim'de kutlanmasına ilişkin katı hükümet yasağı ve polislin aşırı ve orantısız güç kullanımı AKP'nin sadece kendi yandaşlarına "demokrat" olduğı düşüncesini yarattı.

2008 Mart'ında ani bir durum gündeme geldi; bu kez de AKP hakkında kapatma davası açıldı. Yumuşadığı sanılan gerilim yeniden nüksetti. Batı'dan da bu duruma ciddi tepkiler geldi ve Anayasa Mahkemesi kararını AKP'ye devlet yardımının kesilmesi biçiminde açıkladı ve gerilim yeniden gevşetildi. Bu arada Ergenekon Davası açılıyor, ulusalcı asker-bürokrat kesimden çok sayıda kişi tutuklanıyordu. Cumhuriyet tarihinde ilk kez iki orgeneral terör örgütüyle işbirliği suçlamasıyla tutuklanmıştı. Halil Berktay (2010), AKP'nin yükselişi hakkında önemli saptamalarda bulunmaktadır:

*"Birincisi, dünya konjonktürü Türkiye'de yeni bir askeri müdahale açısından çok elverişsizdi, gene de öyle. (...)*

*İkincisi, darbe girişimleri ve taraftarları, ülke içindeki koşulları da hep yanlış tahlil ettiler. Askeri-bürokrat kompleksin topluma yabancılığı, parlamentoyu, sivil toplumu ve seçmenin tepkisini küçümseme hatasını kronikleştiriyor. Kendi güçlerini abartıyor, çok genel bir ifadeyle "halk"ı fazla hafife alıyorlar. (...) AKP bir lumpenler partisi değil; bazen "Anadolu kaplanları" diye tarif edilen, yeni, varlıklı, ticaretinin % 70'ten fazlasını Avrupa ile yapan bir taşra burjuvazisine dayanıyor. (...)*

*Üçüncüsü, basın yayın âlemi de o kadar gelişti ve çeşitlendi ki, medya üzerine mutlak bir egemenlik kurmak olanaksız. (...) Her zaman, her şeyi gizlemek mümkün olmuyor; gerçekler mutlaka çatlaklardan satha çıkıyor. (...)*

*[Ergenekon] çok uzun süre hafife alınmak, es geçilmek istendi. (...) "hedefte ordu var" izlenimi yaratılmaya çalışıldı. (...)*

*Türkiye'de de siyaset son zamanlarda hemen tamamen medya tarafından yapılır hale gelmişti. Basın ve televizyoncular haberciliğı neredeyse tamamen bırakmıştı; sadece militan yorumculuk yapıyordu. Hâlâ da öyle ve bu çarpıklığın giderilmesi çok zaman alacak. (...) Son on yılın gizli tarihi, şüphe veya tahmin edilen ama kanıtlanamayan tarihi, bir daha üstü örtülemeyecek derece fâş oluyor. Yalnız son on yılın değil, son otuz kırk yılın, hatta daha eski dönemlerin gizli tarihi de tehlikede. (...)*

*Dördüncüsü, yukarıdaki üç faktörü herhalde ordunun üst kademeleri de gördüğünden, bir şekilde kendilerini geri çekip dar anlamıyla Ergenekon kadrosunu açıkta bıraktılar." (s. 65-67)*

Feroz Ahmad (2010) da, Anadolu burjuvazisinin yani “Anadolu Kaplanları”nın ılımlı ve merkezci olduğunu; küreselleşmeden yararlanmak istediğini, bunun yolunun ise yalnızca partilerinin iktidarda olmasıyla mümkün olabileceğini söylemektedir (s.209).

Gelinen noktada AKP’yi siyaset dışı yöntemlerle devirmenin neredeyse imkânsız olduğu görüldü. Ancak siyasi arenada büyük boşluklar bulunmaktadır: gerçek bir liberal parti ve sosyal demokrat parti yoktur, 1950 sonrasında sol-aydın-gençlik kültüründen pek eser kalmamış, radikal sol küçülmüştür. Berktaş (2010) bir dizi soruyu da sıralamaktadır:

*“Bu manevi boşluğu sadece İslamiyet ve/veya muhafazakâr modernizm mi dolduracak? Yeni, eleştirel, evrenselci bir kültür, bir sol-demokrat tavır ne zaman, ne ölçüde hayat bulacak? (...)*

*Bir zamanlar Nâzım, Brecht ve Yılmaz Güney vardı. Şimdi yalnızca Sıla, Kurtlar Vadisi, televizyon klipleri ve gelip giden rock yıldızları mı olacak? (...)*

*Türkiye’nin Prusyalı üniversiteleri Bologna’ya gidiyor, Avrupa’nın yeni bilim ve yüksek öğrenim sözleşmesi demek olan Magna Carta’ya imza atıyor. Oysa bu üniversitelerin bazıları geçmişte “Osmanlı Ermenileri” konferansının yasaklanmasını talep eden karar almış ve açıklamışlardı. Aradaki onulmaz çelişkinin gelecekteki çözümü ne olacak? (...)*

*MC dönemlerinden beri süregelen, otuz yılın içe kapanık milliyetçiliği nasıl aşılacak? Sosyal Bilgiler dersi nasıl özgürleşecek, çağdaşlaşacak? Tarih ve İnkılâp Tarihi, Milli Güvenlik şemsiyesinin altından nasıl çıkacak? (...)*

*Diyanet İşleri’nin “İslamiyetin doğru [Sünni, Hanefi] yorumu”nu “öğretme” çizgisi ne zaman gevşeyecek? (...)*

*Türkiye’de Türk ve Sünni Müslüman olmayan çocukların hayatları üzerine kurulu çocuk kitapları ne zaman yazılacak? Ne zaman okutulur olacak? (...)*

*Bu ülkenin sanatçıları var mı? Var mı gerçekten? Şu yaşadığımız korkunç otuz yıl, geleceğin kültürüne, sanatına, müziğine, edebiyatına nasıl yansıtacak?” (s. 70-71)*

#### **4.3. Küreselleşme ve belgesel sinema:**

Bauman’ın (2000) “*hepimiz küreselleşiyoruz*” yargısının içine sokabileceğimiz sinema sektörü de genel olarak küreselleşti. Sinemanın alt alanı olan belgesel sinema ise doğası gereği içinde barındırdığı “tutucu” sayılabilecek tavrı nedeniyle --Türkiye’deki hali böyle görünüyor--, küreselleşme olgusuna tedirginlikle yaklaşmakta ve olguyu eleştirel bir noktada tutmaya çalışmaktadır. Belgeselcilerin, küreselleşme olgusuna “dönüşümcüler”in yaklaşımına yakın biçimde baktığı söylenebilir.

Türkiye’de imgesel sinemacılar, Batı’daki yöntemlere benzer bir biçimde, doğrudan pazarın (az da olsa uluslararası pazarın) dinamikleriyle hareket ederek, üretim-tüketim (yapımcı-izleyici) hattında ilerlerken; belgesel sinemacılar ise yeterince ticarileş(e)memiş pazardan çok, üretim noktasını ve genellikle de “tema”yı temel dinamik olarak öne çıkarmaktadır. Çokkültürlülük Dönemi’ne kadar genellikle “tarih”, “kültür-sanat tarihi”, “mekân” gibi sınırlı temalar, didaktik ve seçkinci yaklaşımlar baskın iken Çokkültürlülük Dönemi’nde ise “küresel dünya”nın (tabii ki bu dünya büyük ölçüde Batı) öne çıkardığı “insan”, “kimlik”, “toplum”, “çevre”, “toplumsal hafıza”, “zaman-mekân farklılaşmaları” gibi temalar ve sorgulayıcı yaklaşımlar belirginleşmiştir.

Türkiye’de “devlet” destekli belgesel sinema izleyiciyle buluşma alanı olarak büyük ölçüde “devlet” televizyonundan yararlanırken, bağımsız belgesel sinema ise genellikle festivaller ve sınırlı izleyicinin ulaşabildiği özel gösterimler dışındaki alanlarda pek etkin değildir. Geniş kitlelere ulaşan TV yayınları ya da “gişe” esasına dayanan sinema salonu gösterimleriyle bağımsız belgesel sinemanın seyirciye ulaşması ise çok nadir olarak gerçekleşmektedir. Ticari TV’ler ya kendi kadroları içinde belgesel film üretenlere ya da anlaştığı yönetmenlere olmak üzere, belgesel filminden çok belgesel nitelikleri olan programlar çekmektedir. Bu anlamda, Türkiye’deki belgesel sinemacıların özellikle “pazar” noktasında “küresel gerek”leri hissetme olanağı ve olasılığı imgesel sinemaya oranla epeyce azalmaktadır. Dolayısıyla Bauman’ın *“hepimizi aynı ölçüde ve aynı şekilde etkileyen bir süreç”* olarak nitelendirdiği küreselleşme karşısındaki genel tabloda Türkiye’deki belgesel sinemacılar, şu an için, sürecin biraz dışında, bir anlamda “araf”ta kalmaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, belgesel filmlerin üretim biçimi küreselleş(ebil)tikçe, tüketim biçimi de küreselleş(ebil)mektedir. Ya da tüketim biçiminin küreselleş(ebil)-mesi için, üretim biçimi küreselleş(ebil)mektedir.

Belgesel sinemanın küreselleşmeye yakın duran tavrı özellikle iki noktada belirginleşmektedir: birincisi, belgesel film üretiminde küresel kaynaklar giderek daha çok iştah açmakta; ikincisi, temaların seçimi, temaların ele alınış biçimi ve temalar üzerinde yoğunlaşan eleştirel ya da muhalif bakışlar, “Batı”nın yaklaşımlarını ve taleplerini daha fazla dikkate almaktadır.

2000’li yılların Türkiye’sinde, belgesel sinema alanında “finans kaynağı” ve “anlatım dili” açısından küresel olanakların etkisi sorgulanırken “*panoptikon*” ve “*synopticon*” kavramları ile “*pitching*” (konkur) yöntemi de bu sürecin ele alınması için cazip kavramlar olarak karşımızda durmaktadır. Özellikle, Türkiye’deki belgesel sinemanın yapım koşullarını düzenleme noktasında sınırlı da olsa kendini gösteren bir “küresel” araç olan “*pitching*” yöntemi yerelin temsilcisi olan belgesel sinemacılar için ne tür fırsatlar sunmakta ya da riskler taşımaktadır? Bu ilişki nasıl yorumlanabilir? Bauman’ın (2010) belirttiği gibi;

*“Panoptikon’da belli bazı seçilmiş yereller, öteki yerelleri seyrediyordu. (...) Synopticon’da, yereller küreseli seyretmektedir. Küresellerin otoritesi, uzaklıkları sayesinde emniyet altındadır; küreseller, kelimenin tam anlamıyla “bu dünyanın dışında”dır ama onların yerel dünyalar üzerinde fink atması, bir zamanlar Hıristiyan dünyası üzerinde fink atan meleklerden çok daha, gündelik ve bıktırıcısına, görünürdür. Küreseller aynı anda hem erişilmez hem gözümüzün önünde, hem muhteşem hem aleladedir ve erişilmeyecek kadar yüksekte olsalar da aşağıdakilerin hepsinin de peşinden gidebileceği ya da gitmeyi düşleyeceği parlak bir örnek ortaya koyarlar; onlara hem hayranlık duyulur hem de gıpta edilir; bu, yöneten değil, yol gösteren bir hükümdarlıktır. Yeryüzünde tecrit edilmiş ve birbirinden ayrılmış yereller, küresellerle, göklerden gelen düzenli televizyon yayınları aracılığıyla buluşurlar. Bu karşılaşmanın yankıları tüm yerel sesleri boğup, küresel bir biçimde tekrar yankılanırken yerel duvarlar tarafından yansıtılır, böylelikle yerel duvarların hapisaneye benzer geçit vermezliği göz önüne serilir ve pekişir.” (s. 64)*

“*Pitching*” (konkur) yönteminde organize edilmiş, genellikle “tema”sı önceden belirlenmiş bir program dahilinde, yapımcılar (genellikle küresel) ile yönetmenler (genellikle yerel) bir araya gelerek belgesel sinemada ortak yapımlar gerçekleştirmenin koşullarını oluşturmaya çalışmaktadır. Bir tanıma göre “*pitching*”,

belgesel projesini tanıtmak ve destek almak için iyi bir atış yapmak ve topu, aracı editörlere doğru sıkı biçimde fırlatmaktır (Glynne, 2011: 69).

Küresel kültür hem elit hem de popüler araçlarla yayılmaktadır. Elit araçların en önemlisi, Samuel Huntington'un "*Davos kültürü*" olarak adlandırdığı, iş ve siyaset dünyası liderlerinin uluslararası kültürüdür. Peter L. Berger (2003), yükselen küresel kültürün elit kesimine, bu iş kültürüyle bazen çatışan, bazen kaynaşan "*Batılı aydın*"ı da eklemekte ve buna "*akademisyenler kulübü kültürü*" adını vermektedir. (s. 11-12). Belgesel sinemacılar, bu anlamda küresel kültürün "elit" araçlarından birine dönüşme potansiyeli taşımaktadır. Uğur Kutay (2007), ne anlatıldığının pek önemli olmadığını, anlatılan her şeyin kullanılan sinema diline bağlı olarak küreselleşmenin bir parçası olup çıkabileceğini ileri sürmektedir. Kutay'ın satır aralarından "küreselleşme" karşısında belgesel sinemacıların bir direncinin ol(a)mayacağı bilgisi de anlaşılmaktadır. Ancak yine de bir formül önermektedir:

*"Örneğin belgesel sinemacıysanız ve örneğin Türkiye'de yaşıyorsanız, ülkeniz hakkında derin bir sosyal ve kültürel antropoloji çalışması yaparsanız ve oyun kültüründen yemek kültürüne, müzik kültüründen dans kültürüne, meddahlarının ve dengbejlerinin öykü anlatma kültüründen minyatür sanatına kadar geniş bir alanda karşılaşacağınız zenginlikleri, kamera devinimlerinden kurgu ritmine, anlatım uygulamalarından müzik seçimlerine kadar sinema dilinizin bir parçası yapar ve böylece küreselleşmenin karşısına yerelliğinizin gücüyle çıkabilirsiniz."* (s. 264).

Acaba bu direnme biçimi var olan medya düzeninde ne denli mümkündür?

#### **4.4. Medyada Dönemeç: Türkiye'de Özel Televizyonun Yayına Başlaması**

Belgesel sinemanın kitesellik anlamında en önemli gösterim alanı televizyondur. Ancak belgesel sinemanın televizyonlarda kendisine yer bulması, egemen kültüre, resmi tarihe ve iktidarın rızasına uyduğu sürece mümkündür. Devletin resmi yayın kurumu olan TRT'nin bu konudaki yaklaşımı da bu kriterler çerçevesinde belirlenmektedir.



Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT), 1 Mayıs 1964'te yürürlüğe giren 359 Sayılı Yasayla "özerk" bir kurum olarak kurulmuş; 1972'de yapılan anayasa değişikliğiyle "tarafsız" bir iktisadi kamu kuruluşu olarak tanımlanmıştır. 1982 Anayasası'nın 133. Maddesine göre de, radyo televizyon yayıncılığının ancak devlet eliyle kurulabileceği ve bu kurumların yönetiminin tarafsız bir kamu tüzel kişiliği halinde yürütülebileceği belirtilmiştir. 14 Kasım 1983'te kabul edilen, 1 Ocak 1984'te yürürlüğe giren 2954 Sayılı Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Yasası ile kurum yeniden düzenlenmiştir. Yasanın radyo televizyon istasyonlarının kurulması, işletilmesi, idareleri ve yayınların düzenlenmesine ilişkin temel ilkelerin sıralandığı 4. Maddeye göre, radyo ve televizyon yayınları devletin tekelindedir. "Bu tekel, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu tarafından kullanılır." Aynı maddenin (b) bendinde "radyo televizyon yayınlarının dinleyici ve izleyiciye seçme hakkı tanıyacak şekilde birden fazla kanaldan ve bütün yurt sathına yapılması esastır" ifadesi yer almaktadır. Bir tür gelecek varsayımından hareket edildiği duygusunu veren bu madde, yayıncılıktaki çeşitlilik ve yayın alanı konusunu da hesaba katarak devlet tekelinin çalışma doğrultusunu da belirlemiştir.

Nitekim 1 Temmuz 1984'de renkli televizyon yayına başlayan kurum kanal sayısını artırmış; 6 Ekim 1986'da TRT-2, 2 Ekim 1989'da TRT-3, TV-GAP, 28 Şubat 1990'da TRT-INT, 30 Temmuz 1990'da da TRT-4 yayına başlatılmıştır (Kaptan, 1999: 178).

2954 Sayılı Yasa'nın 6. Maddesi ile "yurt içinde yapılacak radyo ve televizyon yayınları için milli siyasete uygun ilkeleri tespit etmek, kanunda belirtilen görev ve esasların uygulanmasının gözetim, denetim ve değerlendirilmesini yapmak" amacıyla Türkiye Radyo Televizyon Yüksek Kurulu kurulmuştur.

12 Ocak 1989 tarihinde çıkarılan *3517 Sayılı Yasa* ile TRT'ye tanınan tekelin, verici istasyonların kurulması ve işletilmesine ilişkin bir kısmında değişikliğe gidilmiş ve yasanın 2. maddesi ile bu işler Posta Telefon Telgraf Şirketi'ne (PTT) devredilmiştir. Ancak yasaya göre PTT bu şebekeleri yayın amacıyla kendisi kullanamayacağı gibi, gerçek veya tüzel kişilere de kiralayamaz, kullandıramaz ve yayındaki programlar ve yayın saatleri üzerinde herhangi bir tasarrufta bulunamaz. O dönemde Anayasa Mahkemesi'ne açılan dava sonucunda bütünüyle olmasa da yasanın bazı maddeleri iptal edilmiştir. Mahkeme tarafından *"ileride yapılacak tamamlayıcı düzenlemelerle siyasal iktidarların dolaylı müdahalelerine ya da anayasal sistemden uzaklaşılmasına neden olabileceği belirtilerek, doğacak hukuksal boşluğun kamu yararını olumsuz yönde etkilememesi için, hükümetin yeni bir düzenleme yapabilmesine olanak sağlamak amacıyla iptalin, yayım tarihinden itibaren altı ay sonra yürürlüğe girmesi kararlaştırılmıştır"* (Kaptan, 1997: 179).

Bütün bu gelişmeler olurken, 3 Ağustos 1989 tarihinde Lüksemburg'ta kurulan Magic Box International, "Star-1" adıyla, Türkiye'nin ilk özel televizyon istasyonu olarak 5 Mayıs 1990'da, yurt dışından test yayınına başlamıştır. Magic Box International, kuruluşunun birinci yıl dönümünde de (4 Ağustos 1990) normal yayına geçmiştir.

Hiçbir yasal düzenleme olmadan, var olan hiçbir yasanın engeline takılmadan, fiili olarak yayına başlayan bu özel televizyon istasyonunun kurucusu ve ortaklarından birinin dönemin Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın oğlu olması da, yayıncılık tarihi kadar, siyasal iktidarların kitle iletişimi alanındaki gücünü göstermesi açısından önemli bir durumdur.

Bu dönem, tüm dünya gibi Türkiye'nin de ekonomik, siyasi ve kültürel "fay hattı"ını kırdı. Teknolojiyi görünür ve belirgin kılan, kendisi de bizzat teknolojinin en önemli

göstergelerinden biri olan telekomünikasyon ve bilişim dünyası, Batılı gelişmiş ülkelerin gerisinde kalmış olan ülkeler için tek yol haritası olarak sunuldu ve bu harita yaygın biçimde kabul gördü. Türkiye’de de telekomünikasyonun yaygınlaştırılması, bilgisayarlaşma oranının yükselmesi, haberleşmenin serbestleştirilmesi toplumsal hayatta büyük değişimlere yol açtı. *“80’lerin ölüm sessizliğinden” 90’ların “çok sesliliğine” tanık olduk hep birlikte. Bu siyaset iklimi herkesi ve her şeyi çok değiştirdi.*” (Bayrakdar, 2009: 10)

Televizyon yayınları ile piyasa ekonomisi arasında doğrusal ve klişeleşmiş bir ilişkiden söz edilebilir: Korumacı ulus-devletlerin ulusal sınırları içinde önce ulusal (ve kamusal) bir televizyon yayını başlar. Bu yayının enformasyona ve kamusal yarara dayanan içeriği kısa bir süre sonra “eğlence”yi de bünyesine katar. Bunu “reklam” yayınlarının başlaması izler. Reklamın yayınlanmasıyla birlikte ekonomi üzerindeki korumacı devlet tekeli kırılmak zorunda kalır; “serbest piyasa ekonomisi”ne geçilir. Bu piyasanın vazgeçilmez sonuçlarından biri ise “özel televizyon yayıncılığı” olur. Özel televizyon yayıncılığının finans kaynağı gibi içeriği de “serbest piyasa ekonomisi” koşullarınca belirlenir; büyük ölçüde tüketimin artırılması, (kapitalist) sistemin varlığının koruma altına alınması ve ülke “pazar”ının dünya pazarıyla entegrasyonu tamamlanmış olur. Türkiye’de de bu şema birebir uygulanmış; 1968 yılında başlayan süreç 1990’da tamamlanmıştır. Kuşkusuz televizyonların yayın içeriklerinden biri de belgesel filmler ya da belgesel yapımlardır. Kamusal yarar ve korunmuş sınırlar içinde kalan yayıncılıktaki belgesel sinema ile bu sınırların ve içeriğin ortadan kalktığı bir yayıncılıktaki belgesel sinema hem öz hem de biçim açısından farklılaşmıştır.

Devlet televizyonunda tabulaşmış olduğu için siyasi tarihe ilişkin pek çok konu es geçilmişti. Resmi tarih anlayışının dışına çıkmayan katı bir cumhuriyetçi-devletçi-laik

gelenek seçkin bir yaklaşımla devletin bekasını öne çıkartıyordu. Tek Parti döneminin eleştirisi, Demokrat Parti icraatları, askeri darbeler gibi yakın tarihin çalkantılı pek çok olayı devlet televizyonunun yayın içeriğinde pek yer almamıştı. Gazetecilik kökenli televizyoncuların hazırladığı belgesel nitelikli programlar ve belgesel filmler bu konuda önemli bir değişim yarattı. Mehmet Ali Birand ve ekibinin *Demirkırat*, *12 Mart*, *12 Eylül*, *Özal'lı Yıllar* belgesel dizileri; Can Dünder ve ekibinin *Cumhuriyet'in Kraliçeleri*, *Sarı Zeybek*, *Gölgelikler*, *Aynalar*, *4. Nesil* gibi belgesel dizileri; Coşkun Aral'ın başka dünyaları ekrana taşıdığı *Habercisi*, Nebil Özgentürk'ün *Bir Yudum İnsan* biyografik belgeselleri; Soner Yalçın'ın *Oradaydım*, Reha Muhtar'ın *Ateş Hattı*, Mithat Bereket'in *Pusula*, Tayfun Talipoğlu'nun *Bam Teli*, Cüneyt Özdemir'in *5 N 1 K*, Banu Avar'ın *Sınırlar Arasında* gibi belgesel öğeler barındıran haber programları yayınlandığı dönemlerde büyük ses getirdi.

Özel televizyonlardaki haber nitelikli programların ya da belgesellerin önemli niteliklerinden biri, küresel olanın hem uzakta hem de yanı başımızda olduğu duygusunu yaratması, yerel ile küresel arasındaki ilişki biçimlerini olağanlaştırarak sergilemesidir. Keza özel televizyonlarla birlikte belgesel temalarında ve yaklaşımlarında ortaya çıkan zenginleşmenin yanı sıra, bağımsız belgeselcilerin yurtdışındaki belgesel sinema ve sinemacılarla geliştirdiği ilişkiler toplumsal değişimlerle örtüştüğü oranda, belgesel sinemanın çerçevesi de değişmeye başlamıştı. Batı'da yükselen çokkültürlülük/çokkültürcülük politikaları belgesel sinemadaki zenginleşme sürecinin önemli bir dinamiğini oluşturuyordu.

#### **4.5. Çokkültürlülük**

Küreselleşmenin, klasik tanımlamayla “*zaman ve mekânın küresel olarak sıkıştırılması*” önemli sonuçlarından biri de “*çokkültürlülük*” kavramının ortaya çıkması ve dünyanın değişik ülkelerinde ve toplumlarında kavramın tartışılır,

desteklenir, uygulanır olmasıdır. Çünkü günümüzün pek çok devleti ve toplumu gerek yerel zenginlik, gerekse göçler ve insan hareketliği nedeniyle türdeşliğini yitirmiştir. Geline nokta en önemli sorunlardan biri farklılıkların bir arada, eşit biçimde varlığını ve yaşamını sürdürebilmesidir. Bu bağlamda, etnik, dinsel, dilsel, kültürel olarak çeşitliğe sahip olan ülkelerde çeşitliliğin bir arada yaşabilmesini temin edecek olan yasal düzenlemelerin yapılabilmesi ve ulusal birlik duygusunun sağlanabilmesi heterojen toplumların çözmek zorunda olduğu temel sorunlardan biridir (Özensel, 2012: 57).

Batı'nın hegemonik dünyasının ideolojik temelini oluşturan ve 1980'li yıllara kadar baskın karakterini sürdüren "modernizm"e karşı geliştirilen en önemli post-modernist eleştirilerden biri olan "çokkültürlülük" kültürel çoğulculuktan farklı bir olgudur. Kültürel çoğulculukta sadece kültürel özgüllüklerin varlıkları söz konusu iken; çokkültürlülükte ise kültürel özgüllüklerin ve kimlik iddialarının sadece tanınması değil, pozitif biçimde korunması iddiası da söz konusudur. Çokkültürlülük, farklı kültürlerin kamusal alanda adil bir biçimde teşvik edilmesi projesi olarak tasarlanmıştır. Toplumsal çeşitliliğin temel unsurları kolektif kültürel kimlikler olarak görülmeye başlandığında artık çeşitlilikten değil, çokkültürlülükten söz edilmiş olmaktadır. Yani terim hem "*tanımlayıcı*" hem de "*değer verici*" bir anlama erişmektedir (Genç, [www.sosyalsiyaset.net](http://www.sosyalsiyaset.net)). Özensel'e (2012) göre de, çokkültürlülük her şeyden önce karmaşık iki unsura; "değer düzlemi" ve "siyasi tavır"a dayalı bir yapılanma içermektedir. Her kültür sahip olduğu değerlere diğer kültürlerle kıyaslanmaz bir öncelik atfetmektedir (s. 57-58). Postmodern anlayışla çokkültürlü toplumlarda etnik, dinsel, dilsel, kültürel, cinsel, vb. kimliği öne çıkaran grupların hak ve özgürlükleri modern toplumlara oranla çok daha belirginleşmiştir ve bu anlamda çokkültürlülük farklı kimliklerin birlikte yaşayabilmesi yeteneğinin açığa çıkmasıdır. Çokkültürlülük modern toplumun hem türdeş olmadığını hem de bu

çeşitliliğin barış içinde bir arada yaşayabildiğini ifade etmektedir. John Horton'a göre; çokkültürlülük terimi geniş anlamda her türlü kültürel farklılığa işaret ediyorsa da, terimi en iyi ifaden ve en sık atıfta bulunulan ifade "*etnik ve dini gruplar*" deyişidir (Akt., Genç).

Kanadalı felsefeci Will Kymlicka (1998) çokkültürlü toplumları "çok uluslu" (*multination*) ve "çok etnikli" (*polyethnic*) olmak üzere ayırmaktadır. Birinci gruptaki ülkeler, tarihsel nedenlerle bünyeleri içinde farklı ulusal kimlikleri barındırmaktadır ve bu birlikte gönüllü olarak ya da zorla gerçekleştirilmiş olabilir (Kanada, Belçika, İsviçre, vb). İkinci gruptaki ülkelerdeki çeşitlilik ise ülkelerin dışarıdan aldığı göçler nedeniyle ya da kültürel, cinsel, vb. tercihlerle yeni kimlik gruplarının ortaya çıkmasıyla oluşmuştur (ABD, Almanya, Avustralya, İsveç, vb). Birinci ülkelerde temel sorun ulusal azınlıklarla ilgili iken, ikinci ülkelerde "etnik gruplar"dır; bir başka deyişle birinci grup "özyönetim hakları"nın, ikinci grup ise grup farkına dayalı olan "özel temsil hakları"nın tanınmasıdır. Kısacası, çokkültürlülük tek bir siyasal birim içinde "ortak" bir aradalık ve "öteki" ayrımının bir formülüdür.

Günümüzde, bir yandan heterojen yapıya sahip ülkelerin içinde bu kültürel özgüllüklere dair bilinç artarken ve öne çıkarken, bir yandan da küreselleşen dünyada ulusallaşma, ulusal düşünce ve kurumlar giderek zayıflamaktadır. Ülke içindeki gelişmelerin yanı sıra Malezya, Çin, Japonya gibi ülkeleri kapsayan yeni bir "Asyacılık", Avrupa Birliği'nin tek Avrupa fikri, Latin Amerika yerlililiği, yeni coğrafyaların Müslümanlaşması, "Avrupalı" kimliğinin Yahudi-Hıristiyan köklerinin doğrulanması gibi bölgesel halde de bu bilinç gelişmektedir.

Yüzyılın başında bağımsız devlet sayısı yaklaşık olarak 50 iken yüzyılın sonunda bu sayı 200'ün üzerine çıkmıştır. Günümüzde var olan devletlerin % 10'undan daha azı

kültürel olarak homojendir ve dünya üzerinden 5000'den fazla etnik toplum vardır. Tarihsel olarak var olan bu kültürel homojenliğin yanı sıra günümüz toplumlarının yoğun biçimde maruz kaldığı uluslararası göç olgusu da homojenliği artırmaktadır. Bugün dünya nüfusunun yaklaşık olarak % 3'ü (175 milyon kişi) göçmendir. Göç alan ülkelerde kültürel farklılık meselesi kamu sahnesinin en ön saflarına itilmektedir ve etnisite "yeni toplumsal mesele" olmaktadır (Doytcheva, 2009: 10-11).

Bir siyasi proje olarak çokkültürlülük modernlikten ve eşitlik üzerine kurulmuş siyasi rejimlerin ortaya çıkmasından ayrılamaz görünmektedir. İçine doğduğu demokratik rejimlerin temel değerlerinden, yani özgürlük ve herkesin eşitliği ilkelerinden beslendiğinden çokkültürlülüğün tanınması toplumsal adaletin bir gereğidir. Kültürel özgüllüklerin ve farklılıkların kamusal alanda tanınması ve bu farklılıkların kamusal alanda verilen her türlü hizmet, fırsat ve olanağa adil biçimde erişilebilmesi çokkültürlülüğün temel prensibidir. Bu bağlamda, çokkültürlülük modern demokrasilerdeki kurumların yeniden biçimlendirilmesi, kişilere farklılıklarını geliştirme olanaklarının verilmesi ve farklı kültürlerin tanınması gereğini ortaya koyan ve savunan tarihsel bir siyasal program, entelektüel bir tartışma ve bir pratik deneyim bütünü olarak tanımlanabilir. Bu tanıma göre; çokkültürlülük, her şeyden önce bir toplumun özelliği değil, bir ideal ya da siyasi programdır. Yanı sıra, kültürel farklılıklar sorununun bir toplumsal adalet meselesine dönüşmesine tanık olan demokratik toplumlara özgü çağdaş bir yeniliktir. Devlet kurumlarının daha aktif bir rol oynaması anlamına gelmektedir. Bu nedenle de "*melezleşme, kozmopolitleşme, kültürlerarasılık*" gibi biyolojik, estetik veya kültürel çeşitliliğe temel olarak bireysel çözümler sunan cevaplardan farklı düşünülmelidir (Doytcheva, 2009: 24-25).

Çokkültürlülük ve hukuk ilişkisi birtakım açmazlara neden olmaktadır. Hukukun değişik kaynaklarına meşruiyet tanımayan bir devlet demokratik olmayan,

toleranssız ve hatta despotik bir karaktere sahipken; farklı kaynaklara izin veren devletler ise demokratik, toleranslı, çokkültürlü kabul edilmektedir. Ancak üniter devlet anlayışında merkezi güç rakiplerle bir arada yaşamaz. Aynı anda birden fazla kuralın varlığının yol açtığı karmaşık sorunlar (*inter-legality*) Batı'nın hukuk dünyasında ikilem yaratmaktadır. Bu durumda üniter devletlerin bu süreçlerle başa çıkıp çıkamayacağı gündemde önemli bir sorun oluşturmaktadır (Örücü, 2011: 107). Örücü, çokkültürlülük olgusu karşısında "ulusal hukuk"un işlemesine yönelik bazı saptamalarda bulunmaktadır:

*"Yasalar, toplumdaki değişiklikleri arkadan izlemek yerine, topluma rehberlik edebilir, böylece onu değiştirebilir; yasalar sosyal değişimi takip edebilir ve çokkültürlülüğü yansıtabilir veya bir taraftan düzeltici, tamir edici ve etkinliği artırmak için tanzim edici rol oynarken diğer taraftan da mevcut sistemi koruyucu fonksiyon icra edebilir. Böylece, yasalar sosyal değişimi tetikleyici rol oynayabilir veya bu değişime bir reaksiyon olarak ortaya çıkabilir."* (2011: 110)

Çokkültürlülük ulus-devlet yapısı içinde var olan farklı kültürel özgüllüklere sahip olan grupların barışçı bir biçimde bir arada var olmasını sağlayan bir yaklaşımdır. Bu nedenle de, tek-uluslulukla çoğulculuk arasındaki çatışmayı absorbe etmeye, günümüzün ulus-devletlerini ayakta tutmaya yöneliktir. Doytcheva'nın (2009) deyişiyle, "*milli birlik sorunsalının özel bir biçimi olarak karşımıza çıkar*" (s.13). "Ahlakî", "değer", "etnik" ve "kültürel" çoğulculuğun sosyal realitenin bir parçası olduğunu söyleyen Örücü (2011) de, bunların hoşgörü ile karşılanmasının yetmeyeceğinin, aynı zamanda korunması için önlemlerin alınması gerektiğini belirtmektedir (s. 111).

Şermin Tekinalp (2005) ise çokkültürlülüğü yeni kitle kültürü çerçevesinde demokrasi ile özdeşleştirilen ve kültürel çatışmaları en aza indireceği ve karşılıklı anlayışı geliştireceği düşünülen ancak zengin ve fakir ülkeler arasında açılan uçurumu gizleyen, görünüşte bütün kültürlere saygıyı, özünde ise "ötekileri" kendi



hallerine terk etmeyi ifade eden post-modernist bir kuram ve yaşanılanı da “küresel dünyanın bunalımı” olarak nitelendirmektedir. Ona göre çokkültürlülük, bir göz boyama ve dışlama aracıdır. Küreselleşmeyi çok uluslu şirketlerin ideolojisi olarak tanımlayan Mustafa Erkal (2005) ise, daha da sert bir yaklaşımla, çokkültürlülüğü küreselleşmenin ideolojisi olarak nitelendirmektedir. Çokkültürlülük kavramının “*ortak tarih ve paylaşımın ürünü olmadığı*”nı söyleyen Bhikhu Parekh’in görüşleri ve Jean Baudrillard’ın “simülasyon kuramı” ile yaklaşan Ahmet Polatlı (2009) da kavramı, bir “*mit*” olarak nitelendirmekte ve çokkültürlülük kavramının kendisinin de bir simülasyon olduğunu iddia etmektedir. Bu tür grupların üyeleri çok geniş bir biçimde ortak bir kültürü paylaşırken, yaşamın belli alanlarında farklı inanç ve uygulamaları kabul ederler ve görece farklı yaşam biçimi geliştirirler. Başat kültür içinde kendilerine yer açmaya çalışan bu kültürler, başat kültür tarafından da denetlenmektedir. Küreselleşen dünyada yerel düzlemde kültürel sürekliliğin korunması marjinal kalmaktadır. Kaldı ki, çokkültürlülük kavramı yerli yerine oturtulamadığı durumda ortaya “*kültürel bir başıboşluk*” çıkmaktadır. Bu boşluk, günümüzün “*özgür bireysel seçim*” mitinin bir devamıdır. Baudrillard, bir köken ya da gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla üretilmesini “simülasyon”, günümüzün imge üretimini de saf simülasyon olarak nitelendirmektedir. Medyanın yarattığı “*kültürel uğultu*” ve “*kültürel başıboşluk*” özgün kültürel sürekliliği sağlamaktan uzaktır ve kitlelere simüle edilmiş bir dünya sunulmaktadır (Polatlı, 2009).

Dolayısıyla, “çokkültürlülük” lehinde ve aleyhinde yorumlar yapılabilen bir kavramdır; ancak yine de, kavramın, eleştirilecek yanları dile getirilmek üzere, kültürel çeşitliliğin sürdürülebilmesinde devletlerin kültür politikaları açısından geçen yüzyılın yaklaşımlarına nazaran daha olumlu bir boyuta sahip olduğu söylenebilir.

Çokkültürlülüğün uygulama olarak Kanada'da doğmasının birkaç nedeni vardır. Kanada, her şeyden önce sömürgeci bir geçmişe sahip değildir. Kuruluşundan bu yana iki toplumlu (İngiliz ve Fransız) bir ülkedir (Kanada yerlileri istisna olmak üzere). Keza, din Kanada'nın kurucu unsurları arasında yer almamıştır. Çokkültürlülüğün temel büyüğü ise "vatandaşlık bilinci"nde yatmaktadır: Çokkültürlülük Kanada'da bir sonuçtur; asıl neden temel hak - özgürlüklerle vatandaşlara sağlanan imkânlardır. "*Gücümüz sahip olduğumuz farklılıklardadır; 169 ülke, 500 etnik grup (Our strenght; Diversity, 169 countries, 500 ethnic groups)*" sloganı Kanada'nın ünlü- yaygın bir sloganıdır (Özensel, 2012: 60-67). Şüphesiz, Kanada'nın bu konuda öne çıkmasında 1968-1984 yılları arasında başbakanlık yapan Liberal Parti Başkanı Pierre Trudeau'nun etkisi büyüktür. Trudeau döneminde Kanada'ya göçmenlik serbest bırakılmış ve çokkültürlülük teşvik edilmiştir. Başbakanın bu konudaki en büyük teminatı *Hak ve Özgürlükler Yasası (Charter of Rights and Freedoms)* olmuştur. Temel özellikleri itibariyle birçok farklı topluluktan oluşan Kanada'yı barış ve huzur içinde bir arada tutan formül "*çokkültürlü tek devlet*" anlayışıdır. Trudeau, 8 Ekim 1971'de Avam Kamarası'nda yaptığı bir beyanatta, Kanada'nın çokkültürlülüğü garanti altına aldığını dört madde halinde açıklamıştır:

- a) Kendi kimliğini ve farklılığını geliştirmek ve devam ettirmek isteyen her gruba izin verip yardım eder.
  - b) Kültürlerini geliştirme ve aynı zamanda Kanada toplumunun bir parçası olma konusunda her gruba yardım eder.
  - c) Ulusal birlik çıkarına uygun olarak tüm Kanadalı kültürler arasında yaratıcı karşılaşmaları ve değişimi teşvik eder.
  - d) Göçmenlere Kanada'daki dillerin en az birini öğretmede yardımcı olur."
- (Mahtani, 2002: 69)

Kanada'nın kendi iç dinamiklerinden hareketle oluşturduğu çokkültürlülük tasarımı, Kanada'dan sonra kavrama ilgi gösteren ülkelerin bazıları tarihsel olarak bu dinamiğe sahip iken, bazılarında ise tarihten gelenden ziyade süreç içinde ortaya çıkan zenginlikten kaynaklanmaktadır. Örneğin 1970'lerde yoğun göç alan Avustralya'da göçmenlerin gelişiyle birlikte, yerli halklar ile göçmenler arasındaki

kültürel farklılıklar ve ortaya çıkan kültürel çatışmalar nedeniyle hükümetler kültür politikalarında değişime gitmek zorunda kalmıştır. Çokkültürlülük 1980'lerden itibaren de önce ABD, Büyük Britanya ve Yeni Zelanda gibi ülkelere ve daha sonra da Avrupa ve Latin Amerika'daki ülkelere yayılan bir yaklaşımdır. Çokkültürlülük Fransa'da Anglosakson icadı olarak görüldüğü ve cumhuriyetçi geleneğe uymadığı gerekçesiyle pek taraftar toplayamamıştır.

Kavram, kültürel çeşitliğin eş anlamlısı gibi gibi algılansa da, insan topluluklarının ırk, kültür ya da etnisite olarak hep çeşitlik arz ettiği bir gerçektir. Bu bağlamda kavramın asıl önemli niteliği, kültürel farklılıkların toplumsal örgütlenmesini dile getirmesidir. Kültürel farklılıkların bireysel bir olgu olmadığı, “kültürel temas” durumlarında karşılıklı etkileşime geçen (böylece gelişen, zayıflayan, yeniden üretilen) toplumsal kurumlarda vücut bulması düşüncesini; özel kültürlerin teşvik edilmesi, paylaşımı ve aktarılması amacıyla harekete geçen sivil toplum örgütlenmelerini ifade eder. *“Çokkültürlülük bir takım özel aidiyetlerin varlığını ve değerini kabul etmekle kalmayan ayrıca bunları siyasal normlara ve kurumlara kaydetmeyi de öneren belirli bir siyasi programı ifade eder. Böylelikle ideolojik veya toplumsal bir çoğulculuktan normatif ve yapısal bir çoğulculuğa dönüşür.”* (Doytcheva, 2009: 15-17). Bir toplumun çok kültürlü olması sadece o toplumu oluşturan üyeler arasında farklılık olmasını değil; aynı zamanda, farklılıklarına uygun adalet anlayışı arasında da farklılığın bulunması anlamına gelmektedir. Bir toplumda çatışan adalet değerlerinden hiçbiri diğerinden daha üstün değildir. Mevcut adalet değerlerinden birinin hâkim olması, herhangi bir “iyi”nin topluma dayatılması anlamına gelir ki, bu da çokkültürlülüğün temel ilkesine aykırı düşer (Özensel, 2012: 60).

Çok milliyetli geleneksel toplumlarda (ki bu “milliyetler”, çoğu kez imparatorluğun merkezi gücüne tabi kılınmıştır; Osmanlı İmparatorluğu da bu anlamda tipik bir

örnektir) kültürel olarak “cemaatler” tanınırken, çokkültürlülük politikaları uygulanan toplumlarda ise her türlü “birey”in kültürel özgüllüğünün tanınması vaat edilmektedir. Çok milliyetli toplumlarda cemaatler arasında kültürel benzeşme, yaklaşma söz konusu olmuşsa da, “kimliğin” ayrılığı/farklılığı hep kalıcı olmuştur.

18. yüzyılın burjuva devrimleri sırasında ve sonrasında “yasa önünde eşitlik” ilkesini savunan ahlak anlayışı; reel koşulların (ekonomik, siyasal ve sosyal durum) yarattığı eşitsizlik karşısında anlamını yitirmektedir. Günümüzde “eşitlik” kavramı ve koşulları; inançları ve gelenekleri de kapsayan kültürel alana da taşınmaya çalışılmaktadır. Renaut ve Mesure’e göre insan toplumları üç farklı rejimle karşı karşıya kalmışlardır: Ötekinin kendinden aşağı olduğu, ilişkide yukarıdan bakmanın hâkim olduğu “eski rejim”; vatandaşların ortak insanlıklarıyla eşit olduğu “modern rejim”; kişilerin farklılıkları üzerinden değil *farklılıklarıyla eşit olarak tanınmayı arzu ettiği ve eşitliğin artık kültürlerin denkliliği olarak anlaşıldığı “günümüz rejimi.”* (Akt.: Doytcheva, 2009: 21-22). Günümüzde çokkültürlülüğe daha çok liberal yönetimler yakın durmaktadır. Ancak Kymlicka’ya (1998) göre, yine de Batılı demokrasilerde ekonomik refah ve kişisel hoşgörü azınlık milliyetçiliğinin azalmasını sağlamamış, tersine artırmıştır (s.22). Çokkültürlülük ile sivil toplum arasında karşılıklı bir ilişki vardır; çokkültürlülüğü koruyan temel dinamik sivil toplum iken; sivil toplumu besleyen de yine çokkültürlülüktür (Özensel, 2012: 61).

Çokkültürlülüğü sağlayacak olan temel güç “devlet”tir. Çokkültürlü politikalarda bütün kültürlerin üyelerinin farklılıklarıyla birlikte kamusal alanda eşit olduğu fikrini yaymak, farklılığı teşvik etmek, korumak, uygulamaları kolaylaştırmak görevini üstlenmek; bunların yanı sıra ayrımcılıkla mücadele etmek devletin programının bir parçası olmak zorundadır. Özellikle pozitif ayrımcılık, anadilde eğitim, okul müfredatlarının kültürel çeşitliliği teşvik edici unsurları içermesi, geleneksel pratiklere dönük

uygulamalarda serbesti sağlanması çokkültürlülüğün vazgeçilmezleridir. Sosyal hizmetler, eğitim, güvenlik, adalet gibi kamusal alan ve hizmetlerde çokkültürlülüğün görünürlüğünü artırmak bizzat devletin görevidir.

Batı ülkelerinde kültürel çeşitliliğin önemli nedenlerinden biri göçmenlik sorunudur. Göçmenler, geldikleri bu yeni ülkede ayrı durmayı değil, nihayetinde geldikleri topluma uyum sağlamayı istemektedir. Bu bağlamda, tanınan haklara sahip olan göçmenlerin, toplum içinde başarı şansları azalmadan farklılıklarını ve kültürleriyle duydukları gururu ifade etmelerine olanak tanınması gerekmektedir. Ayrımcılığın önlenmesi, anadilin öğretilmesi ve anadilde eğitim, dernek ve kültürel organizasyonların kurulmasını kolaylaştıran ve mali açıdan destekleyen önlemler, geleneksel pratiklerin korunması (başörtüsü, siyah türbanı takma, pazar günü çalışma, kurban kesme, vb.) muafiyetler bu kapsama girer (Doytcheva, 2009: 54).

Milli toplumlarda çokkültürlülükten önce ortaya çıkan iki yaklaşım söz konusudur. Burjuva devrimleri sonrasında ortaya çıkan “modern ulus” kavramında özel aidiyetleri aşmak için bir ortak yurttaşlık bilinci oluşturulmuş, “bölünmez bütünlük” öne çıkartılmıştır. Bu bağlamda, “modern ulus”, kendinden önceki çeşitliliği bir “sorun” olarak gördüğünden her farklılığı bir “teklik” içinde eritmeye çalışmıştır. Bu “tek”lik ayrıcalığı ise, çoğunluk ve başat olana tanınacaktır. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş yıllarının coşkusu dile getiren “10. Yıl Marşı”nın “*Türke durmak yaraşmaz, Türk önde Türk ileri*” nakaratı bu duyguyu ifade etmektedir. Aradan geçen 80 yıla karşın söz konusu marş hâla bu “teklik” duygusunu ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır. Doytcheva (2009), Birleşik Devletlerin Amerikanlaşma sürecinde devletin sloganının “*e pluribus unum*” yani “*birçoktan bir tek*” olduğunu; ancak, bu süreçte Amerikan yerlileri, Asyalılar, Afrikalı kölelerin soyundan gelen siyahların görmezden gelindiğini söylemektedir (s.33).

Ernest Gellner'e göre, bu asimilasyon süreci, sanayi toplumunun bir gereğidir. Bilim ve tekniğin ilerlemesi üzerine kurulu olan sanayi toplumu, insanlık tarihinde ilerleme düşüncesi üzerine kurulmuş ilk toplumdur. Bu toplumların en temel özelliği ekonomik ve toplumsal rolleri etkileyen sürekli ve çabuk değişimi içeren hareketliliklerdir. Bu toplumları oluşturan üyelerin hareketli olabilmesi için, gittikleri her yerde herkesle iletişim kurmalarını sağlayacak olan ortak bir dil ve yazıyı öğrenmeleri gerekmektedir. Modern ulus kavramında eğitim rolü de bu işleyişi sağlayacak "ortak"lığı kurmaktır; ülke içindeki her bir bireyin bir başkasına ikame edilebilirliğini kolaylaştırmaktır (Akt. Doytcheva, 2009: 29). Modern Türkiye'nin ilk yıllarında girilen "tek millet" algısı da, bu bağlamda düşünülebilir. Eğitimin modernleşmesi sürecinde dil ve yazı reformlarının yapılması, eğitimin zorunlu ve bedava olması yurt çapında okulların yaygınlaştırılması, kızların da okuması için düzenlemeler yapılması; demiryolları ve karayollarıyla yerleşimlerin birbirine bağlanması bu toplumsal hareketliliği kolaylaştıracak bir yöntemdi. Doğal olarak, bu süreç kültürel özgüllüklerin asimilasyonuna da yol açıyordu.

1990'lı yıllarda farklı kültürlerin değeri ve kalıcılığının yeniden keşfedilmesi ise bir kültürel çoğalmaya kaynaklık etmiş; toplumlardaki farklı kimliklerin uyanışı devletlerden bir dizi talebi gündeme getirmiştir: Çoğunluğun kültürel özelliklerinin dayatılmasından vazgeçilmesi, "pozitif ayrımcılık" programları, ana dilde ya da çift dilde eğitim, kültürel özgüllüklere uyarlanmış eğitim, asimilasyona dönük uygulamaların iptali, atölye-kurs-eğitim çalışmalarıyla yaşlı kuşakların unutmaya zorlandığı kültürel öğeleri öğrenme, uygulama ve yayma çalışmalarına destek verilmesi gibi.

Çokkültürlülük alanına en önemli katkı bireysel hak ve özgürlükleri savunan John Rawls gibi "liberal" düşünürlerden ve devletin cemaat hislerine daha fazla önem

vermesi gerektiğini savunan “cemaatçi”lerden gelmiştir. Will Kymlicka (1998) çokkültürlülük politikalarında vatandaşlık ve siyasal hakların korunurken kültürel haklara daha fazla yer açılması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre, demokratik toplumlar azınlık politikalarını öne çıkartmalı, kolektif hakları desteklemeli, çokkültürlü vatandaşlığı teşvik etmeli, ülkelerin tarihten gelen bir zenginliği olan çok ulusluluk halleri ile özellikle göçlerle oluşan çok etnikli yapılarını korumalıdır. Keza yeni sosyal hareketlerle oluşan, etnik olmayan ve toplum tarafından marjinalleştirilmiş kadınlar, eşcinseller, özürllüer vb. gruplar da çokkültürlülük politikalarının alanına girmelidir.

“Kimlik” sorununun sosyal statü hiyerarşilerinin çözülmesi ve bireysel kimlik arayışına giren modern insana özgü bir gereksinme ve kaygı olduğunu söyleyen Charles Taylor (2010) ise “diyalojik kimlik” ve “tanınma” kavramlarını öne çıkartır. Kimliğimizi özellikle “dil” aracılığıyla, her zaman öbür kişilerle diyalog içinde, bazen de çatışma içinde tanımlarız:

*“Dil kavramını geniş anlamda, yalnızca konuşmada kullandığımız sözcükler anlamında değil, kendimizi tanımlarken kullandığımız başka dışavurum tarzlarını, bu arada sanat, el kol hareketleri, sevgi vb. “diller”ini kapsayacak anlamda kullanmak istiyorum. Ama bu dışavurum tarzlarını başkalarıyla etkileşim içinde öğreniriz. İnsanlar, kendilerini tanımlamak için gereksinme duydukları dilleri tek başına edinemezler. Tam tersine bu dillerle, bizim için önem taşıyan başkalarıyla (...) girdiğimiz etkileşimler yoluyla tanışırız. Bu anlamda, insan zihninin doğuşu monolojik bir şey, herkesi kendi başına elde ettiği bir şey değil, tersine diyalojik bir şeydir.” (s.53)*

Kimlik ve tanınma arasında yakın bir vazgeçilmezlik ilişkisi vardır. Tanınma sadece bir “saygı” meselesi değil, hayati bir gereksinimdir. Demokratik toplumlar haklar ve yetkiler konusunda bütün vatandaşları “eşit” ve aynı zamanda “eşsiz” olduğunu kabul eden politikalar üretmek zorundadır. Çokkültürlülük bir çeşitlilik sorunundan ziyade, bir ortak değerler ufğunun içinde tanınma sorununu kapsamaktadır. Böyle bakıldığında, daha genel bir sorunsalın, milli entegrasyonun sağlanma biçimlerinden biri sayılabilir.

#### 4.6. Çokkültürlülük Dönemi'nde Türkiye'de Belgesel Sinema

Daha önceki bölümlerde 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrasında, Türkiye'nin yaşadığı toplumsal değişime değinilmişti. Bu süreçte Türkiye'deki belgesel sinemacılar da bir yandan gerçeklik bilgisi peşinde koşarken bir yandan da kendi gerçekliklerini inşa etmiş; doğal olarak bu inşa, yaşanan sistemden bağımsız olamamıştır. Bu dönemde belgesel sinema temadan teknolojiye, finans olanaklarından gösterim olanaklarına pek çok alanda yoğun bir değişim yaşamıştır.

##### 4.6.1. Belgesel Sinemanın Görünmeyen Pazarı: Teknoloji

Bu süreçte küresel dünyada olup biten kadar, küresel dünyanın sunduklarının da (olanak ya da kısıt) bir parçası haline gelen belgesel sinemacılar zaman ve mekânın küresel olarak sıkıştırıldığı, her türlü bilgi ya da meta alışverişinin arttığı bir dünyada kendilerine yol bulmaya çalışmaktadır. Özellikle yeni kuşak belgesel sinemacılar üretim tekniklerinde küresel dünyadan çok uzak kalmamıştır; bu dünyanın paralelinde konumlanmış ve hatta parçası olmuştur. Teknik donanımların göreceli olarak ucuzlaması ve daha kolay erişilebilir, taşınabilir, kullanılabilir olması belgesel sinemacılar için daha önceki dönemlerde teknolojiyle kurdukları ilişki biçiminden ciddi biçimde ayrılan bir özelliktir.

Belgesel filmlerin çoğu düşük bütçeli, küçük ekipli yapımlar olduğu için yeni-ucuz-pratik teknolojilerin takibi yeni kuşak belgesel sinemacılar için çok cazip olmaktadır. Ancak bu cazibe bir yanılsamayı gözlerden uzaklaştırmaktadır. Hemen her yönetmenin elinde aynı türde ve teknik kalite düzeyinde (çoğunlukla yayın kalitesinde olmayan, yarı profesyonel) üretim araç-gereci bulunmaktadır ve bu teknolojiler fayda-maliyet dengesine erişmeden ömrünü tamamlamakta ve güncelleştirilme (*up to date*) ya da yenilenme zorunluluğu barındırmaktadır. Çünkü sinema-TV teknolojisi bağımlı bir biçimde bilişim endüstrisiyle iç-içe geliyor. Birinin



diğerinin hem nedeni hem sonucu olduğu bu döngüsel dinamik içinde bu sektörler belgesel sinema alanını hızla tüketilen bir “teknoloji mezarlığı”na dönüştürüyor.

Teknoloji tüketiminde bir başka etken de, donanım sahiplerinin birbirinden etkilenmesi, rekabet duygusuyla piyasadan (daha doğrusu teknolojiden) geri kalma kaygısı taşımasıdır. Sonuçta bu küçük yatırımlar sürekli bir yatırım maliyeti gerektirdiğinden toplamda harcanan para yüksek meblağlara ulaşmaktadır.

Sinemacılar için donanım sahibi olmak, yapım bütçelerinin kısıtlılığını gidermek ve üretimde hareket serbestisi sağlamak açısından kuşkusuz önemlidir. Ancak tuhaf bir biçimde, Türkiye’de sinema sektöründe film yapmak (imgesel ya da belgesel; kısa ya da uzun) cazip hale ge(tiri)lmıştır. Bu ürünlerin nihai tüketim biçiminin “NE?” (vizyon, yayın, satış) ve tüketicilerinin “KİM?” olacağı sorusu ise genellikle ikincil, üçüncül planda kalmakta; filmi yapmak-bitirmek ediminin kendisi “kutsal”laştırılmış bir hedefe dönüşmektedir. “Yayın” hesaba katılmadan gerçekleştirilen “yapım” mantığı, raflarda kalan ya da çok sınırlı bir izleyici kitleye ulaşan çok sayıda “ürün”e neden olmaktadır. Bu ürünlerin gelecekte birer “belge”ye dönüşmesi ihtimali dışında belgesel sinema adına çok fazla bir umut noktası bulunmamaktadır.

2012 tarihi itibarıyla Türkiye’de doğrudan ya da dolaylı olarak sinema eğitim veren 60’ın üzerinde iletişim fakültesi ya da güzel sanatlar fakültesinde ilgili bölüm bulunmaktadır. Meslek yüksek okulları da hesaba katıldığında rakamlar ciddi boyutlara ulaşmaktadır. Bu kurumlarda film üretiminde nicel açıdan çok yüksek sayılara ulaşılırken nitel açıdan öne çıkan film sayısı sınırlıdır. Ders programlarının içerikleri ve üniversitelerarası rekabetçi yarışmalarla illüzyon yanı ağır basan etkinlikleriyle sinema eğitimi veren kurumlardaki öğrencilerin, “üretim” yapma adı altında, nihai bir “teknoloji tüketicisi” haline getirildiği de gözden uzak tutulmamalıdır.

Yapabilmenin yayabilmenin önüne geçtiği böylesi bir üretim ortamı, küresel teknoloji pazarının çok iyi işlediğini göstermektedir. Teknolojinin ürettiği ürün olarak filmler pazarın tek metası değildir; teknolojinin bizzat kendisi de adeta alınan satılan bir “meta”dır.

Devletin, özellikle de 19. yüzyıldan itibaren varlığını gösteren ulus devletinin, ulusal düşüncelerin zayıfladığı günümüzde, düzenleyici ve belirleyici olduğu en önemli alanlardan biri olan ekonomi giderek devletin elinden alınmaktadır. Hiçbir ulusal ekonomi ya da örgüt Dünya Bankası, IMF gibi kurumlardan, çok uluslu şirketlerden bağımsız hareket edememektedir. Ekonomide, küresel bağlantılar ve bağımlılıklarla yerel dinamikler arasındaki uyumu sağlamak devletlerin asli işi; gümrük rejimleri, teşvikler, ithalat kolaylıkları bu uyumun bir parçası olarak devletlerin zorunlu “görevi” olmuştur. “Malların serbest dolaşımı” küreselden yerele akış biçimindedir.

Türkiye ile AB arasında “Gümrük Birliği”, 1996’da imzalanan Ankara Anlaşması ile sağlanmıştır. Ancak süreç Türkiye ile Avrupa Topluluğu arasında daha önce imzalanan Katma Protokol’e kadar uzanmaktadır. Protokol gereği Türkiye topluluğun öngördüğü takvime uygun biçimde 1976 yılına kadar gümrük indirimleri yapmış; topluluk ile Türkiye arasında ilişkilerin kesintiye uğradığı 1976-1987 arasında gümrük vergisi indirimi ertelenmiştir. Türkiye Nisan 1987’de tam üyelik başvurusu yaptığında Avrupa’dan gelen ilk talep “Gümrük Birliği” olmuştur.

Ankara Anlaşması’nın 10. maddesi gereğince; üye devletlerle Türkiye arasında, ithalatta olduğu gibi ihracatta da gümrük vergileri ve eşit etkili resim ve harçlar, miktar kısıtlamaları ile milli üretime anlaşmanın hedeflerine aykırı bir koruma sağlamayı gözetilen eşit etkili başka her türlü tedbir yasaklanır ve buna ilave olarak Türkiye üçüncü ülkelerle ilişkilerinde Topluluğun Ortak Gümrük Tarifesi’nin kabul

eder ve Toplulukça dış ticaret konusunda uygulanan sair mevzuata da yaklaşmayı taahhüt eder. 1/95 sayılı Ortaklık Konseyi Kararı'nda ise sadece malların serbest dolaşımına ilişkin değil, aynı zamanda rekabet kuralları, devlet yardımları fikri ve sınaî mülkiyet hakları gibi alanlarda da Topluluk mevzuatına uyum yükümlülüğü doğmuştur (<http://www.abgs.gov.tr>).

Fikri Mülkiyet Hukuku alanında ise, uluslararası normlara uyum sağlamak amacıyla edebiyat ve sanat eserlerinin korunması, icracı sanatçılar, yayın kuruluşlarının korunması gibi uluslararası anlaşmalara taraf olunmuş, fikri haklar sisteminin Avrupa Topluluğu hukuk sistemi ile uyumlu hale getirilmesi amacıyla birçok hukuki düzenleme kabul edilmiştir.

Gümrük Birliği sağlanmış ve Türkiye küresel pazarın bir parçası haline gelmişse de, AB üyeliği henüz ufukta görünmemektedir. Fikri Mülkiyet Hukuku'ndaki değişim, telif sahibi kişiler açısından önemli bir değişimi ifade etmektedir. Türkiye'deki sinema sektöründe filmlerin "telif hakkı" çok uzun yıllar boyunca "yapımcı" esaslıydı. Gerçekte telif sahibi olanlar bu haklarını devretmiş kabul ediliyordu. AB ile uyumlu hale gelen yasada ise "eser sahipliği" kavramı öne çıkmış; yönetmen, senarist, müzikçi ve animasyoncu "eser sahibi" kabul edilmiştir. Böylece, ticari dolaşım hakkı ile telif hakkının birbirinden ayrışması, telif sahiplerinin eser üzerindeki vazgeçilmez, devredilemez haklarının tanınması anlamına geldi. Fakat uygulamada, yapımcıların yasaya karşı direnci ve devletin ilgili kurumlarının bu iki uygulama arasında sıkışıp kalması bu konudaki sorunların çözümsüzlüğüne neden olmuştur ve halen de olmaktadır. Türkiye yasa bazında AB ile uyumlu ancak fiili durum açısından uyumsuzdur. Henüz yasal prosedürleri bile yeterince tamamlanmamış olan özel televizyon kuruluşları karşısında eser sahiplerinin ticari dolaşım ve teliflerin takibi konusunda çaresizliğinin sürmesine yol açmaktadır. Teknoloji ithalatı ve pazarı belli

olmayan film üretimi ise devam etmektedir. Türkiye'deki belgesel sinema alanının teknoloji takibi açısından, modernleşmenin ilerlemeci çizgisini aratmadığı, her yeniliği çok geçmeden takip ettiği rahatlıkla söylenebilir.

#### 4.6.2. İçeriğin Değişmesi: Yanıbaşımızdaki "Tema"ların Görülmesi

Modern Batı ile karşılaştırıldığında Türkiye'deki belgesel sinema da, tıpkı ülkenin modernizmi gecikmeli biçimde yaşaması gibi, bazı temaları ele almakta geç kalmıştır. Çokkültürlülük politikalarına Avrupa'nın geç girdiği ve Türkiye'deki belgesel sinemanın özellikle Avrupa belgesel sinemasındaki değişimi takip ettiği göz önüne alınırsa, Türkiye'deki belgesel sinemanın değişim noktasında biraz bu rotayı izlediği için tematik olarak da geç kaldığı ileri sürülebilir. Ancak bu gecikmeye ters orantılı biçimde (yine Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki modernleşme telaşı gibi) belgesel sinema özellikle çokkültürlülük teması kavramını kısa sürede başat tema haline getirme ve bir anlamda arayı kapatma telaşına kapılmıştır.

1990 öncesinde gerek bağımsız, gerekse devlet televizyonunda çalışan belgeselciler genellikle seçkin bir yaklaşım sergilemişler; laik, çağdaş, Atatürkçü ideolojileri, tarihi-coğrafi-geleneksel kültürel birikimleri ve büyük ölçüde Türk üst kültürünü ve kimliğini işlemişlerdir. Bu temalar ve yaklaşımlar Garbiyatçılığın içerdiği iki farklı durumu sürekli olarak içinde barındırmıştır: yeri geldiğinde "kötü" Batı'nın karşısında Türk başkaldığı, yeri geldiğinde ise "örnek" Batı'nın modernizmini yakalama telaşı.

1990 sonrasında ise Türkiye'deki belgesel sinemacıların ülke tarihi, resmi tarihin önemli olayları-günleri, kültür-sanat, etnografya, tarihsel mekânlar, geleneksel yaşam ve geleneksel değerler, önemli kişilerin biyografileri gibi temalardan giderek uzaklaşmaya başladıkları; genel olarak çevre, kimlik, inanç, yakın tarih, cinsiyet,

insan hakları gibi temalara yöneldikleri görülmektedir. Bu yöneliş, resmi bir kurum olan TRT’de çalışan belgesel sinemacılar arasında da hissedilmektedir.

Çokkültürlülüğün modernite gibi bir devlet projesi olma özelliğine daha önce değinilmişti; bu bağlamda, TRT belgeselcileri arasında da bağımsız belgeselcilere benzer yönelimlerin bulunması şaşırtıcı değildir. BSB üyeleri arasında yapılan araştırmada yer alan akademisyenler ile yeni kuşak belgeselcilerin eski kuşak belgeselcilere oranla “belgeselde çokkültürlülük” atmosferini yaratma ve sürdürmede daha istekli oldukları görülmektedir. Bu dönemde belgesel filmlerde ele alınan temalar, daha önceki dönemlere oranla çok daha çeşitlenmiştir.

Bu döneme kadar, yanı başımızda olan ama bir türlü dile getirilemeyen “kimlik”lere ilişkin temalar görünür kılınmaya başlanmıştır. Bu kimlikler etnik, kültürel, dinsel, cinsel, vb kimliklerdir. “Türk”, “Sünni”, “erkek egemen”, vb olmadıkları için gerek yasalar gerekse genel teamüller gereği açıkça konuşulamayan, medyaya taşınamayan bu kimlikler, ANAP döneminden itibaren konuşulmaya başlanmıştır. Başbakan-Cumhurbaşkanı Turgut Özal’ın “Kürt” kökenli ya da “Nakşibendî Tarikatı”ndan olması o yıllarda sokakta konuşulan sıradan cümleler olmuştu. Keza Özal’ın o yıllarda “*Ermeni soykırımını tanısak ne olur?*” çıkışını da hatırlamak da yarar vardır.

#### 4.6.2.1. Etnik Kimliklerin Keşfi

Benedict Anderson’un (2011) ‘*hayali cemaatler*’ olarak tanımladığı uluslar, modernitenin icadıdır ve kendimizi tanımlayan önemli bir “kimlik” malzemesi olmuştur. 19. yüzyıldan itibaren kurulmaya başlayan ulus-devletlerin homojenleştirme süreçleri başlangıç dönemlerinde başarılı olmuşsa da, ilerleyen yıllarda homojenleşmenin yarattığı gerilim baskılanan kimliklerin yeniden “biz” ve “öteki” olarak tezahürünü

engelleyememiştir. Yüzyılın başı “biz”in inşası ve “öteki”nin reddi iken, yüzyılın sonu ise “öteki”nin kendini “biz” olarak inşa etmesi olarak nitelendirilebilir. Geçen yüzyılla günümüz arasında devletleşme sayılarına bakıldığında rakamların neredeyse üçe katlandığı görülmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, modern üniter devletin parçalanmadan korunabilmesi, kendini farklı birer “biz” olarak tanımlayan etnik kimliklerin tanınması ve kendi kültürel varlığını sürdürebilmesi ile mümkündür. Bu bağlamda, çokkültürlülüğün keşfi ve çokkültürcülüğün uygulanması ülkelerin bütünlüğünü sağlamada işlevsel olmaktadır. Türkiye’de belgesel sinemanın üçüncü dönemi, bu sorunların açığa çıktığı ve belgesel sinemada hayat bulduğu bir dönemdir.

Türkiye’de belgesel sinemanın etnik kimlikleri keşfi ilginç bir biçimde devlet televizyonundaki belgeselciler tarafından olmuştur. Özellikle Mihriban Tanık’ın belgeselleri bu bağlamda öncü belgeseller olarak nitelendirilebilir: Alevi semahlarını ele aldığı *Anadolu’nun Solan Rengi Semahlar* (1997); bir tabu olan Anadolu’daki Rum mübadelesini işlediği *Zamanın Durduğu Yer: Kayaköy* (1995) ve *Güzelyurt* (1997); İspanyol Yahudilerinin beş yüz yıldır unutmamaya çalıştığı şarkıların peşine düştüğü *İspanya’dan İstanbul’a Seferad Şarkıları*; unutulmuş olan Gürcü iş türkülerinin hatırlanma mücadelesi olan *Maçahela Şarkıları* (2004) gibi... Etnik kimlikleri sadece birer kültürel zenginlik olarak ele alan bu belgeseller tarihsel olarak çokkültürlülük döneminden önceki kültürel çeşitlilik döneminin bir ürünü sayılabilir. Etnik kimliklerin sorgulanması ise bağımsız belgeselciler tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda, etnik temaların işlenmesinde ve gündeme getirilmesinde belgesel sinemacıların öncü olduğu söylenebilir.

Türkiye’de etnik kimlik teması yoğun olarak “Kürt” kimliği üzerine gerçekleştirilmiş olan belgesellerde karşımıza çıkmaktadır. Bu belgeseller bir yandan Kürt kimliğinin

varlığını anlatırken bir yandan da hem politik bir zemin yaratmış hem de bu politik zeminden beslenilmiştir. Sinemada “Kürt” temasının yoğun biçimde işlenmeye başlamasının en önemli tarihsel nedeni modern Türkiye’nin kuruluşu sırasında “Türk” kavramının kurucu bir unsur olarak öne çıkartılması ve ülkenin “homojen” bir ulus kimliğinde kabul edilmesi; bu fikrinin 1980’lerden itibaren ciddi biçimde aşınmaya başlamasıdır. Özellikle 12 Eylül sonrasında Kürtlere yönelik uygulamalar oldukça sertleşmiş; PKK’nın yükselişi ve Kürt halkı arasında bir sempati yaratması homojen ulus kavramını tümden sarsmaya başlamıştı. Yüzyılın ilk çeyreğinde kurucu unsur olan “Türklük”, yüzyılın sonlarında artık “kurucu dışarı” olarak işlev görüyordu.

Kürt temalı belgesel filmler genellikle etnik kökeni Kürt (Kurmanci ya da Zaza) olan kişiler tarafından gerçekleştirilmiştir. Bunlar arasında Hüseyin Karabey’in Kuzey Irak’taki Kürt kampındaki yaşamı anlattığı *Etruş* (1996); Kazım Öz’ün göç ve diaspora olgusunu ele aldığı *Dûr (Uzak)* (2005) ve bir göçer grubu olan Şavakları



Şekil 4.3. *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy – Özgür Doğan) filminin afişi



Şekil 4.4. *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy – Zeynel Doğan) filminin afişi

anlattığı *Son Mevsim: Şavaklar* (2011); Çayan Demirel'in 1937-1938 yıllarındaki Dersim olaylarını konu edindiği *38* (2006) ile 12 Eylül 1980 darbesinden sonra Kürt tutuklu ve hükümlülerin kaldığı Diyarbakır'daki cezaevini anlattığı *5 No'lu Cezaevi 1980-1984* (2011) belgeselleri bu alanda en çok bilinen ve tartışılan belgeseller olmuştur. Buket Aydın *İnsan-ı Kamil* de (2006) bir Alevi dedesi üzerinden; Rodi Yüzbaşı da *Miraz*'da kendi ailesi, *Maya*'da ise dengbejler üzerinden Dersim-Zaza kültürünü işlemiştir. Özkan Küçük'ün, Ermenistan Kürtlerinden pandomim ustası Arsen Pomladov'un 2003 yılında Diyarbakır'da verdiği pandomim derslerini ele aldığı *Mamoste Arsen* (2004) ile İstanbul'da nohutlu-pilav satan Kürt ailesindeki babanın iki çocuğunu geride bırakarak PKK'ya katılmasını bu iki çocuğun dünyası üzerinden anlatan *Nohutlu Pilav* (2005) ve *Diyarbakır Damlarında* (2005) belgeselleri "Diyarbakır" ve "Kürt" temalarını yan yana getirir. Özgür Doğan ve Orhan Eskiköy'ün *İki Dil Bir Bavul* (2008); Orhan Eskiköy – Zeynel Doğan'ın *Babamın Sesi* (2012) Nezahat Gündoğan'ın 1937-1938 Dersim olayları sırasında evlatlık olarak alınan Kürt kızlarının öyküsünü ele aldığı *İki Tutam Saç – Dersim'in Kayıp Kızları* (2011) belgeseli de temaya içeriden bakışın ürünüdür ve bol ödüllü bu üç belgesel sinemada vizyona da girmiştir.

Ümit Kıvanç'ın Irak'tan kaçarak Türkiye'ye sığınan Kürtleri ele aldığı *Sığınmak* (2005) ile Uludere'de Türk uçakları tarafından yanlışlıkla bombalanarak öldürülen Kürt kaçakçıları işlediği *Roboski* (2012) belgeselleri bu etnik grubun Kuzey Mezopotamya'daki dağılımı hakkında da fikir vermektedir. Yine Ümit Kıvanç'ın dokumacı Kürt kızlarını anlattığı *Kızlar ve Kökler* (2003), 105 yaşındaki Kürt kadını Naze'yi işlediği *Naze* (2006), Namık Uğur – Özgür Arık'ın Güneydoğu'da hâlâ yapılan "berdel" evliliğini ele alan *Ayrılığa Düşün* (2003), Caner Canerik'in iki kuma Kürt kadının öyküsünü işlediği *Ot* (2007); Atölye Mor Kolektifi'nin Kürt kadın



*dengbejleri* anlattığı *Jinen Dengbej* (2007) hem “Kürt” hem de “kadın” temalarının birlikte ele alındığı belgesellerdir.

Melek Ulagay, İsveçli kadın kameraman Ulla Lemberg ile gerçekleştirdiği *Karanlıkta Diyaloglar*'da (2005) Güneydoğu'da yaşayan ve aileleri tarafından onaylanmayan ilişkileri ve davranışları nedeniyle ölüm tehdidi altında bulunan kadınların yaşam öykülerini ele almıştır. Bu kadınların öyküleri, hem kadınları hem de erkekleri birer kurbanla dönüştüren namus, utanç, kurban, saldırgan ve ataerkil aşiret toplumunun geleneklerin sorgulanması gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu filmdeki yaklaşımda, Batılı modern iki kadının gözü oldukça hâkim ve belirgindir.

Belgesel sinemanın Çokkültürlülük Dönemi'nde Kürtler dışındaki etnik kimlikler üzerine çalışan belgeselciler de olmuştur. Enis Rıza, iki bölüm halinde hazırladığı *İstanbul'un Çocukları - Rum Okulları* (1997) ve *Ayrılığın Yurdu Hüzün* (2001) belgesellerinde Rum kimliğini ele aldı. Mustafa Ünlü'nün *Suryoyo* (2000), Hakan Aytekin'in *Işık Sesini Arıyor* (2001) ve *Yarına Bir Harf* belgeselleri Süryaniler üzerineydi. Yüzyıllardır Anadolu, İran ve Kafkaslarda varlıklarını ve inançlarını sürdüren Şîf-Caferî Tarikatı mensuplarının Muharrem ayında “Aşura Günü”nde bedenlerine zincirle ya da elle vurarak yaptıkları ibadet gösterileri özel televizyonların için ilgi çekici bir magazin haberi olduğu kadar, bu kimliklerin varlığının kamuoyunca tanınması fırsatını da içeriyordu. Kendisi de bir Caferi olan İlhami Yıldırım'ın 2002'de gerçekleştirdiği *Yedilevin*, *Ölü Bayramı* ve *Sonsuz Matem* belgeselleri bu konuda yapılan ilk belgeseller oldu. Mezopotamya coğrafyasının en kadim halklarından biri olan Ezidiler (yaygın ama yanlış kullanılan haliyle Yezidiler) üzerine ilk film ise bir öğrenci çalışması olan Abdülkadir Balcı ve Hasan Günal'ın birlikte yönettiği *Her Yerden Uzaktakiler*'dir (2007). Daha sonra Rodi Yüzbaşı da, *Mezra Ezidiya*'yı (2009) gerçekleştirmiştir. Ermeniler üzerine ise Türkiye'de henüz

bir belgesel film çekmek mümkün olmamış, 100 yıllık tabu yıkılamamıştır. Devlet televizyonunda gerçekleştirilen “Ermeni Meselesi”ni işleyen, Arsal Soley’in *Ermeni Sorunu* (1982), Bumin Güneri’nin *Osmanlı Belgelerinde Ermeniler* (1989) gibi yapımlarda da konu resmi devlet görüşüne yakın biçimde ele alınmıştır.

Başta Kürt kimliği olmak üzere, etnik kimlikler üzerine yapılan belgeseller genellikle bağımsız belgeselcilerin düşük bütçeli çözümleriyle ya da Batı’daki kurumlar, televizyonlar, festivaller ve fonlardan destek bularak gerçekleştirilmiştir. Bu destekler, filmi gerçekleştirmek isteyen yönetmenler için önemli bir olanak ve fırsat olmuştur. Kuşkusuz bu desteklerin bir kısmı insan haklarını savunan, çokkültürlülüğe inananlardan gelen bir iyi niyet gösterisidir. Ancak finans desteği sağlayanların bir kısmı için ise bu yolla üretilmiş olan filmler kendi izleyicileri için yeni bir “görsel tüketim nesnesi” olmasıdır. Bu tür filmler, oryantalizmin yeni medya düzeni üzerinden icra edilme biçimlerinden biri olarak da okunabilir. Bu bağlamda, Doğu’nun, yani Avrupa’nın “doğu”sunun “töre cinayetleri”, “etnik kimlikleri”, “ezilmiş kadınları”, “siyasi baskıları”, “cinsel özgürlükten mahrumlukları” gibi temaların egemen akım Batı medyası için “magazinel” bir nitelik taşıdığı da ileri sürülebilir. Türkiye’den yurt dışına göçmüş olan farklı “kimlik”lerden oluşan grupların diasporada yarattıkları baskı grupları da, Batı’nın finans kaynaklarını harekete geçiren bir başka faktördür. Bu gruplar, Doğu’dan gelecek olan bu “görsel tüketim nesne”leriyle hem kendi kültürel/etnik/dinsel kimliklerini perdede ya da ekranda yaşama hem de diasporadaki kitlelere anlatma fırsatını yakalamaktadır.

Yapımcıların proje fikri üzerinden bir tür “ön finans” biçimi olan *pitching* yöntemiyle Doğu’nun temalarını Batı’nın finansı ve medyasıyla buluşturmak, belgeselciler için bu dönemde ortaya çıkan yeni bir mücadele alanıdır. Türkiye’de çok az sayıda *pitching* düzenlenmesine karşın açılan *pitching*’ler için seçilen temalar hep “Doğu”nun

tüketilmesi gereken temalarıdır. “Burası” (yani gelenekçi Doğu), “orası” (yani modern Batı) için bir tür “seyirlik” malzeme olmuştur. Yapımcılara fikirlerini beğendirmek ve finans sağlamak isteyen kimi belgeselciler, yapımcıların fikir değişikliği taleplerini reddedememişlerdir. “Tema”nın seçiminden uygulanacak “sinema dili”ne kadar finans kaynağının belirleyiciliği belgesel sinemacıları mutsuz etse de, yönetmenler yapımcıların taleplerine boyun eğmek zorunda kalmıştır. Yurt dışındaki *pitching* ya da kurumlara projeleriyle başvuran belgesel sinemacılar da benzer bir yaklaşım sergilediler. Destekler de genellikle bu tür temalara çıktı. Bu tür filmlerin festivallerde kendilerine yer bulması, kabul edilmesi ya da festivallere davet edilmesi kolaylaştı.

Bir başka finans biçimi ise AB kaynaklı Merkezi Finans ve İhale Birimi ile gerçekleştirilmiştir. Teması AB tarafından belirlenen ve ilgili bakanlıklar sorumluluğunda açılan ihaleler yoluyla yurt içindeki iştirakçilere mali kaynaklar sunulmuştur. Bu yöntemden yararlananlar arasında belgesel sinemacılar da olmuştur. Örneğin, 2006 yılında açılan bir ihalenin teması “yerel diller” idi; Funda Özyurt Torun Lazcayı işlediği *Lazlar* (2007), Hakan Aytekin Süryaniceyi işlediği *Yarına Bir Harf* (2007) belgesellerini bu kaynakla gerçekleştirmiştir.

Devletin çokkültürcü yaklaşımı belgesel sinemacılardan daha sonra gelişmiştir. AKP iktidarı sırasında “din” olgusu (tabii ki Sünni Müslümanlık) toplumsal yaşamda çok büyük bir oranda gündemi işgal etmiş, ancak 2010’larda dindarların Cumhuriyetin mağduru olduğu söylemi artık 2000’lerin başlarındaki gibi rağbet görmemeye başlamıştır. Çünkü süreçte Sünni Müslümanlık kamusal alanda da “çoğunluğa” ve “egemen” olana dönüşmüştür; çokkültürlülük karakterine uygun biçimde diğer kimliklerin tanınması ve korunması da bu çoğunluğunun ve egemen olanın sorumluluk alanına girmiştir. Sünni Müslüman kadrolar bu kez diğer kimliklerin korunmasından ve sürdürülmesinden sorumlu olmaktadır. Tabii ki süreç içinde

böylesine bir dönüşüm AKP'nin kendi kitle tabanı için ideolojik bir sapma ya da çatışma potansiyeli de içermektedir. Ancak liberal ve Batı'ya dönük yaklaşımlardan vazgeçemeyen AKP içindeki bir kanat, Batı'daki çokkültürlülük ya da çokkültürcülük yaklaşımlarını da sorumluluk alanına taşımak zorunda kalmıştır.

Bu bağlamda, din ve dil meseleleri AKP hükümetlerinin çözmek zorunda olduğu temel sorunların başında gelmektedir. Avrupa Birliği'nin uyum yasaları, Avrupa İnsan Hakları Mahkemeleri'nde açılan davalar, laik ve milliyetçi kesimlerde daha çok "Kürt açılımı" olarak olumsuzlanan "demokratik açılım"a gidilmesini zorunlu hale getirmiştir. Gayrimüslim vakıfların taşınmaz varlıklarına ilişkin yapılan yasa düzenlemeleri, Türkçe dışında yayın yapma yasağının kalkması, üniversitelerde Doğu dilleri kürsülerinin açılması, ilköğretim okullarında Kürtçenin seçmeli ders olarak programa alınması devletin çokkültürlülük politikalarının ve uygulamalarının birer örneği kabul edilebilir.

RTÜK'ün Türkçe dışındaki yerel dillerde yayın yapılmasını serbest bırakması; devlet televizyonunun 1 Ocak 2009'da farklı dil ve lehçelerde yayın yapmak üzere TRT-Şeş'in hizmete alınması oldukça önemli bir girişimdir. Nitekim Cumhurbaşkanı Gül, kanalın açılışına yolladığı mesajda "*Kanalın halkımızın birliğini daha da pekiştireceğini ümit ediyorum. Bu ülkede yaşayan herkes bu ülkenin sahibidir*" derken, çokkültürlülüğün bir çeşitlilik sorunundan ziyade, bir ortak değerler bütünü'nün içinde tanınma sorununu olduğunu; milli entegrasyonun özgül bir biçimde dile getirilişi olarak karşımıza çıktığını (Doytcheva, 2009: 28) teyit etmiş oluyordu. Başbakan Erdoğan mesajında; "*Bölücü, ayrımcı, dışlayıcı ırkçılık tehlikesine karşı milletimizin bütün fertleri olarak birbirimizi daha iyi tanımaya ve anlamaya çalışalım. Daha sıkı kucaklaşalım*" diyerek, mesajını Kürtçe olarak "*TRT Şeş be xer be*" (TRT-6 hayırlı olsun) diye bitiriyordu. Kanalın yayına başlaması DTP milletvekilleri tarafından

yetersizlikle, muhalefet tarafından ise bölücülüğe hizmetle suçlanırken, Kürt yazar Muhsin Kızılkaya ise “*Bu sayede Kürtçe artık siyasetin cenderesinden kurtulacak, masumiyetini ispatlayacak ve şiir, edebiyatın diğer dalları, müzik gibi alanlarda Kürtçenin kullanımı ile bir dili dil yapan özelliklerin Kürtçe için de geçerli olduğu anlaşılacak*” biçiminde yorumluyordu. (<http://haber.gazetevatan.com>)

Mardin Artuklu Üniversitesi’nde açılan Şark Dilleri Enstitüsü, 2012’nin sonlarında orta öğretime konan seçmeli Kürtçe dersleri devletin çokkültürlülük kavramına ürkek ama yine de gözü pek yaklaşımının örnekleri sayılabilir.

#### 4.6.2.2. Dinsel Kimliklerin Keşfi

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması, hilafetin kaldırılması, tekke ve zaviyelerin kapatılmasından sonra kamusal alanda din olgusu ve dinsel kimlikler devletin laiklik sınırları içine hapsedilmiş; pek çok resmi kadro “dindar”lara kapalı kalmıştır. Menemen-Kubilay Olayı, Şeyh Sait İsyanı gibi kalkışmalar, kamuoyuna sürekli olarak laik devletin yıkılma korkusunu “anımsama nesnesi” biçiminde sunulmuştur. Asker-bürokrat kadroların iktidarlarında din olgusu kitlelerin inanç aracı olmaktan çok, sistemi tehlikeye sokan bir araç olarak tartışma konusudur.

Ruşen Çakır’a göre (1990), Atatürk’ten hemen sonra devlet İslâmla barışmaya başlamış, DP iktidarıyla hız kazanmış, 12 Eylül askeri rejimiyle doruğa tırmanmıştır. DP, AP, ANAP, AKP gibi merkez-sağın iktidarlarında “din” iktidarın asli kurucu öğelerinden biridir. Bu iktidarlar, kitlelerin kamusal alanda dile getiremediği inanç olgusunun garantisi gibi algılanmış, algılatılmıştır.

Modern Türkiye’nin kuruluşu sırasında homojen bir ulus yaratma isteği sadece tek etnikli (Türk) değil, aynı zamanda, tek dinli (İslam) bir yapılanma yaratmıştır. Bu tek

din de, kamusal alana çıkmasına izin verilmeyen, geleneksel kurumlarından uzaklaştırılan ama kitlelerin ruhunda bastırılan bir “laik”lik boyutuna indirgenmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında laik asker-bürokrat kadroların egemenliği, çok partili dönemle birlikte zayıfladıkça din kitlelerin yönlendirilmesinde iyi işleyen bir “maya” olarak öne çıkmıştır. Küresel dünya bir yandan “tarihin sonunu” ilan ederken, “medeniyetler çatışması” tezleri de küresel bazda bu olguyu “maya”landırmaktadır. Din tüm dünyada neredeyse yeniden keşfedilen ve ilgi düzeyi artan bir olgudur.

Türkiye’de sinema sektöründe din teması çok uzun yıllar boyunca doğrudan işlenen bir tema ol(a)mamıştır. Din temasına ulusal kimliklere hizmet eden bir unsur olarak başvurulmuştur. Ulus-devletin kurulması dönemindeki olayları anlatan ya da devletin kurulmasına karşı tehlikeli bir unsur olarak işlenen filmlerde; Malkoçoğlu, Tarkan, Kara Murat gibi “tarihi” karakterlerin kötü-öteki Hıristiyan Bizans karşısında kimliğini savunduğu ya da kötü-öteki Hıristiyan kadının Müslümanlığı seçtiği sahnelerde başvurulan bir kimlik inşa aracıdır.

Kamusal alandaki uygulamalar, resmi söylemler ve onun bir devamı (ya da korkusunun ürünü) olan sinema ve televizyon alanında ötelenen din olgusu, kitlelerin zihninden hiç kopmamış ve siyasal partiler seçim dönemlerinde bu potansiyeli iyi değerlendirmiştir. Modern devletin en önemli unsurlarından biri olan “eğitim”, din olgusunun gündeme getirildiği önemli tartışma alanıdır. Nitekim ilk ve orta öğretim müfredatında din derslerinin zorunlu-seçmeli olması, imam hatip okullarının kurulması-kapatılması, bu okullardan mezun olanların yüksek öğrenime giriş koşullarının zorlaştırılması-kolaylaştırılması, dinsel kimliklerini kamusal alanda sergileyenlerin yüksek öğrenime alınması-alınmaması vazgeçilmez tartışma alanlarından olmuştur. Olgu 12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonraki dönemde ise siyasal hayatın başat konularından biridir. Bu tartışmalarda değişmeyen bir nitelik,

devlet ya da egemen sınıfların ikili tavırlar sergilemekten geri durmamasıdır. 12 Eylül sonrasında yapılan mitinglerde “irtica” tehlikesinden söz eden asker-bürokrat kadrolar, 12 Eylül öncesinin politikleşmiş toplumsal yapısının apolitikleştirilmesi sürecinde dini toplumsal bir silah olarak öne çıkartmaktan çekinmemiştir: İmam hatip okullarının desteklenmesi, dinsel kimliklerin kamusal alanda sergilenmeye başlanmasının görmezden gelinmesi (kılık-kıyafet yasalarının uygulanmaması), tarikatların mali ve idari olarak desteklenmesi, devlet kadrolarında dinsel kimliği öne çıkan kişilerin istihdam edilmesi, vb. gibi. Bu süreçte, din teması sinemada da doğrudan işlenmeye başlanmıştır. “Modernizm” - “din” çatışması bu filmlerin temel sorunsalını oluşturmaktadır. Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan, İsmail Güneş, Mehmet Tanrısever gibi yönetmenler filmlerinde din temasını doğrudan ele almıştır. “Milli Sinema” akımdan gelen Yücel Çakmaklı'nın *Minyeli Abdullah* (1990) filmi din temasını doğrudan ele alan ilk filmlerdendir. Aynı adlı romandan uyarlanan filmde Mısır'ın Minye kentinde yaşayan ve dönemin istibdadına karşı dinsel bir duruş sergileyen Abdullah karakteri anlatılmaktadır. Hekimoğlu İsmail'in bu kitabı, Türk edebiyatında en çok baskı yapan roman olarak da tarihe geçmiştir. Yapıldığı dönemde çok yüksek seyirciye ulaşan filmin ertesi yıl ikincisi de çekilmişti. Mesut Uçakan'ın türban sorununu ele aldığı *Yalnız Değilsiniz* filmi de 1990'da gerçekleştirildiğinde “türban” henüz bir siyasal simgeye dönüşmemişti. Bu konudaki derin tartışmalar ve toplumdaki yarılma daha sonraki yıllarda gelişecekti. İsmail Güneş'in *İmam* (2005) filminde ise gelenek ve modern karşı karşıyadır; imam hatip lisesi mezunu olduğunu saklayan, hız, motosiklet ve iş tutkunu bir “modern” gencin geçmişini unutma çabası ele alınmaktadır. Yücel Çakmaklı'nın *Sahibini Arayan Madalya* (1989), Mehmet Tanrısever'in *Sürgün* (1992) ve *Hür Adam Bediüzzaman Said Nursi* (2010); Alper Çağlar'ın *Büşra* (2009) filmleri de dinsel temanın doğrudan işlendiği filmler olarak sinema tarihine geçmiştir.

Türkiye, 2000'li yıllara gelindiğinde o güne dek dinsel kimliğini doğrudan ifade edemediğine inananların ya da bunu iddia edenlerin iktidarına da tanık olmuştur. Radikal İslam ya da ılımlı İslam - laik cumhuriyet tartışmalarının ve karşıtlığının keskinleştiği bu dönem, toplumsal yapıda dinin hiçbir zaman erişemediği kadar görünür olduğu bir dönemdir. Belgesel sinemada da din temasına yönelim olmuştur. Ancak belgesel olarak adlandırılan pek çok yapım, sorgulayıcı ya da eleştirel bir yaklaşım yerine, daha çok propaganda yanı ağır basan “ibret” dersleri veren ya da dinsel bilgileri öğretmeye çalışan bir içeriğe sahiptir. Evrenin yaratılışı, ölüm, ahiret, kıyamet, mütedeyyin şahsiyetler, dinsel mekânlar, risale-i nur vb. temalar en sık rastlanan temalardır.

Son 30 yılda toplumsal yaşamda baskın olan Sünni Müslümanlık olgusu, propaganda niteliğini aşacak biçimde belgesel sinema alanında sinema sanatıyla kendini pek gösterememiştir. Müslümanlık dışındaki diğer dinsel kimlikler bu bağlamda belgesel sinema için daha cazip olmuştur. İlk önemli çıkışlar Alevi kültürünü üzerinedir; 1990'larda, Alevilerin tarihsel olarak yaşadığı baskılar fısıltılar halinde konuşulmaktan çıkmaya ve kamusal alanda Alevilik-Bektaşilik hakkında değişik yaklaşımları barındıran tartışmalar yapılmaya başlanmıştır.

Belgesel sinemada Alevilik temasını ele alan ilk çalışmalardan biri Adil Yalçın'ın 1995'te gerçekleştirdiği iki bölümden oluşan *Aleviler (Uyur İdik Uyardılar ve Gerçeğe Hu)* Alevilik hakkında Türkiye'de televizyonda gösterilen ilk belgesel oldu. Yönetmenliğini Peyami Çelikcan'ın yaptığı, 1997 yılında yapımına başlanan, Kazakistan'dan Macaristan'a *Erenlerin İzinden* belgesel dizisi ise Alevi-Bektaş kimliğinin Avrupa'dan Asya'ya geniş bir alana yayılışını ele almıştı. 13 bölümlük bu belgesel dizi, aynı zamanda Türk Hümanizminin kaynaklarını da arayış filmidir (Künüçen, t.y.). 1997'de TRT yönetmeni Mihriban Tanık'ın yönettiği *Anadolu'nun*



*Solan Rengi Semahlar* belgeseli ise TRT’de gösterilen ve Alevi kültürel zenginliği olan “semah”ları ve semahlardaki değişimi anlatmaktadır.

Diyanet İşleri Başkanlığı laik devletin dini yönettiği kurumlarından biridir. Ancak kurum Sünni Müslümanlığın dışında bir yaklaşım sergilemediği gerekçesiyle sürekli tartışılan bir konumdur. Uzun yıllar devletin televizyonunda din, genellikle Ramazan ayında anımsanan ve dolayısıyla da Sünni Müslümanlığın ötesine geçememiştir. Dinsel kimliklerin ulusal kahramanlıkla birleştiği filmler televizyonda yayınlanma şansı bulabilmiştir. Ancak 2000’li yıllarla birlikte devlet televizyonundaki dinsel içerik hem artmaya hem de farklılaşmaya başlamıştır. “Yeşil sermaye” gruplarının ülke içinde yayın yapan ve dinsel içerikleri baskın olan televizyon istasyonlarının yanı sıra, uydu üzerinden tamamen dini yayın yapan tematik televizyon istasyonları her geçen gün artmaktadır. Diyanet İşleri Başkanlığı 2012 yılında TRT’den saat kiralama yoluyla Diyanet TV’nin yayınına başlamıştır.

#### 4.6.2.3. Kadının, Toplumsal Cinsiyetin ve Cinsel Kimliklerin Keşfi

Modernleşme projesi Osmanlı’dan bu yana kadınların toplumsal yapı içindeki konumlarını değiştirmeyi de hedef almıştır, ancak asıl sıçrama Cumhuriyetin ilanından sonra, Kemalist kadrolar tarafından yaratılmıştır. Batı Avrupa kurumlarının örnek alındığı Kemalist modernleşme projesinin eski Osmanlı kurumlarına ve İslami yaşam biçimine karşı en etkin söylemlerinden (ve eylemlerinden) biri “kadın” olgusu üzerine inşa edilmiştir. Kandiyoti’ye göre; Osmanlı devletinin teokratik izlerini ortadan kaldırma sürecinde “kadın” “*Kemalistlerin elinde güçlü bir sembolik koz*” haline gelmiştir; Arat’a göre de, Batı tipi kadın imgesi, Anadolu’yu aydınlatma görevini üstlenmiş, erkeklerle eşit olmak adına erkek gibi giyinmiş ve cinsiyetsizmiş gibi davranmıştır (Akt.; Akser, 2001: 101). Proje çerçevesinde, bir yandan kadınların

toplumsal yaşama daha belirgin biçimde katılmaları hedeflenirken, bir yandan da geçmişin bir tür devamı niteliğinde, kadınların etkinliği “kamusal bir ataerkillikle” sınırlandırılmış; bu ataerkil paradoksun içinde sıkışmıştır (Akser, 2001: 99).

Tek Parti döneminde kadınının toplumsal yapı içindeki varlığı, seçme-seçilme hakkının tanınması, eğitimin erkeklerle sınırlandırılmaması, Köy Enstitüleri’nde kadınların eğitim görmesi ve öğretmen olarak iş hayatına atılması, Halkevleri etkinliklerinde kadınların aktif görevler alması, sanat alanında görünürlüğüne ortaya çıkması ve artması gibi uygulamalar sonucunda nispeten belirginleşmişse de, bu gelişmeler artan ivmeyle olmamış; geleneksel yapı ile proje uygulamaları arasındaki olumsuz makas giderek artmıştır. Ataerkil ve muhafazakâr siyasi yapı geleneğinin önemli bir girdisi olarak kadının konumu daha da alta doğru çekilmiştir. 1960’lı yıllarla birlikte toplumsal yapıdaki genel iyileşme kadının konumu bakımından da hissedilmiş ancak kadınların kendi “cins” ve “kimlik”lerinden hareketle toplumsal yapıyı sorgulamaları, bu yaklaşımların kitleselleşmesi ve örgütlü hale gelmesi ancak 1990’lı yıllardan sonra belirginleşmiştir.

Murat Akser (2001), Medeni Kanun’un değişmesi ve Batılı anlayışta anonim şehir hayatına yaşamaya başlamasından sonra ortaya çıkan kadın problemlerinin Türk sinemasının önde gelen temalarından biri olduğunu söylemektedir. Modernite projesiyle Batı Avrupa zihniyetli vatandaş yaratma isteğinin varolan geleneksel yapıyla çatışması sinemada önemli bir alan ve önemli bir ideolojik duruşun kaynağını oluşturur. Akser, “Milli Sinema” kavramını ortaya atan ve ısrarlı biçimde savunuculuğunu yapan Halit Refiğ’in *Bir Türk’e Gönül Verdim* (1967) filmini, kadın imgesi üzerinden Doğu-Batı karşıtlığının okunabileceği bir örnek olarak nitelendirmektedir. Bir Türk işçisinden olma gayrimeşru çocuğuyla birlikte Almanya’dan Kayseri’ye, çocuğun babasını bulmaya gelen Batılı-modern kadın Eva,

“modernite”ye sırtını döner ve dönüşür. Türk kültüründeki unsurları keşfeder; ilk iş olarak Türkçeyi öğrenir, Türk kadınları giyinmeye-örtünmeye başlar, Batı’nın soğuk-samimiyetsiz karakteri sevecenleşir, Müslüman olur, çocuğu elinden bırakmadığı roketle oynamak yerine kafasında kasketle eşeğe biner. Bu romantik oryantalizm ortamında Batılı Eva huzuru Doğu’da bulmuştur. Doğu’da bulunan bu manevi tatmin onu yozlaşmış olan kocasından daha “Türk” yapar...

Moderniteyi eleştirirken, modernitenin önemli bir unsuru olan “ulus” meselesi bir kez daha sahip çıkılması gereken değer olarak savunulmaktadır. “Özgür” iradesiyle bu süreci yaşayan, deneyimleyen kadın yine de modernite projesinin tartışılmasında “özne” olmaktan çok, yönetmenin politik özneliliğinin bir “nesne”sine dönüşmüştür.

Akser’in bakışının tersine genel olarak imgesel sinema alanında kadının varlığı, geleneksel anlatı filmlerinde olduğu gibi, “ana”-“bacı”-“eş” üçgeninde (ve tabii ki bu üçgene “yakışmayan” “kötü kadın” tipolojisinde) belirginleşmektedir. Kadın çoğu kez “tema”nın gereği bir “nesne”ye dönüşmekte ve genellikle de “cinsiyet nesnesi”ne indirgenmektedir.

Sinemada kadın, bir bedensel imge ve erkek egemen toplumun biçimlendirdiği rolleri hayata geçiren bir görsel anlatım unsurudur. Laura Mulvey’e göre, bu “erotik” ve “edilgin” nesne, “etkin” erkeğin bakışının malzemesidir (www.filmor.org). Dünyada feminist hareketin erkek egemen sinemaya yönelik eleştirileri 1970’li yıllarda başlamıştır; ancak Türkiye’de kadının sinemada “özne”leşmesi, cinsiyetçi olmayan biçimde temsil edilmesi, kadın temasını “kimlik” problemiyle birlikte ele almaya çalışan (çoğu kez de eleştirilen) özellikle 1980’li yılların ikinci yarısından itibaren üretilen filmlerle başlamıştır.

Belgesel sinema alanında ise kadın teması 1980'lerin sonlarında TRT bünyesindeki kimi yönetmenlerce ele alınmıştır ve genellikle de kültür-sanat tarihinin içinde yer alan ya da sanatın tematik anlamda “nesne”si olarak ya da diğer temaların dolayımında kadınların işlendiği filmler üretilmiştir. Sevtap Thurston'un *Afet İnan* (1998) belgeseli ya da Semra Sander'in *Motiflerin Dili* (1991) *Tanrıçanın İzinde* (1998) belgeselleri gibi.

Konumuz açısından ilginç bir belgesel Taha Feyizli'nin 2000 yılında gerçekleştirdiği *Uzak Bakışlı Kadınlar* filmidir. Belgeselde Batılılaşma hareketlerinin sanatın çeşitli dallarındaki etkilerini ve yansımaları takip edilerek, İstanbul ekseninde gelişip yaygınlaşan kanto, operet tango, vals, fokstrot gibi dans ve eğlence müziğinin yeni kuşakların belki de hiç duymadığı ilginç ve özgün örneklerine ses veren ve sesleriyle; bugünkü eğlence dünyasına temel atan kadınlar anlatılmaktadır. Dönemin ananevi yaşamı içerisinde zoru kucaklayıp uzaklara gözlerini diken bu kadınlar, kendi dönemlerinin ve sanat dallarının birer kahramanı olarak ele alınmaktadır. Belgeselde, bir anlamda Batıcılığın örneği sayılabilecek bu kültürel ve sanatsal mirasın korunması hedeflenmektedir.

Kadın teması belgesel sinemada bir sorunsal olarak 1990'ların sonlarında, 2000'lerin başlarında ele alınmaya başlanmıştır. Hale Sözmen'in, 19. yüzyılın sonlarından 1995'e Türkiye'deki kadın mücadelesini ele aldığı, geçmiş yıllardaki mücadelelerle bugünkü mücadeleler arasında paralellikler kurduğu *Kadınlar Vardır* (1995) filmi belgesel sinema alanındaki ilk önemli çalışmalardan biridir. Seyhan Derin ise *Ben Annemin Kızıyım* (1996) filminde Almanya, göç ve kadın ilişkisini sorgulamaktadır. Takip eden yıllarda Filiz Tavus'un cezaevinden çıkmış kadınların yaşamı üzerine kısa ama öncü çalışması *Beyaz Köşkün Kadınları* (1998); Esra Önal – Nihan Tunç'un mağazalarda tezgâhtar olarak çalışan kadınların sorunlarının ele

aldıkları *Vitrin* (1997), Ersan Ocak - Berrin Balay'ın *Cumhuriyet'in Kadınları* (2000), Nuran Seyhan Bayer'in *Sesimi Duy* (2003), Aslı Ertürk'ün *Cim Karnında Üç Nokta* (2004), Rüya Arzu Köksal'ın *Yollar Çimen Bağladı* (2006), Berin Balay-Önder M. Özdem'in *Kadına Ağıt* alandaki önemli örneklerden bazılarıdır. Keza Filmmor kolektifinin 2005 yılında ürettiği *Avcılar, Aracılar ve Kadınlar, Şiddetin Ötesine Yolculuk ve Film Olduk* filmleri kadın sorunsalını ele alan öncü belgesel çalışmalarıdır.

2000 yılında Belmin Söylemez'in gerçekleştirdiği *Bıyık* belgeseli toplumun erkek egemen profilini çizen önemli bir belgesel film olmuştur. Yönetmen kendisiyle yapılan bir söyleşide (Akagündüz, 2006), babasının bıyıklı olmadığını, ama babasının bıyığın "makbul" olduğu bir şehirden geldiğini ve yıllar sonra köyüne gittiğinde "*Saçın beyaz, efendi de görünüyorsun, ama niye bıyığın yok?*" diye karşılandığını görünce "bıyık" olgusu üzerine düşünmeye başladığını söylemektedir. Belgeselde, erkeğin karakteristik bir özelliği olarak dile getirilen; kahvelerde konuşulan, berberlerde biçimlenen, Osmanlıda "düşmana korku veren", siyasal mesajlar içeren, yalnızca bir gelenek değil, aynı zamanda erkekliğin simgesi, gururu olan "bıyığın toplumsal, tarihsel, siyasi ve estetik önemi, erkeklerin gözünden anlatılmaktadır. Yönetmen aynı söyleşide, bıyığı şöyle yorumlamaktadır: "*Bana kalırsa, estetik ve hijyenik olduğu sürece bir sorun yok. Bıyık, ona bir anlam atfedildiği zaman farklı bir boyut kazanıyor. Önemli olan bu.*"

Belmin Söylemez, Berke Baş, Haşmet Topaloğlu ve Somnur Vardar'ın birlikte gerçekleştirdikleri *Bu Ne Güzel Demokrasi!* belgeselinde (2008) ise siyasal yaşamda kadının yer alma biçimi sorgulanmaktadır. Genel seçimlere birkaç ay kala milletvekili seçilmek için mücadele veren, bir iş kadını, bir profesör, bir muhalif, bir Kürt aktivist, iki eski genelev çalışanı olmak üzere altı kadın karakterin ele alındığı

belgeselde adayların her an karşısına çıkan unsurlar “erkekler”, “para”, “zaman”, “talepkâr seçmen” ve “rekabet”tir.

Kadın temasını sorunsal olarak ele alan filmler televizyondan çok özel toplantılar ya da festivaller aracılığıyla seyirciyle buluşmuş; ilk tematik festival ise “*kadınlarla birlikte kadınlar için sinema yapmak, itiraz etmek, üretmek, düşlemek ve eylemek için*” ([www.filmmor.org](http://www.filmmor.org)) kurulan Filmmor tarafından 2003 yılında düzenlenmiştir.

Bu alanda önemli bir başka sivil inisiyatif ise 1996 yılında Ankara’da, “*kadın kuruluşları ve kadın hareketine duyarlı kişiler arasında iletişim, işbirliği ve dayanışmayı arttırmak, onların deneyimlerini genç kuşaklara aktarmak, ulusal ve uluslararası bir iletişim ağı oluşturmak*” amacıyla kurulan Uçan Süpürge hareketidir. Uçan Süpürge kendini en geniş anlamıyla bir ‘iletişim merkezi’ olarak tanımlamış; toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması, kadınların güçlenmesi ve eşitsizlikten kaynaklı sorunların çözümüne katkıda bulunmayı hedefleri arasına koymuştur. İlki 1998 yılında düzenlenen film festivalinde, sinemada kadın emeğinin görünür kılınması amaçlanmaktadır. Gezici niteliği olan Uçan Süpürge Film Festivali kadın yönetmenlerin filmlerini izleyiciyle buluşturmaktadır. ([www.ucansupurge.org](http://www.ucansupurge.org)).

“Toplumsal cinsiyet”, belgesel sinemanın üçüncü döneminde özellikle sivil inisiyatiflerin dikkat çektiği önemli bir temadır. Toplumsal cinsiyet, içinde biyolojik olarak “cins”leri bulundurmakla birlikte bundan çok farklı ve kapsamlı bir kavramdır; iki cins arasındaki toplumsal, kültürel, ekonomik, politik ve davranışsal tüm farkları içermektedir. Anne Bolin’e göre “statü” (toplumdaki hak ve görevler) ve “rol” (toplumsal olarak umulan davranışlar) kavramlarıyla ilgilidir (Akt. Yüksel, 2001: 133). Sistemde din adamlarından akademisyenlere, moda tasarımcılarından yazarlara, yönetmenlere kadar birçok kişi ve kurum toplumsal cinsiyetin oluşturulmasında,

değiştirilmesinde, sürdürülmesinde etkin bir rol üstlenmektedir (Yüksel, 2001: 133). Son zamanlarda kadının sosyal statüsü hakkında giderek artan bir ilgi ile yapılan pek çok araştırma, şimdiye kadar evrensel ve mutlak olarak kabul edilen bilgileri görelileştirmektedir. Kadın merkezli araştırmalar var olan bilgi sistemine kökten bir karşı koyma, meydan okuma tavrı içindedir. Bu çalışmalarda toplumsal cinsiyet ideolojisi açığa çıkarılarak cinsler arasındaki farkların “doğal” nedenlerden kaynaklanmadığı, bunun ideolojik bir sorun olduğu tartışılmaktadır. Demet Ulusoy’a (1999) göre, toplumsal cinsiyette sorun farklılıklardan öte cinslerin toplumsal ilişkiler ağı içinde hem yalnız hem de eşitliksiz olmasında yatmaktadır. Kadınlar daha az maddi kaynağa, sosyal statüye, güce ve kendini gerçekleştirme fırsatına sahiptir. Kadınlara daha çok annelik, karılık, evlilik, ev içi işçiliği gibi cinselliğe dayalı roller, erkeklere ise fiziksel gücün öne çıktığı, itibarlı, imtiyazlı ve kamusal alanda görünürlüğü olan roller biçilmektedir. Bu bağlamda, kadınlar toplumsal yaşamın içinde dışlanmakta, görmezden gelinmekte, ulaşabildikleri iş alanlarında da statü, prestij, yetke, güç elde etme olanaklarından mahrum olmaktadır. Gelenekçi toplumlarda bu mahrumiyet daha yoğun görülmektedir; modern toplumlar toplumsal rolleri cinsler arasında daha dengeli bir biçimde kurmaya çalışmaktadır. Tarihsel süreçte ülkeden ülkeye ya da zamana göre bazı toplumların cinsiyetlere yüklediği bu toplumsal rollerin değiştiği görülmektedir. Ancak yine de, modern dünya erkek egemen bir dünyadır.

Genel olarak sinemada kadın kimliği, toplumsal cinsiyet ve cinsellik temaları yoğun biçimde ele alınmaktadır. Filmlerin çoğu toplumsal yapıdaki egemen rolleri yeniden üretmekte, çelişkileri perçinlemektedir. Bu olguların sorunsallaştırıp eleştirel bir yaklaşım geliştirilmesi son yıllarda yoğunlaşmıştır. Özellikle belgesel sinemada bu konulara daha sık yer verilmeye başlanmıştır. Kadına yönelik her türlü şiddet belgesel sinemanın da ele aldığı konular olmaya başlamıştır. Bu belgesellerin

çoğunda, tıpkı toplumsal rolde olduğu gibi, çocuk yaşta evlilikler, berdel evlilikleri, kumalık sistemi, töre cinayetleri gibi konulara; annelik, karılık, ev içi işçiliği gibi cinselliğe dayalı rollere odaklanılmaktadır. Kadın hareketleri, kadına yönelik şiddetin engellenmesi, ayrımcılık ya da pozitif ayrımcılık gibi konular da, daha az olmakla birlikte belgesel sinemada ele alınmaya başlanmıştır.

Sinemada önemli tartışmalardan biri de kadın emeğinin görünürlüğüdür. İmgesel sinema alanında çok uzun yıllar boyunca kadınların oyunculuk dışında sektörde varlığı pek sağlanamamıştır. Cahide Sonku, Bilge Olgaç, Birsen Kaya, Lale Oraloğlu, Türkan Şoray gibi ilk dönem kadın yönetmenleri, erkek yönetmenlerin senede 3-4 film ürettiği Yeşilçam sinemasında çok az sayıda film üretebilmiştir. Bu isimlerin yanına yeni kadın yönetmenlerin adı eklenmesi için 1990'ların gelmesi beklenmiştir. Biket İlhan, Nisan Akman, Canan Gerede, Firuzan, Gülsün Karamustafa, Yeşim Ustaoglu, Mahinur Ergun, Handan İpekçi, Seçkin Yasar, Tomris Giritlioğlu, Canan Evcimen, Pelin Esmer, İlksen Başarır gibi yeni adlar eklenmişse de, Türkiye'de imgesel sinema sektöründe yönetmen olarak çalışan kadın sayısı 20'yi bulmamaktadır. Televizyon dizilerinin yarattığı istihdam ortamı imgesel sinemada bu kadın yönetmenlerin ve yaratıcı kadın emeğinin görünürlüğünü artırmıştır.

Belgesel sinema alanı ise kadın emeğinin görünürlüğü açısından imgesel sinemayla karşılaştırılmayacak denli ileridedir. TRT'de çalışan kadın belgeselcilerin yanı sıra serbest piyasa da da çok sayıda kadın belgesel yönetmeni vardır. Çalışma kapsamında araştırma yapılan BSB üyesi belgesel film yönetmenlerinin araştırma yapıldığı sırada % 43'ü kadındır. Bir zamanlar TRT'de çalışmış sonra serbest piyasaya geçmiş olan Tomris Giritlioğlu, Canan Evcimen ile Pelin Esmer gibi kadın yönetmenler de belgesel sinema orijinlidir.



Türkiye’de genel kabul gören heteroseksüellik dışındaki cinsel kimliklerin varlığının kamusal alanda görülmesi de Çokkültürlülük Dönemi’nde mümkün olmuştur. Bu konuda ilk sivil örgütlenme 1990’larda, İstanbul’da Lambdaistanbul adıyla ortaya çıkmıştır. Eşcinsellerin, transseksüellerin, travestilerin, biseksüellerin bir araya geldiği oluşum sürekli olarak kolluk kuvvetlerinin ve hegemonik bakışı temsil edenlerin baskı ve saldırısına maruz kaldı. Uluslararası ilişkileri geliştiren oluşum bu konuda Türkiye’nin uluslararası baskı grupları ve örgütleri tarafından uyarılmasını sağladı. Oluşumun üyeleri resmi kurumlara karşı pek çok eylem düzenledi; örneğin, 1995 Eylül’ünde faks yağmuruna tutarak Başbakanlık, İçişleri ve Kültür Bakanlığı’nın faksının kilitlenmesine yol açtılar. Egemen medyada “öteki”leştirilen bu gruplar, 1996 yılında Kaos GL dergisini çıkarmayı, Açık Radyo’da ilk gey-lezbiyen radyo programını, 2004 Ekim ayında da Türkiye’nin ilk gey lezbiyen film festivali *Outistanbul’u* gerçekleştirmeyi başardı. Lambdaistanbul Kültür Merkezi, bu konularda bilgi ve belgelerin toplandığı, kamuyla paylaşıldığı bir merkez oldu. Bu gruplar sadece cinsel kimlikleriyle değil, toplumsal sorunlardaki duyarlılıklarıyla da kamusal alanda görünürlüklerini artırdı. Özellikle şiddet ve savaş karşıtlığı ve ekolojik sorunlara duyarlılık belirginleşen bir tavır oldu ([www.lambdaistanbul.org](http://www.lambdaistanbul.org)). Daha sonraki yıllarda hükümetlerin ve emniyet güçlerinin cinsel kimlik mücadelesine daha ılımlı yaklaşımları, cinsel kimliklerin tanınmasına doğrudan katkısı olmasa bile kamusal alanda görünürlüğünün artırılmasında etkili oldu.

Heteroseksüellik dışındaki cinsel kimliklerin belgesel sinemada ele alınmaya başlanması 2000’li yıllardan sonradır. Bu temayı işleyen ilk belgesellerden biri, Ayşe Melike Akşit’in *Bir Sokak Protestosu Öyküsü* (2003), Lambdaistanbul sivil toplum girişiminin 1 Mayıs 2003’e hazırlanmasını ve 1 Mayıs 2003’teki mitingdeki konumlarını işleyen kısa belgeselidir. Aykut Atasay, *Travesti Terörü* (2005) belgeselinde; medyada “öteki” olarak sunulmaktan da öte cinsel bir nesne, ilginç bir

yaratık hatta bir böcek gibi sunulan travesti ve transseksüellerin yıllardır süregelen tek taraflı temsillerinde söz sahibi olma, kendileri hakkında yapılan haberlere yanıt verme ve bu haberlerin onlara günlük yaşamlarında nasıl bir geri dönüşümü oldukları hakkındaki tartışmalarına gazeteciler Tuğrul Eryılmaz, Murat Çelikkın ile sosyolog Pınar Selek'i de katmıştır.

Oktağ İnce *Devrim Beni Aramadı* (2006) belgeselinde, "Kurulması düşünölen o "başka dünya"da, eşcinseller, kendilerine de bir yer olacağı konusunda umutlanabilirler mi? Entelektüeller, solcular bu konuda, bazen, sokaktan, Ulus'taki Memedağa'dan niye daha homofobiktir?" sorularının yanıtını aramaya çalışmıştır.

Aykut Atasoy *Yürüyoruz*'da (2006), Lambdaistanbul üyelerinin cinsel kimlik sorunlarına dikkat çekmek ve demokratik-yasal haklarını dile getirmek için Bursa'da düzenlemek istedikleri yürüyüşün polis ve Bursaspor taraftarları tarafından engellenmesini, hegemonik erkeklik, iki yüzlölük ve korkuyu anlatmaktadır.

Yurt dışında yaşayan Nefise Özkal Lorentzen *Sınıflandır Beni (Gender Me)* (2008) belgeselinde ana karakter homoseksüel bir İranlı mülteci ve eczacı olan Mansur'dur. İslam'da inanç ve cinsiyet sorularını araştırmakta ve Müslüman eşcinsellerin alışılmadık hikâyelerini toplamak isten Mansur, 18 yıldır Oslo'da yaşamaktadır. Şimdi, Norveç'ten sığınma hakkı almadan önce iki sene yaşadığı İstanbul'a geri dönmek istemektedir.

Hatice Kamer *Ben Hasta Değilim Anne!* belgeselinde (2009), Batman'da yaşayan eşcinsel bir gencin, yaşadığı toplumda cinsel kimliğinden dolayı dışlanmasının ve bu yüzden dışlanmayacağı yeni bir ölke yeni bir yaşam arayışının hikâyesini ele almıştır.

Melisa Önel'in *Ben ve Nuri Bala* (2009) belgeselinde Kars'ın Eşmeyazı köyünden İstanbul Tarlabası'na uzanan yolda; transseksüel Mehmet'in Esmeray'a dönüşümünün öyküsü anlatılmaktadır. Belgesel, 46. Antalya Altın Portakal Film Festivali En İyi İlk Belgesel Ödülü'nü almıştır. Ulaş Turan (2010), bu filmde Esmeray karakterinin cinsel kimlik ve aidiyet olarak iki tema üzerine kurulduğunu; Esmeray'ın transseksüel olması nedeniyle toplumun belirlediği cinsel kimliklerin dışına taşan ve kalın çizgilerle sınırlandırılmayacak bir figür olduğunu ve Türkiye'nin dört bir tarafını dolaşan bu karakterin "hiçbir yere ait olamadığı" için "aidiyet" mücadelesi verdiğini belirtmektedir.

İletişim ve güzel sanatlar fakülteleri öğrencilerinin işlediği konular arasında toplumsal cinsiyet ve cinsellik temaları da bulunmaktadır. Sadece 2012 yılında yapılan e yarımıldan ödüllerle dönen belgeseller bile, bu konudaki öğrenci ilgisini ve duyarlılığını göstermektedir. Veysel Akşahin *Hala'da* (2012) eşcinsel kimliği nedeniyle kentlerde tutunamayıp kendi köyüne dönen ve burada ayrımcılığa maruz kalmadan yaşamını sürdürebilen bir karakteri ele almıştır. Zeynep Oral ise *Ben, Sen, O* (2012) belgeselinde yanlış bedende doğduklarına inanan iki transseksüel kadının hayatta karşılaştıkları baskı, şiddet ve adaletsizlikleri konu almakta; toplum tarafından "travesti" olarak yaftalanmasının ötesinde bu kişilerin birer insan olduğunun altını çizmektedir. Ebubekir Çankaya ise *Yuva'da* (2012) en huzurlu yer olarak düşünülen aile kurumunun içinde yaşanan cinsel tacizi, toplumsal tabu ve meşruluk zemininden sorgulamaktadır.

#### 4.6.2.4. "Meşhur" Kimliklerden... "Alalade" Kimliklere

Belgesel sinemada üçüncü dönemin önemli özelliklerinden biri, toplumda öne çıkan, uzmanlaşan, ünlenen, kahramanlaşan "meşhur" karakterler dışında sıradan insanın da varlığının farkına varılmasıdır. Bu farkındalığın önemli nedenlerinden biri, sosyal

bilimlerde “büyük olaylar”ın ve “büyük insanlar”ın çizgisel tarihinin anlatıldığı klasik historisizmin terk edilmeye ve resmi tarih anlatılarının sorgulanmaya başlanması; yerel tarih, sözlü tarih gibi yeni alanların keşfedilmesi ve toplumsal hafızanın oluşturulma mücadelesinin başlatılmasıdır. Canlı tanıklıklar, sıradan kişilerin yaşam öyküleri, anıları, deneyimleri yeni bir tarihsel malzeme olarak sosyal bilimler alanına girmiş ve önemli bir tarihsel veri olmaya başlamıştır.

Belgesel sinemada da sözlü tarih yönteminin sıkça kullanılmaya başlanması “sıradan insanın” önemini vurgulamaktadır. 1993 yılında Tarih Vakfı öncülüğünde ilk kez düzenlenen bir atölyede “sözlü tarih” yöntemi sosyal bilimcilere anlatılmış; atölyeye katılan belgesel sinemacılar da yöntemi hemen kendi sinemalarına taşımışlardı. Enis Rıza'nın *Türk İktisat Tarihi'nin Seyir Defteri* (1993), *Cumhuriyet'in Hayalleri* (1998) ve *Egeyi Düşünmek* (1998) belgesel dizileri ve Asaf Köksal'ın Cumhuriyet'in 75. Yılı nedeniyle Tarih Vakfı adına gerçekleştirdiği belgeseller bu yöntemin ilk önemli örnekleridir. Çekim alanında orijinal sesleri kaydetme tekniklerinin gelişmesiyle birlikte sözlü tarih yöntemi yaygınlaşmış, 2000'li yıllarda neredeyse tek anlatım biçimi olmuştur.

Sözlü tarih yönteminin belgesel sinemada kullanılmaya başlandığı ilk filmlerde görüşülen kişiler yine de büyük ölçüde “seçkin”ler olmuş; mesleki birikimi, saygınlığı ve bilinirliği yüksek olan kişiler seçilmiştir. Örneğin, yöntemi ilk (ve yaygın biçimde) kullanan yönetmen Enis Rıza'nın *Türk İktisat Tarihi'nin Seyir Defteri* (1993) belgeselinde Bedii Faik, Kemal Kurdaş, Adnan Başer Kafaoğlu, Sakıp Sabancı, Ziya Müezzinoğlu, İshak Alaton, Çelik Gülersoy, Melih Esenbel, Raif Dinçök, Vasfi Rıza Zobu, Pamir Bezmen, Raif Dinçök, Osman Okyar, İstireti Sabuncakis, Kamuran Gürün gibi, toplumda belli bir yer edinmiş ve uzmanlaşmış kişilerle görüşülmüştür. Yönetmenin sözlü tarih yöntemine başvurduğu ikinci çalışması olan *Ege'yi*

*Düşünmek*'te (1998) ise, uzmanların yanı sıra “sıradan” insanların da tanıklıklarına başvurulmuştur: Pehlivan Adem Gökçe, Tüccar Ahmet Öztekin, Emekli Öğretmen Ali İhsan Kaya, Kunduracı Efe Cafer Sağdıç, Selanik göçmeni İhsan Kaya, Yaren Mehmet Yıldız, Çiftçi Şenol Kaya, vb. gibi. Yönetmenin aynı yıl gerçekleştirdiği *İstanbul'un Çocukları – Rum Okulları* belgeselinde ise bu okullarda eğitim almış ya da eğitimlik-öğretmenlik yapmış ve İstanbul'da yaşayanların yanı sıra Yunanistan'a göçmüş olan kişilerle görüşülmüştür. Enis Rıza, *Çöpte Dostoyevski Buldum* (2009) belgeselinin kahramanı ise çöp tenekelerinden kâğıt toplayan “solcu”luğu, “baba”lığı, “Müslüman”lığı, “sahaf”lığı kendi hayatında birleştiren “sıradan bir insan” olan Oktay Çetinkaya'dır.

Cumhuriyet'in 75. Yılı nedeniyle Tarih Vakfı yapımcılığında, Asaf Köksal'ın yönettiği *Bir Çağdaşlaşma Projesi: Cumhuriyet'in İlkleri* belgesel dizisinin hemen her bölümünde genellikle bir kaynak kişi olmak üzere toplumda bilinen, tanınan kişilerle<sup>(\*)</sup> sözlü tarih görüşmesi yapılmıştır. Sadece bir bölümde “sıradan insanlar” kaynak kişi olarak kullanılmıştır. *Kentin Varoşları: İlk Gecekonducular* bölümünün kaynak kişileri Türkiye'nin ilk gecekonducuları olan Ankara Altındağ'dan Hamza Akdemir, İstanbul Zeytinburnu'ndan Hasan Küçük ve Kazım Açıkalin'dir. Dışses olarak bir anlatıcıyla da desteklenen bu filmlerde, kaynak kişilerle kendi mekânlarında görüşülmüş; kaynak kişilerin anlatımları dönemi ifade eden filmler, fotoğraflar ve belgelerle desteklenmiştir. Esra Özyürek (2011) diziyi yüzyılın sonlarındaki “modernlik nostalgisi”ne dahil etmektedir. Özyürek'e göre, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına duyulan yapısal nostaljinin bir ürünü sayılabilecek olan dizi, kaynak

---

(\*) *Bozkırdaki Coşku: İlk TBMM*de yazar Hıfzı Veldet Velidedeoğlu, *Sesle Çizgiler: İlk Radyo Günleri*nde Başteknisyen Tefik Akmen ve sunucu Orhan Boran, *Mahalle Bakkalı'ndan Holdinge: İlk Ticaret Günleri*nde sanayici Vehbi Koç, *Başkent Ankara: Modernleşmenin İlk Adımı*'nda gazeteci Müşerref Hekimoğlu ve Mehmed Kemal, *Özsoy Destanı: İlk Türk Operası*'nda besteci Ahmed Adnan Saygun ve Semiha Berksoy, *Bir Göç Hikayesi: Kavuşulmuş Topraklar*'da sanayici Şarik Tara, *Çankaya'nın Taş Evi: İlk Çankaya Günleri*nde Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun eşi Leman Karaosmanoğlu,

kişi kullanımında modernitenin “seçkin” yaklaşımından kendini kurtaramamıştır. Ancak, aynı kutlamalar kapsamında yer alan *Cumhuriyetin Üç Kuşağı* sergisi ise konumuz açısından oldukça ilginçtir. Her biri farklı etnik, dini ya da sınıfsal kimlikten gelen 17 ailenin aile abümlerinden seçilen fotoğraflarla açılan bu sergi, adeta Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki türdeşleştirme politikalarına karşı bir tepki niteliği taşımaktadır (Özyürek, 2011: 98-99).

Aynı dönemde yine Asaf Köksal’ın yönettiği *Cumhuriyet’in Anıları* dizisinde de modernite projesinin uygulandığı “kılık-kıyafet”, “mutfaklar-yemek kültürü”, “çarşı-alışveriş kültürü”, “otomobil”, “tatil günleri”, “para”, ev içi mobilyalar”, “radyo” gibi alanlar yine kişisel anılar üzerinden ele alınmıştır (Ulutak, 2001: 95).

Belgesel sinemanın “sıradan” kişiler üzerine yoğunlaşması 2000’li yıllardan sonradır. Bingöl Elmas, *Ağustos Karıncası*’nda (2005) İznik Belediyesi’nde çaycı, anonsçu, vb. küçük işlere bakan İbrahim’in; Emel Çelebi, *Gündelikçi*’de (2006) zengin evlerine hizmetçiliğe giden kadınların; Ender Yeşildağ, *Kaybedebilme Kabiliyeti*’nde milli piyango’nun büyük ikramiyesini iki kez kazanıp da kaybedebilen bir adamın; Gülsün Eroğlu Toker, *Berduşka*’da (2010) sokakta yaşayan İpek’in; Berrak Samur, *Bağdat*’ta (2010) bütün köyün dışladığı bir kadın olan Bağdat’ın; Semra Güzel Korver, *Alamanya Alamanya*’da (2011) 50 yıl önce Almanya’ya göçen ve bir dönem oldukça ünlü olan “Alamanya Alamanya” şarkısını bestelemiş olan bir göçmen işçinin öyküsünü; Serdar Güven *Alamet-i Üstüvane*’de (2008) panayırda, lunaparklarda üstüvanelik (motosikletli göstericilik) yapan kişilerin ya da *Salkım Söğüt Saçım*’da (2012) perukçular için saç toplayan “sıradan” insanların öyküsünü ele almıştır. 2000 sonrası belgesel sinemada bu tür örnekleri çoğaltmak hiç zor değildir. Çoğu “sözlü tarih” iddasında bulunan ama basit kayıtçılıktan öteye geç(e)meyen bu belgesellerin, dönemseller eğilimlerin yanı sıra, zorunlulukların bir sonucu olduğu da ileri sürülebilir.

Şöyle ki, düşük bütçeler, zayıf maddi kaynaklar, basit teknik donanımlar, küçük ekiplerle bu tür temaların filme alınması daha kolay biçimde tercih edilmektedir. Bu filmlerin çoğu “sıradan kişilerin, sıradan olmayan yaşam öykülerinin”<sup>(\*)</sup> ilginçliğiyle ayakta durmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla, sinema sanatının inceliklerinden yoksundur; tarihsel anlamda, kaydedilmiş birer belge olmanın ötesinde, sinema açısından bir değer ifade etmekten uzak düşmeye aday görünmektedir.

Kimlik konusunda bir başka önemli nokta da, “çok kimliklilik”tir. Modernite ve modernite sonrasında insanının tek kimlikli olarak ifade etmek artık mümkün değildir. Etnik, dinsel, cinsel, mesleki, ilgi alanı, memleketi, eğitimi, hobileri, fobileri, vb.yle günümüzün insanı çok kimliklidir. Alev Çağlayan *Kimlikleriniz Lütfen* (2002) belgeselinde, küreselleşen dünyanın durmaksızın devinen dengeleri arasında sıkışan günümüz insanının kendi tarihi boyunca belki de ilk kez “kim” olduğu sorusunu bu denli sık sorduğunun altını çizmektedir. Belgeselde, toplumsal cinsiyet, inanç, köken, göç, hemşerilik, taraftarlık vb. kavramlar ekseninde oluşturulan yeni “biz” tanımları toplumun değişik sosyal sınıfları arasından seçilen bireylerin hayat hikâyelerinden yola çıkarak anlatılmaktadır.

#### 4.6.2.5. “Çevre”nin Keşfi

Belgesel sinemada üçüncü dönemin önemli temalardan biri “çevre”dir ve tema gerek devlet televizyonunda çalışan belgeselciler, gerekse bağımsız belgeselciler tarafından ciddi biçimde işlenmiştir. Belgesel sinemada “çevre” temasının işlenme nedenlerinden biri hem bu sorunsalı ele alması, hem de güvenlik kurumlarının diğer toplumsal olaylara gösterdiği tepkiyi bu tür duyarlılıklarda daha az göstermesidir. Çevre sorunları ve çevre bilinci sanayi toplumlarında sanayileşme ve kentleşme sürecine paralel olarak gelişmiştir. Türkiye’de de benzer bir süreç yaşanmış;

---

(\*) Uluslararası İstanbul 1001 Belgesel Film Festivali’nin “Mavi” bölümü de, “*olağanüstü insanların sıradan, sıradan insanların olağanüstü öyküleri*”ne ayrılmıştır.

“modernleşme”nin bir parçası olarak çevre sorunları, bu sorunlara dikkat çeken çevreci hareketleri ortaya çıkarmıştır. Arnd-Michael Nohl (1994) ekolojik hareketin yaratıcılığının ve demokratik girişimciliğinin önemini belirtmektedir: “*Hemen hemen her demokratik muhalefetin devlet kurumları tarafından potansiyel “suçlu” olarak algılanıp muamele gördüğü bir siyasî konjonktürde, üzerinde fazla baskı olmayan bir sivil toplum parçası olan ekolojik hareket, Türkiye’deki demokratikleşme sürecinde önemli bir rol oynayabilir*” (s.23). Nitekim çevre üzerine mücadele veren pek çok sivil toplum örgütü çevre duyarlılığını, toplumsal hareketlerin bir parçası haline de getirmiştir. Toplumsal sınıf hareketlerinden toplumsal cinsiyet mücadelelerine kadar pek çok alanda çevreciler Türkiye’nin demokratikleşme, çokkültürlüleşme gibi kitle desteğine ihtiyaç duyulan girişimlerinde etkin rol almıştır.

Türkiye’de belgesel sinema, kitlesel olarak büyük ölçüde televizyonda yayınlanan doğa (çoğunlukla doğal yaşamlarını sürdüren hayvan belgeselleriyle), özellikle de Kaptan Custo’nun deniz yaşamını ele alan belgeselleriyle tanışmıştır ve bu belgesellerin tamamı yurt dışı yapımlardır. Türkiye’de doğal yaşamları içinde hayvanları ele alan tek bir yönetmenden söz edilebilir. TRT yönetmenlerinden Ece Soydam, “Anadolu’nun Yaban Hayatı” projesi kapsamında *Bozkırın Çocukları: Anadolu Yaban Koyunu* (2004) *Dev Kanatlar* (2006) ve *Ayı ve İnsan: Bitmeyen Çatışma* (2010) belgesellerini gerçekleştirmiştir.

TRT yönetmenlerinden Semra Sander ise evcilleştirmiş, genellikle bir kente özgüleşmiş hayvanları anlatan belgeseller gerçekleştirmiştir. Bu belgesellerde insanlarla hayvanların ortak yaşama alanları ve kültürleri işlenmektedir. 1995’de *Sivas Kangal Köpeği*, *Ankara Tiftik Keçisi*, *Ankara Kedisi* ve *Van Kedisi*; 2001’de *Tarsus Çatalburun Köpeği* ve 2003’te de *Denizli Horozu* belgesellerini gerçekleştirmiştir.



Çevre temasının sorunsallaştırılmasını ele alan ve çevre bilincinin oluşmasına katkı sağlayan belgeseller 1990'ların sonlarında görülmeye başlanmış, 2000'lerden itibaren de yoğunlaşmıştır. Festivallerde çevre temalı filmlerin gösterilmesi, festivallerin içinde özel bölümlerin açılması ve hatta çevre temalı festivallerin yapılması bu sürece eşlik etmiştir. Uluslararası Bodrum Çevre Filmleri Festivali ve Foça Rastgele Uluslararası Balıkçı ve Deniz Belgeselleri Festivali ilk festivallerden ikisi olmuş ancak sürdürülememiştir. Uluslararası Çevre Kısa Film Festivali 2001 yılından, Dağ Filmleri Festivali ise 2006 yılından itibaren düzenli olarak yapılmaktadır. 1997'dan bu yana düzenli olarak sürdürülen Uluslararası İstanbul 1001 Belgesel Film Festivali'nin "Yeşil" bölümü sürdürülebilir bir dünya için uğraşan belgesel filmlere ayrılmaktadır.

Çevre sorunlarının sadece yaşandığı yerin-bölgenin sorunu olmayıp 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, Sovyetler Birliği'nin uyguladığı tarım politikalarının sonucunda sulama hacminin ve kapladığı alanın yarıdan fazlasını kaybeden Aral Gölü, 1960'tan beri bir çevre felaketine sahne 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, Sovyetler Birliği'nin 1991'de dağılışımdan sonra atılmaya başlanmıştır. Belgesel, dünya tarihinin karanlık sayfalarından birine 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, kentleşme, atıklar, atık yönetimi, doğal yaşam alanlarının ve türlerin korunması, küresel ısınma gibi sanayileşme, modernleşme ya da modern yaşam sancılarının çevreye yüklediği sorunlara duyarlılık göstermektedir.

2007 yılından itibaren yapımlarına başlanan hidroelektrik santrallerine karşı belgesel sinemacıların eş zamanlı tepki filmleri çok sayıdadır: Remzi Kazmaz’ın *Vatandaş Mustafa* (2007), Cengiz Düz - Merve Numanoğlu - Aylin Öztürk - Gülşah Çakmak’ın *Sırya* (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), Umut Kocagöz – Özlem Işıl’ın *Akıntıya Karşı* (2012), Osman Şişman ve Özlem Sarıyıldız’ın *İşte Böyle* (2011), Hakan Tosun’un *Büyük Anadolu Yürüyüşü* (2011) bu temayı işleyen belgesellerden birkaçıdır.

Belgesel film yönetmeni Rüya Arzu Köksal’ın belgesellerinde en çok işlediği tema çevredir ve genellikle de Doğu Karadeniz bölgesinin sorunlarını ele almıştır. Köksal, Karadeniz üzerine olmayan Eski *Foça’da Yeni Hayat* (2007) belgeselinde sürdürülebilir kalkınma olgusunu işlemiştir. Aynı yıl gerçekleştirdiği *Son Kumsal* ise Karadeniz’in baştanbaşa geçen Karadeniz sahil yolunun Karadeniz insanının denizden koparılışının; doğal limanların ve balıkçı barınaklarının otoyol yapımı yüzünden yok olmasıyla kendilerine yeni yerler arayan balıkçıların ve teknelerin karayoluyla tanışmalarının trajikomik öyküsüdür. Bu belgesel, gösterimleri sırasında sıkça engellenmiş, davalara konu olmuş; ama aynı zamanda TRT Belgesel Ödüllerinde “En İyi Belgesel Ödülü”nü de kazanmıştır. Çevre sorunlarını yok saymakla onu ortaya koymak arasındaki gerilim bu belgesel üzerinden rahatlıkla izlenebilir. Köksal’ın *Ordu’da Bir Arganot* (2010) belgeselinde ise Karadeniz ve doğa

sevgisi söz konusu olduğunda akla hemen gelen ve Ordu'da efsaneleşmiş kişilerden biri olan Enis Ayar işlenmektedir. İstanbul-Ordu arasındaki 1000 kilometrelik yaya yürüyüşü, Vosvos Şenliği gibi gerçekleştirdiği etkinliklerle tanınan Enis Ayar Orduluların ağızından anlatılmaktadır. *Bir Avuç Cesur İnsan*'da (2011) Doğu Karadeniz'in dört vadisi Çağlayan, Arılı, İkizdere ve Senoz'da yapılmaya başlanan Hidro Elektrik Santralleri (HES) karşısında bölge halkının verdiği kararlı ve uzun soluklu mücadele işlenmektedir. Yönetmen, çekimi üç yıl süren belgeselini şöyle ifade etmektedir:

*"Her şey sahil otoyolu inşasıyla başladı. Deniz ile arasına set çekilen Karadeniz halkının sabrı hidroelektrik santralleri ile taşıtı! 'Denizimizi aldınız, derelerimizi asla' haykırımlarını işittik. Yaşam alanlarına yapılan her saldırıda daha da radikal hale gelmelerinin sebeplerini anlamak ve anlatmak için yola düştük. Çılgınlıklarını duymazlıktan gelenlere duyurmak; kadim ormanlara, akarsulara beççilik eden, Karadeniz'in sert mizaçlı ve bir o kadar da samimi, kalp taşıyan cesur insanlarına vicdan borcumuzdur."* ([www.kameraarkasi.org](http://www.kameraarkasi.org)).

Çevre teması ve aidiyet duygusunu ifade etmek açısından 2012 yapımı olan *Cennetteki Çöplük* belgeseli anılmaya değer bir örnektir. Almanya'da yaşayan, imgesel filmleriyle ünlünen göçmen 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 prömiyerini 2012 Cannes Film Festivali'nde gerçekleştirilmiştir.

#### 4.6.3. Anlatım Biçimlerinin Değişmesi: Başka Türü Anlatmak da Mümkün:

Belgesel sinemanın birinci ve ikinci döneminde büyük ölçüde tek bir anlatım biçiminin varlığından daha önce söz edilmişti. Bu yöntemde, görüntü kurgusuna yönetmen ya da metin yazarı/senarist tarafından yazılan ve bir spiker tarafından "dış ses" (*off camera*) olarak seslendirilen bir metin eşlik ediyordu. İkinci dönemin bazı belgesel filmlerinde bu "dış ses" in sahibi kamera önüne geçerek (*on camera*) görünür de olmuştu.

Semra Sander (1996), Türkiye’de belgesel sinema dilinin başlangıçta sözden çok görüntüyle anlatmaya dayandığını, estetik görüntülerin şiirsel biçimde peşpeşe dizildiği bir “moda”nın ortaya çıktığını söylemektedir. Ona göre bu şiirsellik, ele alınan gerçekliğin özünden çıkan dramatik bir yapı yerine kamera estetiğiyle kurulduğundan, bir süre sonra şiirselliğin sözle de pekiştirilme ihtiyacı doğmuştur. Bu ihtiyaç da, çoğu zaman görüntüyle hiçbir ilgisi olmayan, ne dediği zor anlaşılan, metinlerin ortaya çıkmasına; bu metinlerin de ağıdalı, davudi seslerle adeta bir şiir okuyormuşcasına seslendirilmelerine neden olmuştur (s.130). Semra Sander *Motiflerin Dili* (1991) belgeselinde bu anlatım dilinin dışına çıkmış; motiflerin sembolik anlamlarını ifade edebilmek için “bale”, “müzik”, “ışık”, “kostüm” gibi unsurlardan yararlanmıştı. Kendi deyişiyle, bu belgesel “*Türkiye’de yeni bir belgesel türünün öncüsü*” olmuştur (s.132). *Motiflerin Dili* ilgi çekse ve öncü olsa da, Sander, daha sonraki yıllarda “*çok sayıda uzman kişinin işbirliğini gerektiren çalışmaların, aynı dili konuşamadan dolayı çok zor, hatta imkânsız olduğunu*” görünce “*daha düz belgesellere*” (s.132) yönelmiştir. Türkiye’ye özgü hayvanların tanıtıldığı bu filmlerde *Motiflerin Dili*’ndeki “dil”den uzaklaşmıştır.

1990’larda sözlü tarih yönteminin sosyal bilimlerde kullanılmaya başlanması, belgesel sinemacıların yeni anlatım biçimini bulmasını kolaylaştırdı. Bu süreçte, Çokkültürlülük Dönemi’nin belgesel filmlerindeki en önemli özelliklerden biri, çokkültürlülük politikalarına paralel biçimde kişisel hikâyelerin öne çıkması olmuştur. Ancak bu bağlamda tema çeşitliliği artarken anlatım biçimleri ise giderek tektipleşmiştir; belgesel filmler genellikle tek bir kişinin (kahramanın) anlattıkları üzerine kurulmaya başlanmıştır. Bu olguda kuşkusuz “sözlü tarih” yöntemine sıkça başvurulması etkili olmuştur. Ancak sözlü tarih bireysel anlatılar üzerine kurulabileceği gibi, bir olay, durum, olgu, vb üzerine çok sayıda kişinin sözlü anlatısına da dayanabilir. Bu anlamda, Türkiye’deki belgesel sinema örnekleri

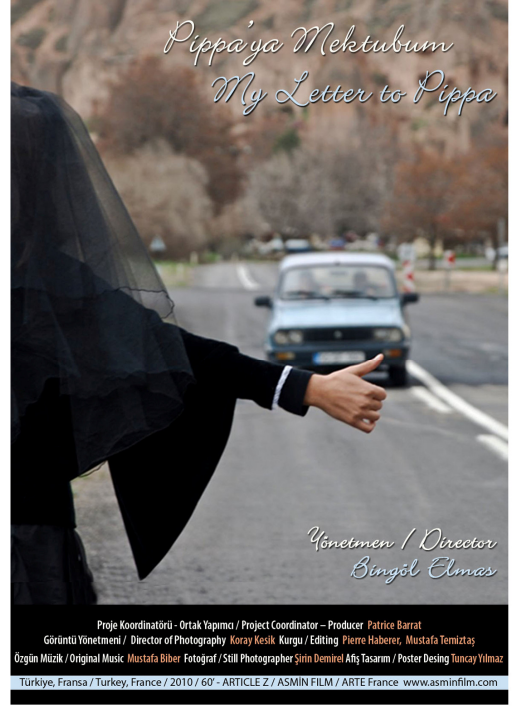
arasında “tek kişi” üzerine kurulu olanlar azımsanmayacak ölçüde çoğalmış ve baskın hale gelmiştir.

Çekimlerde temanın öznesi olan kişilerin mizansenlere başvurulmadan görüntülenmesi, kameranın varlığının en aza indirgenmeye çalışılması, tekrarlardan kaçınılması gibi bir dizi yöntemin belgesel sinema alanına girmesi de bu dönemdedir. Gerçeğe müdahale etmemek adına, yönetmenin çekimlerde giderek etkisiz hale gelmesi belgesel filmlerin sinematografik niteliğini olumsuz yönde etkilemiştir. Sadece kaynak kişiye (özneye) bağlı kalan (ve gelişen) bu anlatım biçimi, “gerçeğin müdahalesiz resmi” iddiasına sığınılsa da; rastlantısallığı, gelişigüzelliği, sinema yoksunluğunu kanıksatmaya başlamıştır. Süreç içinde belgesel filmlerin çoğunun görsel açıdan vasatlaştığı; “konuşan kafalar”ın işgaline dönüştüğü rahatlıkla ileri sürülebilir. Belgesel filmlerde kaynak kişilerin ne söylediği belli olmakta, ancak yönetmenlerin ne söylediği yeterince ortaya çık(a)mamaktadır. Bu bağlamda, daha yakın yıllarda belgesel sinemada “öze dönüşlü” ya da “kendiyile yüzleşen” yaklaşımlar da görülmeye başlanmıştır. Belgesel filmin yaratıcıları, yönetmenleri de anlatının bir parçası olmaya başlamıştır.

Bu yenilik, belgesel sinemanın genelde çıkış noktasının sosyal ya da politik olaylar ve belgelerle desteklenmiş gerçekleri anlatan bir tür olarak algılanmasını sorgulamaktadır. Bilgilendirici yanları ağır basarken konunun öne çıktığı ve filmin yaratıcısının arka planda kaldığı klasik anlatım biçiminin yerini belgeleri hayal gücünün beslediği kişisel anlatımlar almaya başlamıştır. Nazan Haydari ve Müjdat Pakkan’ın (1997) *Theremin: An Electronic Odyssey* (Steve Martin, 1995) *Crumb* (Terry Zwigoff, 1995) *Latcho Drom* (Tony Gatlif, 1994) filmlerinden yola çıkarak söyledikleri gibi, seyirci artık sadece ele alınan temayı (yani bir anlamda belgeyi) değil, o “belge”yi öyküleştiren, hayal gücüyle besleyen yönetmeni de izlemektedir.

Bingöl Elmas'ın *Pippa'ya Mektubum* (2009) bu anlatım biçiminin Türkiye'de gerçekleştirilen önemli bir örneğidir. İtalyan sanatçı, aktivist Pippa Bacca, sanatçı arkadaşı Silvia Moro ile beraber dünya barışına katkıda bulunmak için "Barış Gelini" adını verdikleri bir eyleme girişmiş; beyaz gelinlikli vaziyette 8 Mart 2008'de Milano'dan başlayıp Balkanlar ve Türkiye'den geçerek Ortadoğu'ya, Tel-Aviv'e ulaşmayı hedeflemişti. İki aktivist, yolculuklarının başında internet sitelerinden "*Berberimizde yolculuk*

*boyunca üzerinde birikecek tüm kirlerle birlikte götüreceğimiz tek elbise beyaz gelinlik olacak*" demişlerdi. Ancak Pippa Bacca, Nisan ayında ulaştığı Kocaeli-Gebze'de tecavüze uğramış ve boğularak öldürülmüş; eylem yarım kalmıştı. Siyah bir gelinlik giyen yönetmen Bingöl Elmas, Pippa Bacca'nın yarım kaldığı yerden yolculuğu sürdürmüştü; kimi zaman kendi elindeki kamerayla, kimi zaman da onu takip eden bir (gizli) kamera ekibinin takibiyle bu yolculuğu "belge"lemiştir. Kameranın önünde yer alan insanların zaman zaman rızası alınmadan gerçekleştirilen bu görüntüleme biçimiyle, Bacca cinayetinin sorgulanmasının ötesine geçilmiş; yolculuk güzergâhında cinsiyet algısı gözler önüne serilmiştir. Yönetmen, belgeselini "*Erkeklerle ait alanlarda, bir otobanda, bir kamyonunda kadın olarak hiçbir tacize, tecavüze uğramadan var olabilmek üzerine bir film*" olarak tanımlamakta ve belgeselinde "*Pippa'ya olanlardan, 'erkeklik' hallerinden bahsedilirken bir yandan da Türkiye'de kadın olmanın gerçekliği ile yüzleşildi*"ğini



Şekil 4.5. *Pippa'ya Mektubuma* filminin afişi (Bingöl Elmas – 2010)

belirtmektedir (www.asminfilm.com). Bu yöntemde, yaratıcının bir anlamda kendini keşfettiği de söylenebilir.

Son yıllarda belgesel sinemadaki en önemli değişim, giderek imgesel sinemaya yaklaşılması olmaktadır. *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy - Özgür Doğan; 2008), *Köprüdekiler* (Aslı Özge - 2009), *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy - Zeynel Doğan; 2011) gibi filmler sıkça “melez” filmler olarak nitelendirilmiştir. *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy - Zeynel Doğan; 2011) aynı adlı belgesel filminden; *11'e 10 Kala* (Pelin Esmer-2010) Koleksiyoncu (2002) adlı belgesel filminden hareketle üretilmiştir. Necati Sönmez'in (2009) deyişiyle; “*İki alan birbirine doğru genişledikçe sınırın sıkça ihlal edildiği bir döneme*” girilmiştir (s. 175).

Tuğba Elmacı (2010) imgesel film karşısında direnmeye çalışan belgesel sinemanın yeni biçimleri denemesi gerektiğini belirtirken, görsel malzeme sıkıntısı çekilen konuların işlenmesinden “canlandırmalar”la bu tür sıkıntıların aşılabileceğini önermektedir. Ancak, “*Biçimin içeriği bu kadar gölgelediği bir ortamda, biçimin anlamı yok edercesine içini boşaltmasına göz yumulmamalıdır. Gerçeğin peşindeki belgeselciye de düşen, anlamı yitirmeyen yeni anlatılar geliştirmektir.*” (s. 50)



Şekil 4.6. *11'e 10 Kala* filminin afişi (Pelin Esmer – 2010)

#### 4.6.4. Yeni Seyir Biçimleri, Yeni Seyirciler:

##### 4.6.4.1. Yeni Televizyonlar:

Belgesel sinemada Çokkültürlülük Dönemi yeni seyir biçimlerinin ve yeni seyircilerin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özel televizyonlar, festivaller, özel toplantılar ve internet önemli gösterim alanları olmuş; bu medya ve mecraların yanı sıra sınırlı miktarda da olsa sinema salonları da kullanılmaya başlanmıştır.

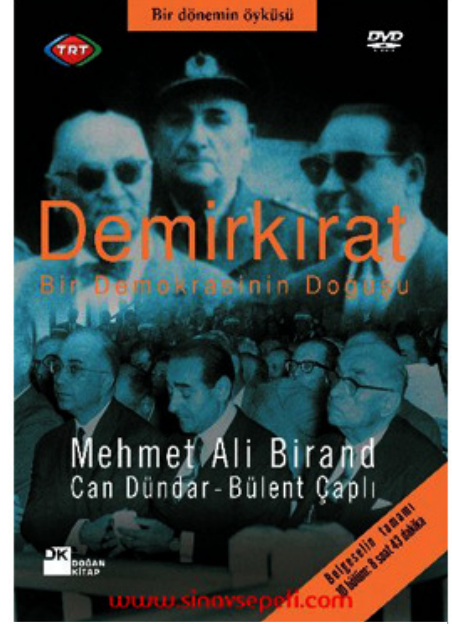
Bu dönem belgesel sinemanın nispeten kitlesel olarak izlenilmeye başlanıldığı bir dönem olarak da nitelendirilebilir. Belgesellerin kitlesel olarak izlenmesinde, televizyon mecrasının da katkısıyla, önce kısa süreli bir “homojenleşme” yaşanmış, ancak giderek “cemaatleşme” öne çıkmıştır. “Olay yönelimli” tarih anlayışlarına benzer biçimde, “olay yönelimli” belgesel film anlayışı televizyonların ilk etapta öne çıkan yöntemi olmuştur. Daha sonra ise, belgesel filmler “kişi yönelimli” oldukça, ele alınan temalarda “kimlik”ler de öne çıkmaya başlamıştır. Bu öne çıkma, bu tür belgesel filmlerin benzer kimlikleri taşıyan izleyiciler tarafından izlenmesini de yönlendirmektedir. “Kadın” filmleri büyük ölçüde “kadınlar”; “Kürt” filmleri büyük ölçüde “Kürtler”; “çevre” filmleri “çevreye duyarlı izleyiciler”, vb. gibi kendi kitlesinin dışına çıkmakta zorlanmaktadır. Oysa belgesel sinema(cı)ların bunun çok ötesinde iddialar taşıdığı; hayatın “gerçek”lerini “toplum”un geniş bir kesimine (!) anlattığı varsayımı malumdur.

Çokkültürlülük Dönemi'nin ilk yıllarında özel televizyonların yazılı basın orijinli yeni televizyoncuları, gazete okurlarının televizyon seyircisine dönüştürülmesinde oldukça işlevsel olmuştur. Yazılı kültürden gelen bu aydın kitle özellikle haber programları ve haber belgeselleriyle bu yeni medya aracına bağlanmıştır. Bu yapımlar yakın tarihin yeterince tartışılmamış konularını, eğitim-sağlık-adalet gibi kamusal sorunların magazinleştirilmiş hallerini, başka dünyaların “ilgi çekici” başka



insanlarını ekranlara taşımış; tabular ve güncellik bu yapımların ana içeriğini oluşturmuştur. Mehmet Ali Birand, Can Dündar, Tayfun Talipoğlu, Coşkun Aral, Mithat Bereket, Nebil Özgentürk, Banu Avar, Reha Muhtar gibi yazılı basın gazetecileri, yazarları ve muhabirleri de artık birer televizyoncu olmuştur.

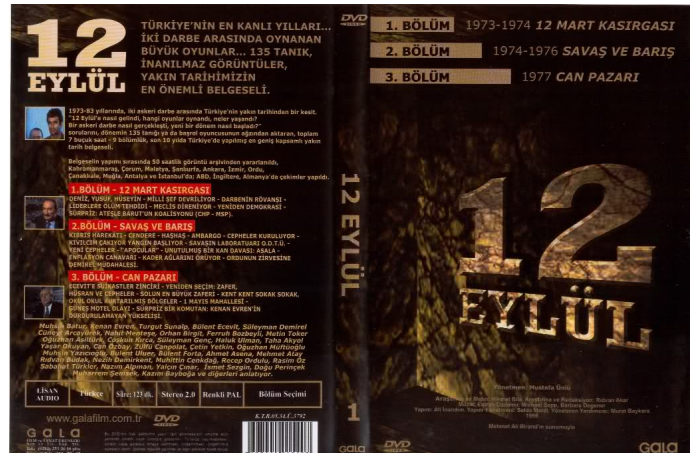
Mehmet Ali Birand ekibinin 1991’de 10 bölüm olarak hazırladığı *Demirkırat* dizisinde, çok partili demokrasinin kuruluş yılları ve 1946’daki ilk çok partili seçimlerden, 27 Mayıs 1960’taki ilk askeri darbeye kadar geçen süredeki demokrasinin sancıları ele alınmıştır.



Şekil 4.7. DVD ekli *Demirkırat* kitabının kapağı

Can Dündar’ın ekran önüne geçtiği bir dizi belgesel bu döneme damgasını vurmuştur: 1992 yılında, 5 bölüm halinde gerçekleştirilen *Cumhuriyetin Kraliçeleri* ise 1928 yılında Türkiye’de ilk kez düzenlenen güzellik kraliçesi yarışmasından hareket ediyor; değişen yıllar içinde kadın ve toplumda güzellik algısının nasıl değiştiğini ele alıyordu. Dizi, başlı başına bir “modernleşme tarihi”ydi. 1994’te 10 bölüm halinde gerçekleştirilen

*12 Eylül* dizisi ise, Türkiye’deki siyasi hayatın ikinci askeri darbesi olan 12 Mart 1971’i ele alıyordu. Aynı yıl 6 bölüm halinde hazırlanan *Gölgeler* dizisi ise, izleyicileri resmi tarihin gölgede kalmış olan



Şekil 4.8. *12 Eylül* belgesel dizisinin DVD kapağı

kahramanlarıyla tanıştıyordu: Atatürk için ölüme giden bir kadın, şeriatçılarca başı kesilen bir asker, savaş içinde kurulmuş bir meclis ya da Çanakkale'nin meçhul askerleri gibi. *Sarı Zeybek* ise, "modernizm mimarı" Atatürk'ün son 300 gününü duygusal bir biçimde ele alıyordu. Bir popüler kültür tarihi denemesi olan 10 bölümlük *Aynalar*'da Türkan Şoray, Orhan Gencebay, Ajda Pekkan, Yılmaz Güney, Zeki Müren, Ahmet Kaya, İbrahim Tatlıses, Kemal Sunal, Tanju Çolak ve Sezen Aksu Türkiye'nin "ayna"sı olarak işleniyordu. 2000'de, 11 bölüm olarak gerçekleştirilen *4. Nesil* ise, Türkiye'nin son 150 yıl içinde Doğulu bir toplumdaki Batılı bir toplum olmaya yürüyüşünü, modernizmin inşasını ele alıyordu. Bu yürüyüş sırasında kadın-erkek ilişkilerinden çocuk yetiştirme tarzına, giyip kuşamdan, yeme-içme alışkanlıklarına, eğlenme şekillerinden ibadet etme biçimlerine kadar her şey radikal bir şekilde değişmişti. *4. Nesil*'de değişen; çocukluk, giyim-kuşam, ev, eğlence, ibadet, ölüm, aşk, iletişim, yemek, düğün ve alışveriş alışkanlıkları gözler önüne seriliyordu. 2002'de 11 bölüm halinde hazırlanan *O Gün*'de ise Türkiye tarihinde derin izler bırakan 11 gün ele alınıyordu: Körfez Savaşı (17 Ocak 1991), Menderes'in uçak kazası (17 Şubat 1959), İstanbul Üniversitesi'ndeki öğrenci katliamı (16 Mart 1978), DP'nin iktidara gelişi (14 Mart 1950), Johnson Mektubu (5 Haziran 1964), Sivas Madımak Oteli'ndeki katliam (2 Temmuz 1993), Marmara Depremi (17 Ağustos 1999), azınlıklara saldırı (6-7 Eylül 1955), Cumhuriyet'in ilanı (29 Ekim 1923), Özal'ın iktidara gelişi (6 Kasım 1983), Tan Matbaası baskını (4 Aralık 1945).

Tayfun Talipoğlu'nun *Bam Teli* programı, alt başlığında da belirtildiği gibi "*bir yol hikayesi*"ydi. Anadolunun "üçra" köşelerine uzanan "sapa" yolların üzerinde rastlanan kamusal sorunlar, röportaja dayalı biçimde, derinleştirilmeden, genel geçer ifadelerle, biraz da magazinleştirilerek sunuluyordu. 1999'dan beri yayınlanmakta olan dizinin yolu bu süreçte değişik televizyonlardan geçmiştir.

Nebil Özgentürk ise, 1994 yılından itibaren hazırladığı *Bir Yudum İnsan* dizisinde sanatçı, siyasetçi ve sporcu portreleri üzerinden yakın Türkiye tarihini işlemiştir. Görsel açıdan daha derinlikli ve zengin olan dizinin, benzerlerine oranla sinema tadı daha yüksektir. Özgentürk, daha sonraki yıllarda da, benzer yapıda bir başka programı olan *Türkiye'nin Hatıra Defteri*'ni seyirciyle buluşturmuştur.

Görsel açıdan zengin olan bir başka program da, özellikle savaştan bölgelerdeki foto muhabirliğiyle tanınan Coşkun Aral'ın *Haberci*'si olmuştur. 1995 yılında ATV'de yayınlanmaya başlayan dizi Coşkun Aral'ın ifadesiyle, "*dünyanın uzak köşeleri, değişik kültürleri, farklı yüzleri*"ni işlemektedir ([www.haberci.com](http://www.haberci.com)).

Dönemin önemli özelliklerinden biri ulusal nitelikli resmi ya da özel pek çok televizyon istasyonunun yanı sıra uluslararası televizyon istasyonlarının da yayına başlamasıdır. Dönemin önemli karakteristiklerinden biri başkası ise, belgesel sinema alanı da dahil olmak üzere, tematik televizyonların ortaya çıkmasıdır. Discovery Channel, National Geography Channel, History Channel gibi küresel televizyon istasyonlarının yanı sıra, İz TV, TRT-Belgesel gibi yeni ulusal televizyon istasyonlarının adları, özellikle belgesel sinemayla birlikte anılır olmuştur. Ancak, bu televizyonlarda yayınlanan ürünlerin çoğu, belgesel unsurlar taşımakla birlikte sinema anlamında çok zayıftır. Özellikle uluslararası televizyon istasyonlarının yayınlarında yer verilen programların çoğunda "merak unsurları" ile üzerine gidilen "olağanüstülükler" in gerilimleri "kahramanlık" larla yatıştırılmakta; "hayranlık" larla pekiştirilmektedir. Yayın içeriklerinde belgesel sinemanın sorgulayıcı, analitik yaklaşımlarına, etik kaygılara pek yer verilmemekte; tersine sistem onaylayıcı, sistem yürütücü formülasyonlarla izleyiciler manipüle edilmeye çalışılmaktadır. Dışses bir anlatıcı izleyicilerin neyin nasıl görmeleri, anlamaları yorumlamaları konusunda "yol" göstermektedir.

National Geographic Society'nin "araştırma, koruma ve eğitim" ilkelerine bağlı olarak üretim-yayın yaptığı belirtilen National Geographic Channel; NG Televizyon ve Film (NGT&F), FOX Entertainment Group ve National Broadcasting Company (NBC) ortaklığıdır. National Geographic Channel; dünya çapında 164 ülkede, 27 dilde yayınlanmaktadır. 1985'te kurulan Discovery Channel, ABD orijinli olmakla beraber küresel çapta yayın yapan bir televizyon istasyonudur. Yayınlarında genellikle popüler bilim, teknoloji ve tarih üzerine yoğunlaşmıştır. Discovery Channel'in Türkçe yayınları kablo TV ve dijital platformlar üzerinden izlenmektedir. Yine ABD kaynaklı History Channel ise içeriklerinde daha çok tarihe yer vermektedir.

Küresel sermayenin bu tür küresel televizyon istasyonlarındaki yayınların içeriği yerellikten çok uzaktır; dünyanın pek çok noktasına, aynı içerikler ulaştırılmaktadır. Bu bağlamda, bu televizyon istasyonları, Türkiye'deki belgesel sinemacıların filmlerinin izleyici kitlesine ulaştırabileceği alanlar olmaktan uzaktır. Discovery Channel tarafından yerli tema olarak gerçekleştirilen ve akılda kalan neredeyse tek belgesel Marmaray Tüp Geçişi üzerine olan bir yapımdır. Tabii ki, yapım ekibi yerli olmayan bu yapımda, Marmaray projesi dünyadaki en önemli projelerden biri olarak tanıtılmakta; İstanbul'un kentsel yaşam kalitesinin olmazsa olmazlarından biri olarak sunulmaktadır. Yapıma göre, "temiz enerji"li bu proje sayesinde, kentin doğal ve tarihi özellikleri de korunmuş olmaktadır. Bir mühendislik harikası olan proje, Doğu'nun egzotik dünyasını "modernleştirecek" bir lütuftur: inşaat vincindeki türkü söyleyen operatör, bota binen sunucunun "pompa" niyetine oradaki işçinin baretiyle bottaki suyu boşaltması gibi "Doğu"luluğun dayanılmaz hallerini, yapımın merak ve eğlence unsurları olarak sunmaktadır. "Cesur" sunucu, daha yapımın birinci dakikası dolmadan "*Başımaya bir şey gelir mi?*" diye sorarak, Doğu'yu baştan kurmaktadır; nefesler tutula tutula mühendislik harikasının ve ona içkin hayranlığın sonuna erişilir. Böylece yeni bir seyir biçimiyle yeni bir seyir keyfine ulaşılmış olur...

Popüler yayın içerikleri ve yaklaşımları nedeniyle Türkiye’de de izleyicilerin kolayca ve ilgiyle izledikleri bu istasyonlar, belgesel sinemanın ne olduğu (ya da olmadığı) konusunda izleyicilerin algısını ve bilgisini ciddi biçimde deforme etmektedir.

Ulusal düzeyde yayın yapan iki yerli istasyon ise (İz TV ve TRT-Turizm ve Belgesel Kanalı), en başından kendilerini “*bilgi ve belge kanalı*” (İz TV) ya da “*turizm ve belgesel*” kanalı olarak konumlandıklarından, belgesel sinemacıların biraz dışında durmayı kabul ve ilan etmiş görünmektedir. Ancak, yine de her iki istasyon, yerel temaların, yapımların, bol tekrarlı yayınlarla izleyicilere ulaştırıldığı istasyonlardır.

Türkiye’de belgesel sinema açısından hâlihazırda en önemli gösterim noktası festivallerdir. Uluslararası İstanbul 1001 Belgesel Film Festivali, Documentar-ist Film Festivali, Uluslararası Safranbolu Altın Safran Belgesel Film Festivali programlarında sadece belgesel filmlere yer verirken; Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali, Uluslararası İstanbul Film Festivali, Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali, Uluslararası Ankara Film Festivali, Uluslararası İpek Yolu Film Festivali, İf Bağımsız Filmler Festivali, Akbank Kısa Film Festivali, Uluslararası Gezici Film Festivali, Uluslararası Amed Film Festivali, Filmmor Kadın Filmleri Festivali, Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali, İşçi Filmleri Festivali, İzmir Kısa Film Festivali, Uluslararası Çevre Kısa Film Festivali, Selçuk Üniversitesi Kısaca Film Festivali, Erciyes Üniversitesi Film Festivali, Atatürk Üniversitesi Kar Film Festivali, gibi çok sayıda festivalin içinde belgesel sinemaya bölüm ayrılmaktadır. Bağımsız belgesel sinemacıların izleyicilere ulaştığı en önemli gösterim alanı bu festivaller olmaktadır.

Belgesel sinemacıların son yıllarda önemli bir gösterim alanı ise “internet” ortamıdır. Özellikle televizyon, sinema salonu, DVD gibi ticari gösterim olanaklarına

erişememiş olan ya da bunu tercih etmeyen; festivallerde filmlerine yeterince yer bulamayan yönetmenlerin özel toplantılar dışında neredeyse yegâne gösterim alanı internet ortamıdır. Bazı yönetmenler ise, filmlerini, hedeflediği mecralarda, hedeflediği izleyici kitlesine ulaştırdıktan sonra internet ortamına yüklemektedir.

Belgesel filmlerin dijital olarak arşivlenmesi projesi olan Arşiv-ist Dijital Belgesel Kütüphanesi projesi kapsamında, 26 Ocak 2012 tarihinde, İstanbul'da, düzenlenen “Dijital Belge Bilgi Yönetimi ve Uygulamaları Paneli”ne katılan EDN - European Documentary Network (Avrupa Belgesel Ağı) Yönetim Kurulu Üyesi

Cay Wesnigk “Bugün internete baktığınız zaman bütün filmlerimizin internette olduğunu görüyoruz. Eğer filminiz internette yoksa gerçekten bir problem var demektir. Filmleriniz internette varsa, (..), kendinizi şanslı addedin” derken, interneti olmazsa olmaz bir medya olarak görüyordu (Aytekin, 2012: 21). Arşiv-ist Dijital Belgesel Kütüphanesi, bu bağlamda, izleyicilerin belgesel filmlere ve bu filmlere ilişkin her türlü enformasyona internet üzerinden telif haklarına zarar vermeden ulaşabilmesini düzenleyen bir projedir.

Kuşkusuz, internet ortamının filmlerin geniş kitlelere yayılmasının önü açan bir ortamdır; ancak, filmlerin müelliflerinin izni alınmadan, kontrolsüz biçimde bu ortamlara yüklenmesi önemli bir telif sorunu olarak giderek sıkıntı yaratmaktadır. Belgesel sinemacıların bu medyayı gelecekte, izleyicilerin ücretli olarak kullanacağı bir medya olarak gördüğü de bir gerçektir.



Şekil 4.9. Arşiv-ist haberi (Zaman, 27 Ocak 2012)

#### 4.6.4.2. Destekleme Fonlarının Keşfi (2. Sponsorluk Çağı):

Türkiye’de sinema – devlet ilişkisi denilince akla ilk olarak “sansür” olgusu gelmektedir. Kuşkusuz, sinema tarihi yazılırken önemli olaylardan biri “sansür”dür; ancak Türkiye’de sinema - devlet ilişkilerinin finansa dayanan boyutu genellikle yapımcılar lehine görmezden gelinmiş ve yeterince dile getirilmemiştir. Dile getirildiğinde de, genellikle devletin sinema sektörü üzerinden aldığı vergi, rüsum ve harçların fazlalığından ve finansal desteğinin yetersizliğinden hareketle sitem edilme biçiminde olmuştur. Oysa son 20 yılın sinema sektörüne bakıldığında en önemli finans kaynağının “devlet” olduğu görülmektedir. Gişe hâsılatına yönelik film üreten yapımcı ya da yönetmenlerin dışındaki ister imgesel sinemadan, ister belgesel sinemadan hemen hemen bütün yönetmenler başta Kültür Bakanlığı olmak üzere destekleme fonlarının peşindedir. Kültür Bakanlığı Sinema Destek Fonu’ndan destek alamayan bir filmin neredeyse yapımı imkânsız hale gelmiştir. Ülke içindeki fonların yanı sıra ülke dışındaki fonlar da yönetmenlerin ulaşmayı hedeflediği kaynaklardır. Belgesel sinema da, bu fonlardan yaşamsal düzeyde yararlanmaktadır.

Sinema-devlet ilişkisi denilince aklak ilk gelen unsur olan “sansür” konusunda ilk yasal düzenlemeler 1932 yılında başlamıştır. 1939’da yürürlüğe giren sansür tüzüğü kimi değişikliklere gidilmekle birlikte, 1986 yılında çıkarılan Türk Sinemasının ilk yasası olan *3257 Sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu* yürürlüğe giren kadar filmler polisin iznine tabi tutulmuş; bu tarihten itibaren “görev” İçişleri Bakanlığı’na devredilmiştir. 14 Temmuz 2007 tarihinde çıkarılan *5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkındaki Kanun* ile 5 Aralık 1951 tarihli *5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu* (1983, 1995, 2001, 2004 yıllarından yapılan pek çok değişiklikle birlikte) bugün sinema sektörünü düzenleyen mevcut yasalardır. Yine 14 Temmuz 2007 tarihinde çıkarılan *5225 Sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu* da sinema sektöründeki

sponsorlukların vergilerden düşülmesine ilişkin düzenlemeleri içermektedir (Ulusoy, 2009). 2012 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı yeni bir sinema yasası üzerinde çalışmaktadır ancak yasa önerisi henüz meclise ulaşmamıştır.

Bakanlığın sinemaya desteği 1990'lı yıllarda başlamış; 1995 yılında Refahiyol hükümeti sırasında ekonomik kriz gerekçesiyle sonlandırılmıştır. O yıllarda sinemanın kaynak açısından bir başka beklenti alanı da *Eurimages* fonu olmuştur. 2000'li yılların ekonomik krizleri nedeniyle sinemacıların bu tür kaynakları "kurumuş", ancak *5224 Sayılı Kanun*'ün çıkmasından sonra fon destekleri yeniden düzene girmiştir (Ulusoy, 2009: 61). Basında yer alan haberlere göre, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın sinema sektörüne verdiği destek 1990-2004 arasında 5 milyon 756 bin 109 dolar iken, bu rakam 2005-2010 arasında 16 kat arttırılarak 89 milyon 654 bin 182 dolara çıkarılmıştır. *5224 Sayılı Kanun*'ün yürürlüğe girmesi ile sinemaya yapılan katkının devamlı hale getirilmesi sektörde beklenen sonucu vermiş; 2005-2009 arası Bakanlık destekli 29 film uluslararası festivallerden 245 ödülle dönmüştür. (*Hürriyet*, 7 Şubat 2011).

*5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkındaki Kanun*'ün amacı, "bireyin ve toplumun sinema sanatı ürünlerinden verimli bir biçimde yararlanabilmesi ve sinema sanatının sunduğu olanaklardan yararlanarak çağdaş ve etkin bir kültürel iletişim ortamının yaratılması için sinema sektörünün eğitim, yatırım, girişim, yapım, dağıtım ve gösterim alanlarında geliştirilmesi ve güçlendirilmesi ile kayıt ve tescile de esas olacak şekilde sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılmasını ve bu alanda yerli ve yabancı yatırım ve girişimlerin desteklenmesini sağlamak" olarak ifade edilmektedir. Sinema sektörü bu yasanın uygulamalarını özellikle "değerlendirme ve sınıflandırma" ile "destek" konularında hissetmektedir:



5224 Sayılı Kanun gereği, ticari dolaşıma çıkacak olan filmler, meslek birliklerinden gelen üyeler ağırlıklı olmak üzere oluşturulan “üst” ve “alt” kurullar tarafından değerlendirilmekte ve sınıflandırılmaktadır.

Yasanın sektöre en büyük etkisi “destek” noktasında belirginleşmektedir. Bakanlık, 8. Madde'ye göre;

- “Araştırma, geliştirme, senaryo ve diyalog yazımı, çeviri, tasarım ve benzerleri gibi yapım öncesi aşamaların desteklenmesi amacıyla doğrudan ve geri ödemesiz” olarak Proje Desteği,
- “Sinema filminin yapım öncesi hazırlık aşamasından, gösteriminin yapılabileceği hale getirilmesine kadar geçen tüm yapım aşamalarının desteklenmesi amacıyla doğrudan veya dolaylı geri ödemeli” olarak Yapım Desteği,
- “Sinema filminin izleyiciye ulaştırılabilmesi amacıyla tanıtım, dağıtım ve gösterim aşamalarının desteklenmesine yönelik doğrudan veya dolaylı geri ödemeli veya geri ödemesiz,”

olarak Yapım Sonrası Desteği vermektedir. Destek miktarları ise, başvuruda belirtilen bütçenin % 50'sından fazla olamamaktadır.

Desteklenecek olan proje ve filmler meslek örgütleri temsilcileriyle Bakanlık tarafından belirlenen resmi kurum temsilcilerinden oluşan bir kurul tarafından belirlenmektedir.

Bakanlık tarafından 2005 – 2012 arasında verilen destekler şöyledir<sup>(\*)</sup>:

---

(\*) Bu veriler bilgi edinme hakkı kapsamında Bakanlığa yapılan başvuru sonucu elde edilmiştir. Bakanlık yanıt verdiği sırada henüz 2012 yılı tamamlanmadığından, 2012 rakamları nihai rakamlar değildir.

**Tablo 4.4. 2005-2012 yılları arasında TC Turizm ve Kültür Bakanlığı'nca sinema sektörüne verilen destekler**

<b>YAPIM DESTEĞİ</b>		
<b>YIL</b>	<b>Proje sayısı</b>	<b>Destek miktarı</b>
2005	12	2.300.000.00 TL
2006	27	6.504.000.00 TL
2007	33	8.560.000.00 TL
2008	25	5.850.000.00 TL
2009	22	5.375.000.00 TL
2010	30	8.630.000.00 TL
2011	43	10.450.000.00 TL
2012	37	10.510.000.00 TL
<b>Toplam</b>	<b>229</b>	<b>58.179.000.00 TL</b>

<b>YAPIM SONRASI DESTEĞİ</b>		
<b>YIL</b>	<b>Proje sayısı</b>	<b>Destek miktarı</b>
2005	1	50.000.00 TL
2006	1	30.000.00 TL
2007	6	292.000.00 TL
2008	2	60.000.00 TL
2009	5	285.000.00 TL
2010	7	420.000.00 TL
2011	12	870.000.00 TL
2012	5	340.000.00 TL
<b>Toplam</b>	<b>39</b>	<b>2.347.000.00 TL</b>

<b>BELGESEL, SENARYO, AMATÖR YAPIM VE GELİŞTİRME DESTEĞİ</b>		
<b>YIL</b>	<b>Proje sayısı</b>	<b>Destek miktarı</b>
2005	110	2.756.000.00 TL
2006	141	4.697.971.00 TL
2007	204	5.484.990.00 TL
2008	153	4.772.360.00 TL
2009	159	4.151.420.00 TL
2010	222	5.607.360.00 TL
2011	146	4.371.200.00 TL
2012	96	2.000.600.00 TL
<b>Toplam</b>	<b>1131</b>	<b>33.841.901.00 TL</b>

Sektörün “kurnazlıkları” ile devletin “paranoyası” arasında bir yerde duran bu desteklerden yararlanmak için, ciddi biçimde bir bürokratik süreçten geçilmekte; kategoriler açısından değişmekle birlikte, başvurular sırasında 50’ye yakın belge istenmektedir. “Sinema filmleri”ne verilen destek geri ödemeli kredi biçimindedir; desteklenen film, Bakanlık tarafından belirlenmiş olan ulusal ve uluslararası yarışmalarda ödül aldığı takdirde bu “kredi hibe”ye dönüşmektedir. Kredinin bir başka ödenmeme biçimi filmlerin zarar etmesidir ki, bu sürekli olarak “başa gelen” bir durumdur. Bakanlıktan bugüne dek destek alıp da geri ödemedeki bulunan yapım

sayısı çok azdır<sup>(\*)</sup>. Bu ödemeler kısmen yapılmıştır ya da hukuki sürece giren ödemelerdir. İmgesel sinema fimlerinde sektörel refleks, öncelikli olarak Bakanlığın bu desteğinden yararlanmak, bu destek garantilendikten sonra yurt dışındaki fonlara başvurmak, televizyonlara ve dağıtım firmalarına filmin ön satışını gerçekleştirmek biçiminde olmaktadır.

Belgesel filmlerde, amatör filmlerde (belgesel, kısa, animasyon), senaryo ve diyalog geliştirme, kurgu geliştirme, yapım sonrası gibi kategorilerde verilen destek ise karşılıksızdır.

Sinema Destekleme Kurulu 2011 yılına kadar bu yılda iki dönem olarak destekleri belirlemekte ve dağıtmaktaydı. Ancak 2011 yılından itibaren amatör ve belgesel kategorilerinde birer kez destek verilmiştir.

Belgesel filmlerde Bakanlık tarafından verilen desteğin karşılıksız olması belgesel sinemacıların kolay bir yol olarak Bakanlığı seçmelerini teşvik etmektedir. Bakanlık tarafından verilen desteklerde belgesel film başına verilen destek miktarı son derece düşüktür. Bu olumsuzluğa karşın belgesel sinemacılar buradan alacakları desteği çok önemsemekte; neredeyse tek kaynak olarak görmektedir. Sponsorluk koşullarını göz önünde bulunduran belgesel sinemacıların başka kaynaklar arama konusundaki isteksizlikleri ve kaynak yaratmadaki beceri(sizlik)leri de Bakanlık kaynaklarını tek ve mutlak hale getirmektedir. Bakanlık dışı kaynak kullanarak belgesel yapan yönetmenlerin sayısı da azalmıştır; Bakanlık dışındaki desteklerle ya da desteksiz olarak yapılan amatör ve öğrenci belgeselleri de olmasa, belgesel film yapımı neredeyse durma noktasına yaklaşmaktadır.

---

(\*) Bilgi Edinme Hakkı kapsamında elde edilen verilere göre, bu destekten yararlanan 236 filmde sadece 11'i geri ödeme yapmıştır (531.160.82 TL). Verilen 58.179.000 TL'lik destek göz önünde bulundurulduğunda geri ödeme oranı sadece % 9 civarındadır.

2004 -2010 yılları arasında, tüm kategorilerde yılda iki kez düzenli olarak sinemaya destek verilmiştir. 2011 yılında Sinema ve Telif Hakları Genel Müdürlüğü'nün "Sinema Genel Müdürlüğü" ve "Telif Hakları Genel Müdürlüğü" olarak ikiye ayrılmasından sonra sinema desteklerinin organizasyonu Sinema Genel Müdürlüğü'ne bırakılmıştır. Bu yıldan itibaren uzun metraj yapım desteği yılda iki kez verilmeye devam edilirken diğer kategorilerin desteklenmesi yılda bir keze düşürülmüştür. 2011 yılına kadar hem desteklenen belgesel film sayısı, hem de destek miktarı yükselmiş; yeni düzenlemeyle bu sayılar azalmaya başlamıştır. Ancak Bakanlık yetkilileri 2011-2012 rakamlarını karşılaştırarak göreceli bir artışı öne çıkartmaktadır. Bu açıklamalara göre; 2011 yılında desteklenen belgesel film sayısı 35'tir; destek miktarı ise 936.000 TL'dir. Destekleme Kurulu, 2012 yılında ise 27 belgesel filmin desteklendiğini ve 1.185.000 TL destek ayrıldığını açıklamıştır. Aynı toplantıda 16 animasyon film için 297.000; 28 kısa film için 287.000, 27 senaryo-diyalog ve yazım geliştirme projesine 232.000 destek verileceği bildirilmiştir. 2011 yılındaki desteklerle karşılaştırıldığında 2012 desteklerinin belgesel film yapım projelerinde % 26, animasyon film yapım projelerinde % 1463, kısa film yapım projelerinde ise % 319 oranında arttığı; genel toplamdaki artışın ise % 57 olduğu ifade edilmektedir (<http://www.sinema.gov.tr>).

**Tablo 4.5. 2011 – 2012 Desteklerinin Karşılaştırılması** (<http://www.sinema.gov.tr/ana/duyuru.asp?id=12>)

TÜR ADI	2011				2012				2012 - 2011 Toplamlar Arası Fark (TL)	2012 - 2011 Toplamlar Arası Fark (%)
	Adet	En Düşük	En Yüksek	Toplam	Adet	En Düşük	En Yüksek	Toplam		
Belgesel	35	8.000	75.000	938.000	27	7.850	99.000	1.185.100	247.100	26
Animasyon	2	3.000	16.000	19.000	16	5.500	39.000	297.000	278.000	1463
Kısa Film	6	2.500	20.000	68.500	26	4.500	15.000	287.000	218.500	319
Senaryo	25	7.000	10.000	246.000	27	8.000	10.000	232.000	-14.000	6
<b>GENEL TOPLAM</b>	<b>68</b>	<b>20.500</b>	<b>121.000</b>	<b>1.271.500</b>	<b>96</b>	<b>25.850</b>	<b>163.000</b>	<b>2.001.100</b>	<b>729.600</b>	<b>% 57</b>

Ancak 2009 ya da 2010 yıllarındaki destek rakamlarına bakıldığında belgesel sinemanın Bakanlık desteğini ciddi biçimde yitirmeye başladığı görülmektedir:

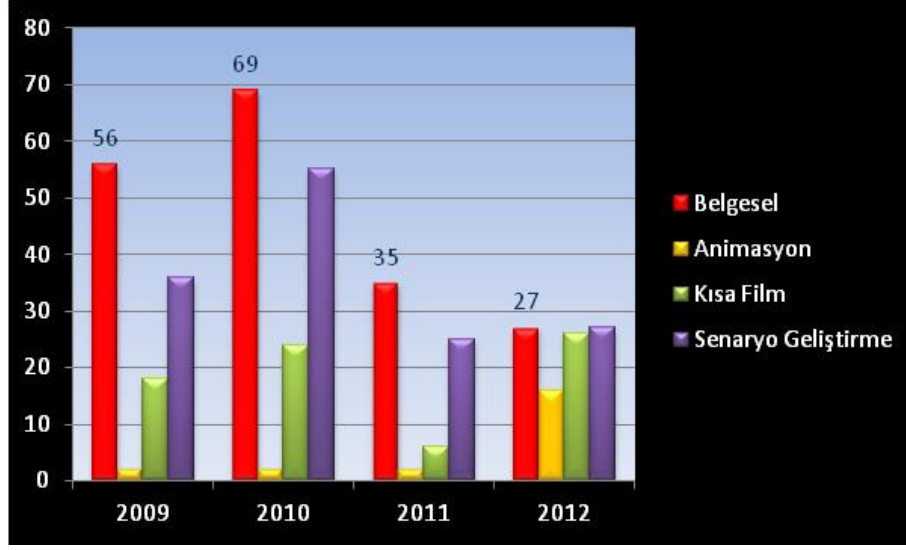
**Tablo 4.6. 2009 – 2010 Desteklerinin Karşılaştırılması**

TÜR ADI	2009				2010				2009 - 2010 Toplamlar Arası Fark (TL)	2009 - 2010 Toplamlar Arası Fark (%)
	Adet	En Düşük	En Yüksek	Toplam	Adet	En Düşük	En Yüksek	Toplam		
Belgesel	56	7.000	65.000	1.613.500	69	5.000	60.000	1.679.000	65.500	4
Animasyon	2	25.000	25.000	50.000	2	40.000	50.000	90.000	40.000	80
Kısa Film	18	3.000	15.000	159,500	24	2.400	15.000	213.400	53.900	33
Senaryo	36	4.000	10.000	354.000	55	8.000	10.000	548.000	194.000	55
<b>GENEL TOPLAM</b>	<b>112</b>	<b>39.000</b>	<b>115.000</b>	<b>2.177.000</b>	<b>150</b>	<b>55.400</b>	<b>135.000</b>	<b>2.530.400</b>	<b>353.400</b>	<b>% 16</b>

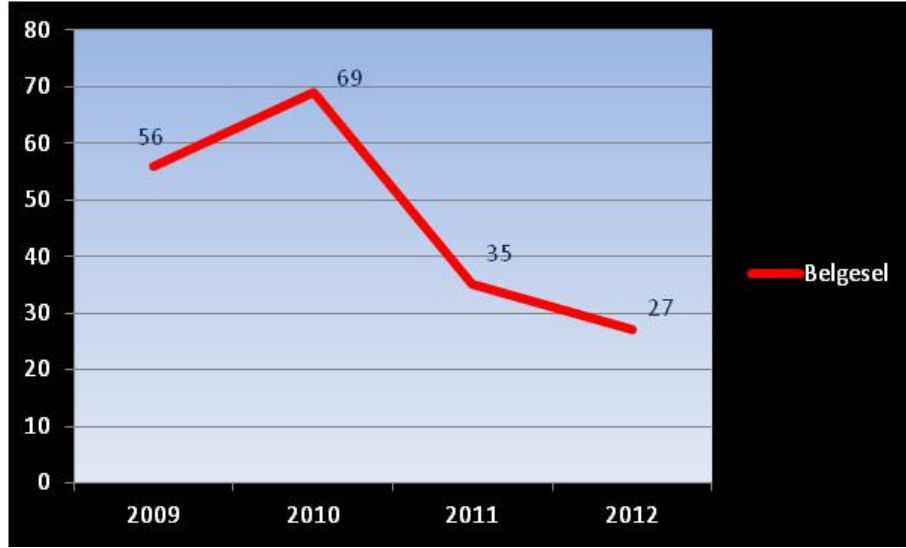
2009-2010-2011-2012 yıllarında desteklenen proje sayıları karşılaştırıldığında sonuç belirginleşmektedir. Genel anlamda desteklenen proje sayısı düşmüş, tür sayıları birbirine yaklaşmıştır:

**Tablo 4.7. 2009 – 2012 Yıllarında Desteklenen Projelerin Türlerine Göre Dağılımı**

	2009	2010	2011	2012
Belgesel	56	69	35	27
Animasyon	2	2	2	16
Kısa Film	18	24	6	26
Senaryo Geliştirme	36	55	25	27



Şekil 4.10. 2009 – 2012 Yıllarında Desteklenen Projelerin Türlerine Göre Dağılımı



Şekil 4.11. 2009 –2010-2011- 2012 Yıllarında Desteklenen Belgesel Proje Sayısı

Sinemacıların bir kısmı, sinema filmlerinin yapımcı-seyirci çizgisindeki ekonomik dinamikle gerçekleştirilmesini ve sinemanın devlet tarafından finansal anlamda desteklenmemesini savunuyorsa da, günümüzde devlet desteği olmadan bir filmin üretilmesi neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Kimi gişe filmlerinin yapımcıları dahi bu destekten yararlanmaya çalışmaktadır. Belgesel sinemacılar da bu ikilemi yaşamaktadır ama genel eğilim bu fondan vazgeçmemek üzerinedir.

Araştırma kapsamındaki yönetmenlerin de önemli bir kısmı bu fondan yararlanmış; hâlihazırda yararlanmakta ya da yararlanmayı istemektedir. Grubun bugüne kadar gerçekleştirdiği filmlerin finans olanaklarına bakıldığında bir fikir edinilebilir: Araştırmada yer alan yönetmenler 492 film için 571 finans kaynağından yararlandığını ifade etmiştir. Birinci kaynak çalışılan kurumun olanaklarıdır; % 33. Araştırmada yer alan yönetmenlerin bir kısmı TRT'de çalıştığı için bu kaynağın öne çıkması doğaldır. İkinci sırada ise başta Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Sinema Destek Fonu olmak üzere resim kurum sponsorluğudur: % 27. Bu döküme % 23'lük kişisel kaynaklar da eklendiğinde; geriye kalan % 17'lik kaynak özel kurum sponsorluğu, TV istasyonları, yapımcılar ve yurt dışı kaynaklardan (festival, yapımcı, TV istasyonu ve diğer olmak üzere) oluşmaktadır.

Belgesel sinemanın “yapımcısız” bir sinema olması, yönetmenlerin aynı zamanda yapımcı gibi hareket etmelerini zorunlu hale getirmektedir. Ancak, bir yapımcı gibi bilanço mantığından (“kâr-zarar”) hareket etmedikleri için, kaynakları sadece filmin gerçekleştirilmesi için aramaktadırlar. Bu da, karşılıksız ya da geri ödemesiz kaynakların tercih edilmesini, yurt içi - yurt dışı fonların peşine düşülmesini gerektirmektedir.

Genellikle Avrupa Birliği'nin kaynaklarıyla oluşturulan ve Merkezi Finans ve İhale Birimi aracılığıyla dağıtılan fonlar; AB'nin Media fonu, Eurimages fonu, Eiromed Audivisual II fonu ve diğer ülkelerin, özellikle Hollanda'nın Matra ve İnsan Hakları fonları, Almanya'nın Heinrich Böll Vakfı vb. 2. Sponsorluk “Çağ”ının kaynaklarını oluşturmaktadır. Eurimages'ten yararlanmak için filmin en az 70 dakika olması ve sinemada gösterilmek amacıyla hazırlanması ve en az iki Avrupa ülkesinden ortak bulunması gibi koşullara bağlı olduğu için Türkiye'deki belgeselcilerin “beceri”

alanının dışında kalmaktadır. Az sayıda belgesel sinemacının Çokkültürlülük Döneminde keşfettiği bir başka kaynak ise “ticari sinema”dır

#### 4.6.4.3. Ticari Sinemanın Keşfi:

Türkiye’de belgesel sinemanın gösterim olanağı olarak en az yararlandığı alanlardan biri, sinemada vizyona girmektir. Sinema salonları doğrudan ticari gereklere ve kurallara göre faaliyet gösterdiğinden, ancak bu tür bir bakışın ürünü olan belgesel filmler sinemalarda ticari gösterim olanağı bulabilmiştir. İlişkiler ve olanaklar kadar yönetmenlerin tercihleri de bu konuda belirleyici etkindir. Türkiye’de belgesel sinema yapımcaısız bir sinema olduğu için, çoğu kez gösterim sorunları da yönetmenin çözmesi gereken sorunlardır ve yönetmenlerin bu konudaki birikim, deneyim. istekleri de yeterince gelişmemiştir.

İngesel filmlerin yanı sıra belgesel filmler de üreten Tolga Örnek, hem yönetmen hem de yapımcı olarak sinemada üretimde bulunmaktadır; imgesellerinin yanı sıra iki belgesel filmiyle de vizyona girmiş ve ciddi biçimde seyirci ve hâsılat toplamıştır. Bu filmlerden ilki, 2003 yılında 35 mm olarak çekilen, senaryosunu da Örnek’in yazdığı, 120 dakika uzunluğundaki *Hititler* belgeselidir. Filmde, zamanının en büyük askeri gücüne sahip, Eski Çağ’a damgasını vuran Hitit İmparatorluğu’nun öyküsü anlatılmaktadır. Belgeselde, Hititlerin zengin tarihi röportajlar, güncel çekimler, görsel efektler ve Haluk Bilginer, Sanem

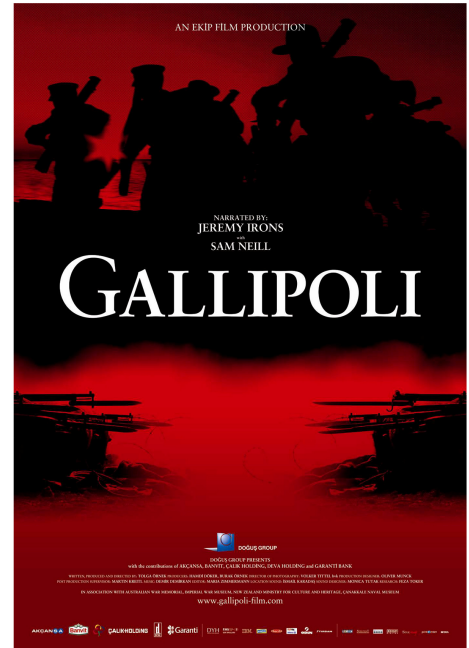


Şekil 4.12. *Hititler* (2003) - Tolga Örnek



Çelik gibi ünlü oyuncuların görev aldığı dramatik canlandırmalarla yeniden diriltiştir. Başkent Hattuşa ve diğer Hitit şehirlerindeki kazılarda bulunan 25.000 Hitit tabletinden yola çıkılarak, Hitit halkının sözleri, metinlerin yazımından 3.500 yıl sonra benzer detay ve duyguyla tekrar canlandırılmaya çalışılmıştır. Çekimleri Mısır, Suriye ve Türkiye’de toplam 141 günde gerçekleştirilen Hititler yaklaşık üç yılda tamamlanmıştır. Filmde kullanılmak üzere binlerce aksesuar hazırlanmış; filmin özgün müziği Prag Flarmoni Orkestrası tarafından icra edilmiştir. Hititler, 2003 Mayıs’ında Türkiye’de vizyona girmiş ve 78.000 kişi tarafından izlenmiştir. İngilizce versiyonu ünlü Oscar ödüllü sinema oyuncusu Jeremy Irons tarafından seslendirilen belgesel ABD sinemalarında da gösterime girmiştir. Hitiler, sponsor bulma konusunda da oldukça başarılı olmuştur. Filmin ana sponsorluğunu IMKB, Çalık Holding, ABT Ajans üstlenmiş; THY, Erdemir, İstikbal, CNR, Koç Alianz, Fibula by Efe Kuyumculuk, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi ve Nur İnşaat gibi çok sayıda resmi–özel kurum destekte bulunmuştu.

Tolga Örnek’in 2005 yılında gerçekleştirdiği *Gelibolu* belgeseli ise çok daha fazla ilgi çekti ve gündemde çok önemli yer edindi. 2005’te vizyona giren ve 37 hafta vizyonda kalan film 2005 yılında 670.798, toplamda ise 677.738 (kopya başına 6.987 izleyici)<sup>(\*)</sup> kişi tarafından izlenirken, 223 filmin vizyonda olduğu 2005 yılının seyirci sayısı bakımından yılın 8. filmi oldu. Çanakkale Savaşı’nı farklı uluslardan 10 askerin (2’si



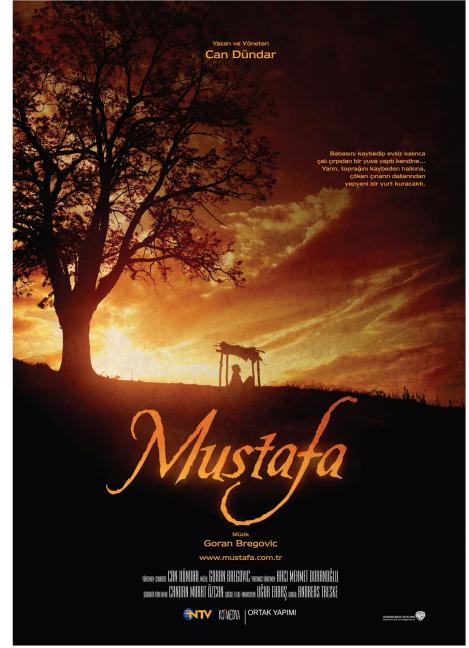
Şekil 4.13. *Gelibolu* (2005) - Tolga Örnek

(\*) Filmlerin vizyona girdiği kopya sayısı ve ulaştığı izleyici sayısı Box Office Türkiye verilerinden elde edilmiştir (www.boxofficeturkey).

İngiliz, 3'ü Yeni Zelandalı, 3'ü Avustralyalı, 2'si Türk) mektup ve günlüklerinden yola çıkarak canlandırmalarla anlatan film kamuoyunda leyhte ve aleyhte çok tepki almıştır. Eleştiriler savaşta Türk tarafına yeterince yer verilmediği hususunda yoğunlaşırken, tam tersine, Ekip Film'in resmi sitesindeki bilgilere göre, tarihsel önemi nedeniyle güncelliğini hiç yitirmemiş ve farklı açılardan birçok defa işlenmiş ama hep yapan tarafın lehine işlenmiş olan Çanakkale Savaşı, ilk kez bu belgeselde tarafsızca ve dengeli biçimde ele alınmıştır. *"Film, dini, dili, uyruğu ne olursa olsun siperde savaşan askerlerin duygularını, acılarını, içlerinde barındırdıkları endişeleri, geride bıraktıklarına olan özlemlerini, çok zor koşullarda hayatta kalmak için gösterdikleri kahramanlıkları ve mücadelelerini anlatmaktadır"*. Bu filmin de İngilizce versiyonu hazırlanmış; *Hitler* gibi bu filmin de İngilizce metni Jeremy Irons ve Sam Niell tarafından seslendirilmiştir ([www.ekipfilm.com](http://www.ekipfilm.com)).

Can Dündar'ın *Mustafa* (2008) filmi ise bugüne dek sinemalarda gösterilen belgesel filmler arasında en çok izleyiciye ulaşmıştır. 2008'de 193 kopya halinde vizyona giren film sinemada bir milyondan fazla kişi tarafından izlenmiştir (1.101.014 izleyici; kopya başına 5.705 izleyici). Can Dündar, daha önce *Sarı Zeybek*'te yaptığını bu kez bir sinema filmi boyutunda getirmiş; Cumhuriyet'in ilanınının 85., Atatürk'ün ölümünün 70. yılına denk gelecek biçimde gerçekleştirilen filmde Mustafa Kemal Atatürk'ün şablonlardan uzak bir biçimde insani yönlerini ele aldığı iddia etmiştir. Ancak kamuoyunda bu insani yön derin tartışmaların da fitilini ateşlemiştir. Film savunun "Mustafacılar" ile karşı saflardaki "Antimustafacılar" gündemi işgal etmiştir. Dündar'ın gazeteci kimliğinin de etkisiyle, filmin medyadaki yansımaları çok yoğun olmuştur. Filmin yapıldığı ve vizyona girdiği dönemin, Türkiye'de aynı zamanda "ulusalcılık" hareketinin güçlü biçimde gündemde olduğu yıllar olması bu tartışmaları daha da alevlendirmiştir.

Filmin yapımı sırasında başta Cumhurbaşkanlığı ve Genelkurmay Başkanlığı arşivleri olmak üzere, yerli ve yabancı pek çok arşiv özel izinle açılmış; Atatürk'ün daha önce görülmemiş fotoğraflarına, hatıralarını yazdığı not defterlerine, yakınlarına yolladığı çok özel mektuplarına, günlüğüne, elyazmalarına ulaşılmıştır. Selanik'ten Manastır'a, Şam'dan Berlin'e, Sofya'dan Karlsbad'a geniş bir coğrafyada çekimler yapılmıştır. Filmin müzikleri, Atatürk gibi Balkanlardan yetişmiş



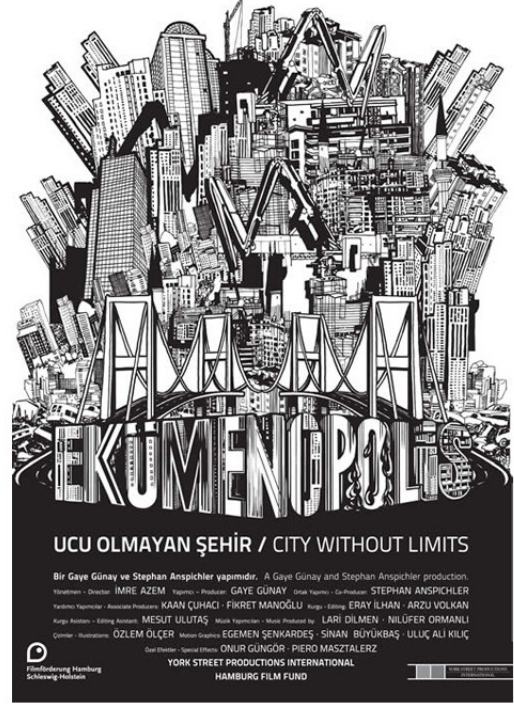
Şekil 4.14. *Mustafa* (2008) – Can Dündar

ve uluslararası üne kavuşmuş olan Goran Bregoviç tarafından bestelenmiştir. (www.mustafa.com.tr). NTV-Ko'medya ortaklığı ve Sabancı Holding'in katkılarıyla gerçekleştirilen belgesel, Türkiye'de bir TV istasyonu tarafından öncelikli olarak sinemada gösterilme amacıyla hazırlanmış bir "ilk film"dir.

2008 yapımı olanan Nezih Ünen'in *Anadolu'nun Kayıp Şarkıları* ancak 2010 yılında vizyona girebilmiş; 26 kopya halinde dağıtımı yapılmışsa da, belgeseli ancak 12.277 kişi izlemiştir (kopya başına 472 izleyici).

İmre Azem'in *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir* belgeseli ise 2011 yılında tamamlanmış ve sinemalarda gösterime girmiştir. İstanbul ve Ankara'da sadece birer salonda gösterilmesine karşın, film çok ilgi görmüş; bir hafta gösterimde kalması planlanırken, ikinci hafta da gösterime devam edilmiştir. Bu kadar az salon ve süreye karşın film 7.647 kişi tarafından (kopya başına 3.823 izleyici) izlenmiştir. Bu yoğun ilginin nedenlerinden biri, belgeselin AKP dönemindeki toplumsal

değişmenin önemli bir dinamiğinden beslenmesidir. Oryantalist yaklaşımlarda “Anadolu Kaplanları” ya da “Yeşil Sermaye” olarak nitelenerek küçümsenen Protestan İslam ahlâkının taşıyıcısı olan Anadolu burjuvazisinin muasırlaşma, bayındır etme söylemini içselleştirerek inşaat sektörüne dayalı bir büyüme modeli seçmesi (Çavuşoğlu, 2011), sosyal bilimlerde epeydir tartışılrsa da, belgesel sinemada gecikmeli olarak ele alınmıştır. *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir*; bu yanılla, öncü ve nadir yapımlardan biri olmuştur; izleyicinin ilgisini çekmekte zorlanmamıştır.



Şekil 4.15. *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir* (2011) – İmre Azem

2008 yılında Orhan Eskiköy-Özgür Doğan'ın, bir Kürt köyünde öğrencilere Türkçe öğretmeye çalışan bir öğretmeni anlatan *İki Dil Bir Bavul* filmi sinemada vizyona giren bir başka belgesel filmidir. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi İlk Film, Altın Koza Film Festivali'nde Sinema Yazarları Derneği ve Yılmaz Güney Jüri Özel ödülleri, 9. Abu-Dabi Film Festivali'nde En İyi Ortadoğu Filmi Ödülü, Uluslararası Romanya Film Festivali'nde En İyi Belgesel Film Ödülü gibi birçok ödül kazanan bu filmi sinemada 91.523 kişi (kopya başına 4.160 izleyici) izlemiştir. Filmin gişede de başarılı olmasında, etnisite meselesini insancıl boyutlara dikkat çekerek siyasallaştırması etkili olmuştur.

Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Film, İstanbul Film Festivali'nde En İyi Senaryo ödülleri kazanan, Uluslararası Rotterdam Film Festivali'nde *premier*'ini

yapan Orhan Eskiköy – Zeynel Doğan'ın filmi *Babamın Sesinde* de yine Kürt etnisitesi ele alınmıştır. Anne-baba-oğul ilişkisi üzerinden kimliğin ve tarihin sorgulandığı bu filmin arka planında yakın Türkiye tarihinin önemli siyasal olaylarından biri olan Maraş Olayları yer almaktadır. Hem kimlik meselesinin, hem de toplumsal olayların toplumsal hafıza boşluklarını doldurmaya çalışan belgesel, sinema yazarlarından da büyük destek almış; 12.897 (kopya başına 992 izleyici) kişi tarafından izlenmiştir.

Sinema yazarlarının desteğini kazanan bir başka film ise Aslı Özge'nin 2010'da Ankara Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü alan *Köprüdekiler* filmidir. “*Bir tür gerçeklik fetişizmine saplanıp saplanmadığı, izleyicisinin üzerinde gerçeğin gücü üzerinden hiyerarşi kurup kurmadığı*” (Çiftçi, 2011: 30) tartışmalarına konu olan *Köprüdekiler* 2.702 kişi (kopya başına 270 izleyici) tarafından izlenmiştir.

2010'da vizyona giren, Kürt göçer grubu Şavakların bir yıllık yaşam döngüsünü ele alan Kazım Öz'ün *Son Mevsim: Şavaklar*'ını sinemada 6.859 kişi (kopya başına 857 izleyici) izlemiştir. *Son Mevsim: Şavaklar*, Fransız ARTE televizyonu tarafından desteklenmiş bir belgeselidir.

Antalya Film Festivali'nde En İyi Belgesel Film Ödülü'nü kazanan *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* belgeseli ise Kasım 2010'da 10 kopya halinde vizyona girmiştir; ancak izleyici sayısı açısından elimizde sağlıklı veriler bulunmamaktadır. Aynı şekilde, Ocak 2011 tarihinde, tek kopya halinde vizyona giren Çayan Demirel'in *5 No'lu Cezaevi 1980-1984* belgeseli ile Metin Avdaç'ın, Sabahattin Ali'nin yaşam öyküsünü ele aldığı, 2012 Eylül'ünde vizyona giren *Sabah Yıldızı* belgeselinin de seyirci sayılarına ilişkin sağlıklı verilere ulaşamamıştır.

Vizyona giren filmlere genel olarak bakıldığında bu filmlerin çokkültürlülük temalarına paralellik gösterdiği görülmektedir. Ulus-devletin kuruluş dönemlerinin ve modernlik nostalgisinin ürünü sayılabilecek olan *Gelibolu* ve *Mustafa* filmlerinin yanı sıra, etnisite --özellikle de Kürt etnisitesi-- üzerine olan filmlerin sinema salonu mecrasını seçmeleri ilginç bir ortak noktadır. Seyirci kitlesinin ise büyük ölçüde, bu temalardan (genellikle sadece) birini sahiplenen ve bir tür “cemaatleşen seyirci” olduğu idida edilebilir.

**Tablo 4.8. Sinemada vizyon olanağı bulan belgesel filmler (2003-2012)**

Filmin Adı / Yönetmen	Vizyon Yılı	Kopya Sayısı	Toplam İzleyici Sayısı	Kopya Başına Ort. İzleyici	Tema
<i>Hititler</i>	2003	?	78.000	?	Tarih
<i>Gelibolu</i>	2005	97	677.738	6.987	Yakın Türkiye Tarihi
<i>Mustafa</i>	2008	193	1.101.014	5.705	Yakın Türkiye Tarihi -
<i>Anadolu'nun Kayıp Şarkıları</i>	2008	26	12.277	472	Kültürel değerler-Etnisite
<i>İki Dil Bir Bavul</i>	2008	22	91.323	4.160	Etnisite
<i>Köprüdekiler</i>	2010	10	2.702	270	İnsan öyküleri
<i>Son Mevsim: Şavaklar</i>	2010	8	6.859	857	Etnisite
<i>5 No'lu Cezaevi 1980-1984</i>	2011	1	?	?	Etnisite
<i>Ekümenopolis: Ucu Olmayan...</i>	2011	2	7.647	3.823	Kentleşme, çevre
<i>Babamın Sesi</i>	2012	13	12.897	992	Etnisite
<i>Sabah Yıldızı</i>	2012	1	?	?	Etnisite

## 5. BELGESEL FİLM YÖNETMENLERİ ARAŞTIRMASI

*“Bu dünya üzerinde insani bir yaşamı kurabilmek için önce içine sıkıştırıldığımız kendi “çarpık” dünyamıza ve bu dünyada yaşayabilmek için ürettiğimiz en hafif deyimle yargılarımıza bakmamız gerek. Cesaret bulabilmek için önce kendimizden dehşet duymayı öğrenmeliyiz.”*

Meltem Ahıska (2009: 1039)

### 5.1. Araştırma Evreni ve Örneklem:

Türkiye’de, sayıca az olsa da, belgesel türünün asli özelliklerini içinde barındırmasa da, 20. yüzyılın başlarından itibaren belgesel sinema alanında üretim yapılmaktadır. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra sinema alanında üretimin yükselişi, belgesel sinema alanında da gözlenmektedir. “Belgelerin” “sanat dil”iyle buluşması 1950’lerin sonlarında formatına kavuşmuş; belgesel film üretimi 1968’de TRT’nin televizyon yayınlarına başlamasıyla birlikte daha da artmıştır. Devletçi ekonomiden serbest piyasa ekonomisine, sinemada film teknolojisinden video teknolojisine geçilmesi, televizyon yayınlarının yaygınlaşması ve özel televizyonların kurulması, bağımsız belgesel sinemacıların ortaya çıkması, sinema eğitimi veren okulların artması belgesel sinema ile uğraşanların sayısını gözle görülür biçimde yükseltmiştir.

Günümüzde başta TRT olmak üzere bir televizyon istasyonuna, yapım firmasına bağlı olarak ya da herhangi bir kuruma bağlı olmaksızın çalışan çok sayıda belgesel film yönetmeni bulunmaktadır. Belgesel film yönetmenliğini bir meslek olarak yapan bu grupların yanı sıra, iki önemli grup da belgesel film üretiminin içinde yer almaktadır: bir zamanlar ya da hali hazırda sinemanın diğer alanlarında çalışırken belgesel film üretmiş olan yönetmenler ile eğitimleri sırasında belgesel film yönetmiş olan öğrenciler. Bu bağlamda, tarafımızca yapılan kaba bir taramada, Türkiye’de

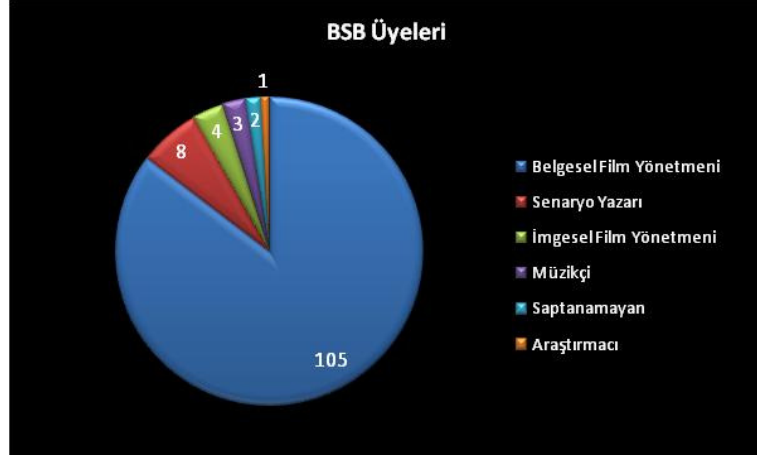
belgesel film üretmiş 2000'in üzerinde belgesel film yönetmeninin adına rastlanmıştır.

“Maliyet”, “zaman” ve “insan gücü” sorunları gibi “genel nedenler”; eldeki verilerin yetersizliği ve güvenilir olmayışı, hedef kişilerden bazılarının hayatta olmaması, iletişim bilgilerinin yetersizliği gibi “teknik nedenler”den dolayı belgesel film yönetmenlerinin tamamını kapsayacak bir araştırma imkânsız görünmektedir. Bu nedenle, “*Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*” kapsamında yapılan anket çalışması bir “örneklem”le sınırlandırılmak zorunda kalmıştır.

Anketin örneklemini, 1997’de Belgesel Sinemacılar Derneği olarak kurulan, 2000 yılının ilk günlerinden itibaren “meslek birliği” statüsüne kavuşan; ağırlıklı olarak Türkiye’deki belgesel sinemacıları bir araya getiren tek meslek birliği olan BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği’nin üyeleri arasındaki “belgesel film yönetmenleri” oluşturmaktadır. Türkiye’deki bütün belgesel film yönetmenleri düşünüldüğünde örneklem, evrenin yaklaşık % 5’ine karşılık gelmektedir. Ancak örneklem, belgesel sinemacıların sınıflandırılabilir üç ana grubu da (TRT’ye bağlı belgesel film yönetmenleri, yapım evlerine bağlı belgesel film yönetmenleri, bağımsız belgesel film yönetmenleri) içinde barındırmaktadır; bu anlamda örneklem, evrenin küçük ama evreni temsil edebilir bir örneği olarak kabul edilebilir.

Şubat 2012 itibariyle, BSB Sinema Eser Sahipleri Meslek Birliği’ne üye olan sinema eseri sahiplerinin toplam sayısı 124’dir. Üyelerden 105’i belgesel film yönetmeni olarak araştırmanın hedef grubunu oluşturmuştur. Bu grup BSB üyelerinin % 85’ini ifade etmektedir. Geriye kalan 19 üyenin 16’sı belgesel film yönetmeni değildir, iki üyenin nitelikleri tam olarak tespit edilememiştir ve belgesel film yönetmeni olmasına karşın, araştırmayı yapan üye araştırma dışında tutulmuştur.





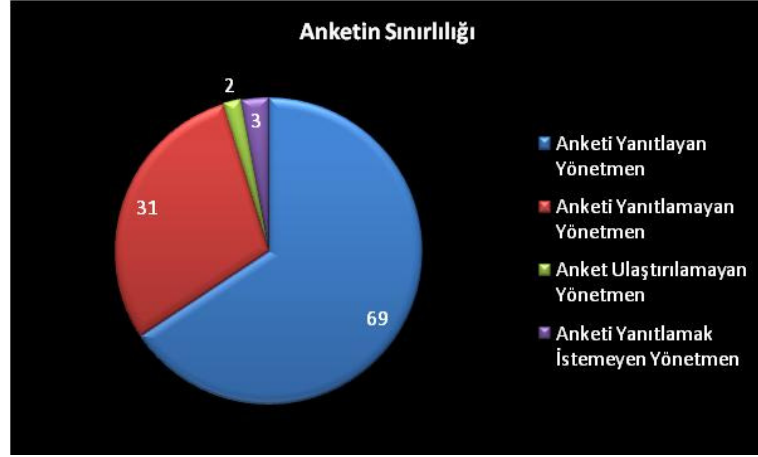
Şekil 5.1. BSB üyelerinin “eser sahipliği” durumuna göre dağılımı

## 5.2. Anket Yollanan Üyeler ve Geri Dönüşler:

Araştırmanın başlandığı 1 Şubat 2012 tarihinden, anketin sonlandırıldığı 31 Mayıs 2012 tarihine kadar, araştırmada hedeflenen belgesel film yönetmenlerin 102’sine anket yollanmıştır (% 97,14). Anketin ulaştırılma biçimi ağırlıklı olarak elektronik posta olmuş; yaklaşık 25 yönetmene elden teslim edilmiştir. Hedef üyelerin yaklaşık olarak üçte ikisi anketi yanıtlamıştır. Anketi yanıtlayan yönetmen sayısı 69’dır (% 66,35); 30 üyeden anket sonucu alınamamıştır (% 28,85); 3 üye anketi yanıtlamayı reddetmiştir (% 2,88) 2 üyeye ise anket ulaştırılamamıştır (% 1,92).

Anketi yanıtlamayan üyelere anket formu ikinci, bazılarında üçüncü kez yollanmış; yüz yüze ya da telefonla iletişim olanağı olan yönetmenlerle bire-bir konuşulmuştur. Yanıtlarını yollamayan üyelerin çoğu, anketi yanıtlayacaklarını ama zaman bulamadıklarını belirtmiştir. Bazı yönetmenlere anketin ulaşip ulaşmadığı tespit edilememiştir. Yollanan mesajlara olumlu-olumsuz geri dönüş alınamamış; var olan telefon numaralarından ulaşılamamıştır.

Üyelerin büyük bir bölümünden anketin geri dönüşü sağlanmıştır (Bkz. Tablo 5.1.). Üç ay süren anket süreci 31 Mayıs 2012 itibariyle sonlandırılmıştır.



Şekil 5.2. Anketin sınırlılığı

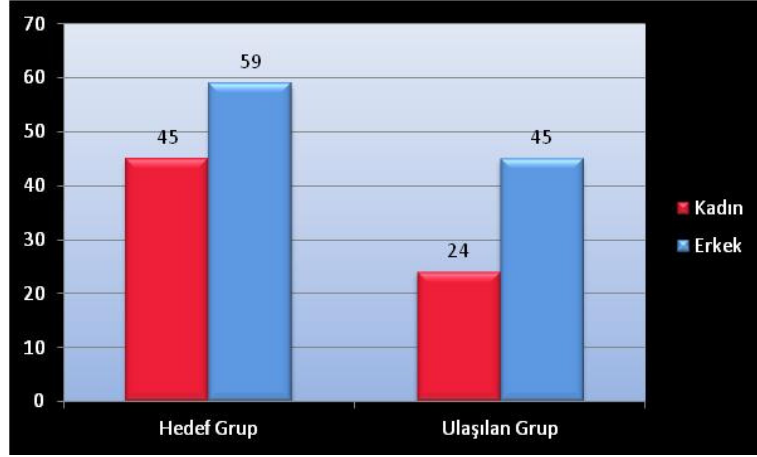
Tablo 5.1. 31 Mayıs 2012 tarihi itibariyle anketi yanıtlamış olan belgesel film yönetmenleri

A. Hilmi Etikan	İsmet Arasan	Özgür Oruç
A. Kaya Özakgün	Kemal Alptekin	Özkan Küçük
Ali İhtiyar	Kemal Öner	Özlem Yılmaz
Aydın Erel	Kemal Sevimli	R. Gülsün Toker Eroğlu
Ayşegül S. Taşkent	Kerime Senyücel	Rena Bitmez
Bahriye Kabadayı	M. Cengiz Tünay	Rodi Yüzbaşı
Bingöl Elmas	M. Özgür Candan	Rüya Arzu Köksal
Çayan Demirel	M. Sadık Aslankara	Semih Dindar
Dursun Özden	M. Savaş Güvezne	Semra Güzel Korver
Efgan Erden	Medet Dilek	Semra Sander
Ender Yeşildağ	Mehtap Doğan	Serdar Güven
Ersan Ocak	Metin Avdaç	Sevinç Yeşiltaş
Ertem Göreç	Mihriban Tanık	Sezgin Türk
Ertuğrul Karslıoğlu	Murat Ayman	Sibel Tekin
Farrhad Eivazi	Mustafa Temiztaş	Süleyman Gürkan Anıl
Funda Özyurt Torun	Mustafa Ünlü	Şehbal Şenyurt Arınlı
Gökтуğ Özgül	Nazmi Ulutak	Şenay Ertorun
H. Gül Muyan	Nesrin Aktolun	Tahsin İşbilen
H. Kurtuluş Özgen	Nezahat Gündoğan	Tülin Eraslan
Hakan Tosun	Nil Gürpınar	Ümit Topaloğlu
Hasan Özgen	Oktay İnce	Yasin Ali Türkeri
Haşmet Topaloğlu	Ömer Tuncer	Yaşar Ahmet Hızarcı
H. Yaşar Yenigün	Özge Deniz Özker	Zehra Tülin Sertöz

### 5.3. Demografik Özellikler

#### 5.3.1. Cinsiyet:

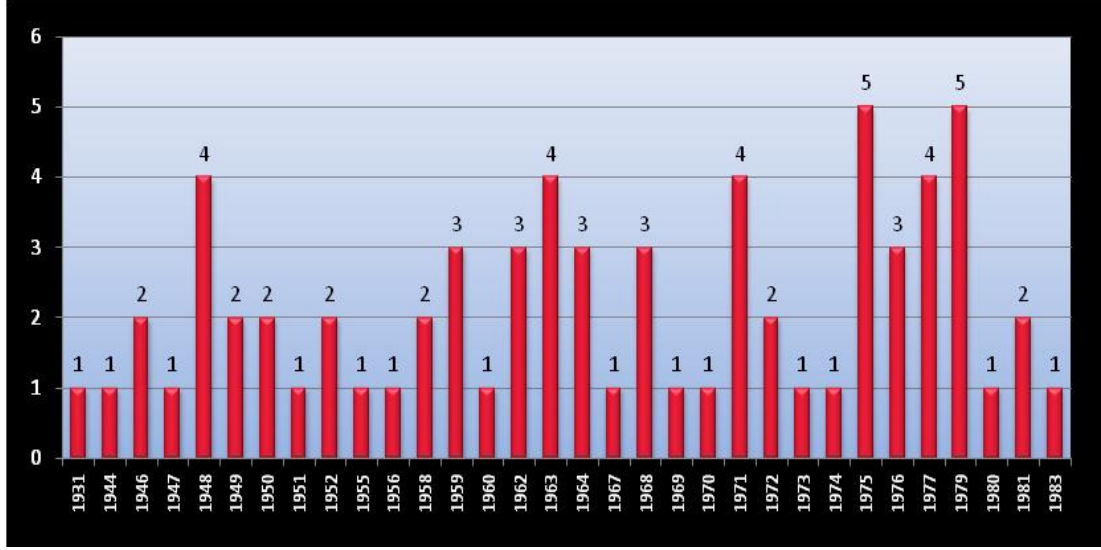
Araştırmanın sonlandırıldığı 31 Mayıs 2012 tarihi itibarıyla anket yollanan BSB üyesi 102 belgesel film yönetmeninin yaklaşık olarak beşte ikisi kadın, beşte üçü erkektir. Hedef grup ile anketi yanıtlayan yönetmenler cinsiyet açısından karşılaştırıldığında kadın yönetmenlerin ankete daha az yanıt verdiği görülmektedir:



Şekil 5.3. Anketi yanıtlayan yönetmenlerin cinsiyet olarak dağılımı

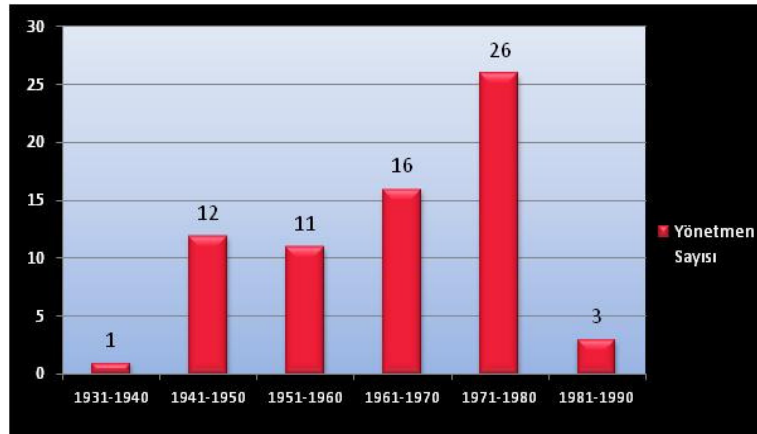
#### 5.3.2. Doğum Yılı, Yaş ve Doğum Yeri:

Anketi yanıtlayan yönetmenler arasında en yaşlı yönetmen 1931, en genç yönetmen ise 1983 doğumludur. Bir başka deyişle yönetmenler 29-81 yaşları arasındadır. Araştırma grubunun yaş frekansına bakıldığında 1931-1943 yılları arasında sadece bir üyeye; 1944 ve sonrasında ise hemen hemen her yaştan yönetmene rastlanmaktadır. Yaş olarak belirgin bir yoğunluk olmasa da, 33 ve 37 yaşlarındaki 5'er yönetmen yaş olarak en sık rastlanan dilimdir. Grubun yaş ortalaması 47'nin üzerindedir. Bu ortalamanın altında 36, üzerinde ise 33 yönetmen bulunmaktadır.



Şekil 5.4. Anketi yanıtlayan yönetmenlerin doğum tarihine göre dağılımı

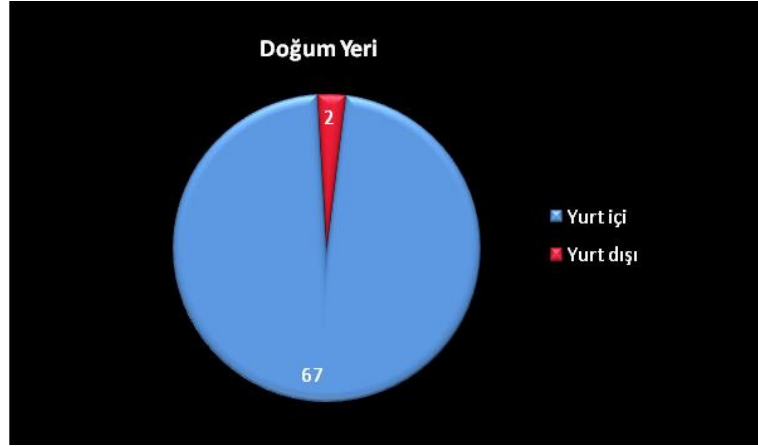
Grubun yaş ortalaması yüksek olmakla birlikte, doğum yıllarına on yıllık periyotlarla bakıldığında yakın yıllara yaklaştıkça yönetmen sayısının arttığı gözlenmektedir. Bu durum, belgesel sinema alanındaki yönetmen sayısının giderek arttığı ve/veya daha genç yönetmenlerin bir meslek örgütünde yer almaya daha yatkın olduğu biçiminde yorumlanabilir.



Şekil 5.5. Yönetmenlerin 10 yıllık periyotlarda doğum tarihlerine göre dağılımı

Araştırma kapsamındaki yönetmenler arasında, Propaganda Dönemi olarak nitelendirdiğimiz 1914-1956 yılları arasında doğmuş olan 18 yönetmen olmakla birlikte, bu yönetmenlerin hiçbiri söz konusu dönemde belgesel film üretmemiştir.

Diğer 51 yönetmen ise Kültürel Hümanizma Dönemi olarak nitelendirdiğimiz 1956-1990 arasında doğmuştur. Bu yönetmenlerin bir bölümü hem Kültürel Hümanizma hem de Çokkültürlülük Dönemi'nde; bir bölümü ise sadece Çokkültürlülük Dönemi'nde belgesel film üretmiştir. Yönetmenlerin çok büyük bir bölümü yurtiçi doğumludur; sadece iki yönetmen yurtdışı doğumludur (İran, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti).

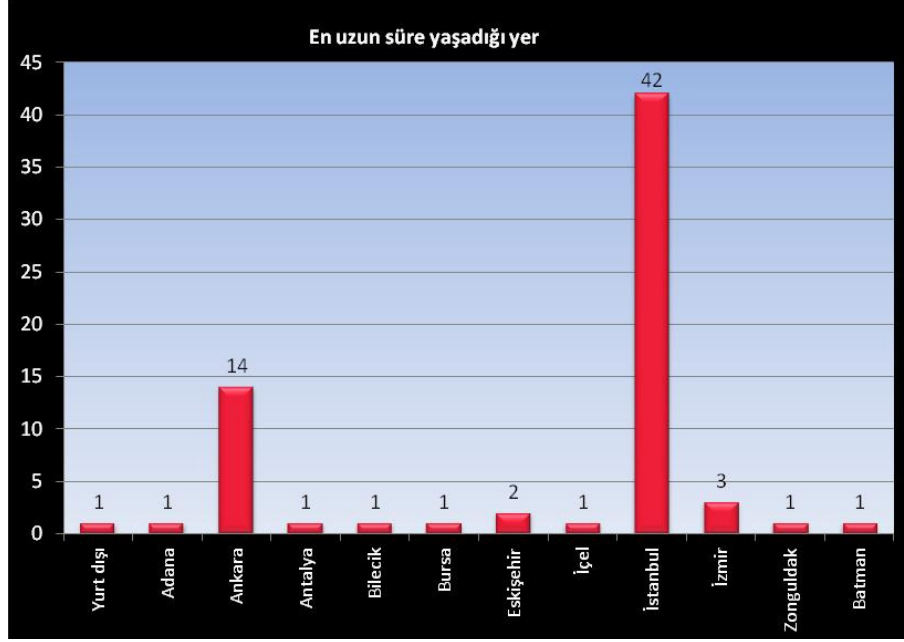


Şekil 5.6. Anketi yanıtlayan yönetmenlerin doğum yerlerine göre dağılımı

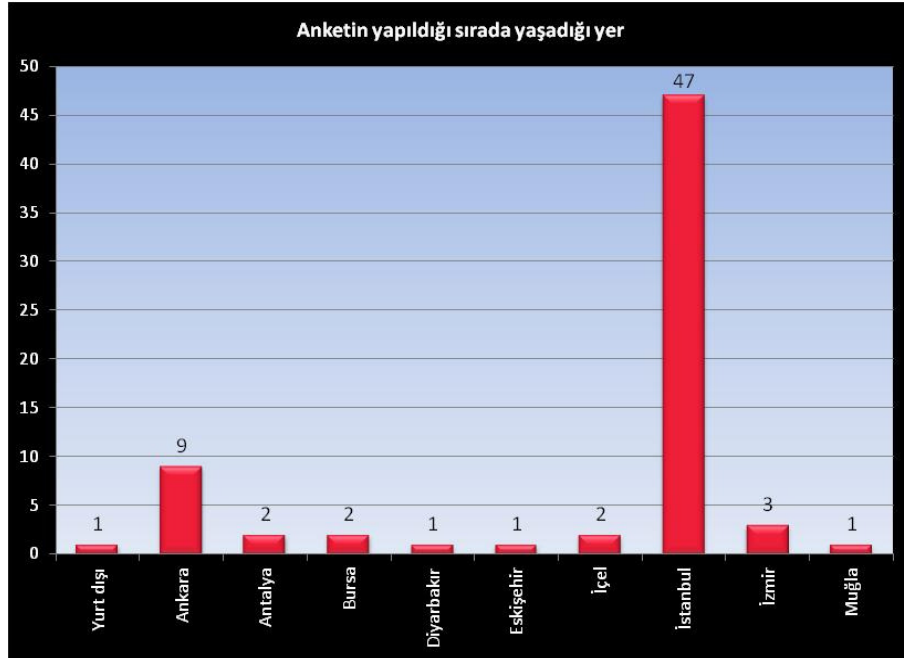
### 5.3.3. En Uzun Süre Yaşadığı ve Halen Yaşadığı Yer:

Yönetmenlerin en uzun süre yaşadığı yer, biri yurtdışı olmak üzere 12 şehre dağılmaktadır; bu şehirlerin 8'i büyükşehirdir. Başta İstanbul olmak üzere üç büyük şehir öne çıkmaktadır. Araştırma grubundaki yönetmenlerin % 61'inin en uzun süre yaşadığı şehir İstanbul'dur. En uzun süre Ankara'da yaşayanların oranı ise % 20'dir. Yönetmenlerin % 94'ü en uzun süre büyükşehirde yaşamıştır (Bkz.: Şekil 5.7.).

Yönetmenlerin anketi yanıtladığı sırada yaşadığı şehir sayısı ise biri yurtdışı olmak üzere 10'dur ve çok büyük bir bölümü büyükşehirde yaşamaktadır. Belgesel film yönetmenleri için İstanbul cazip bir şehir görünmektedir. En uzun süre başka şehirlerde yaşamış olanların bir kısım da hâlihazırda İstanbul'da yaşamaktadır (Bkz.: Şekil 5.8.).



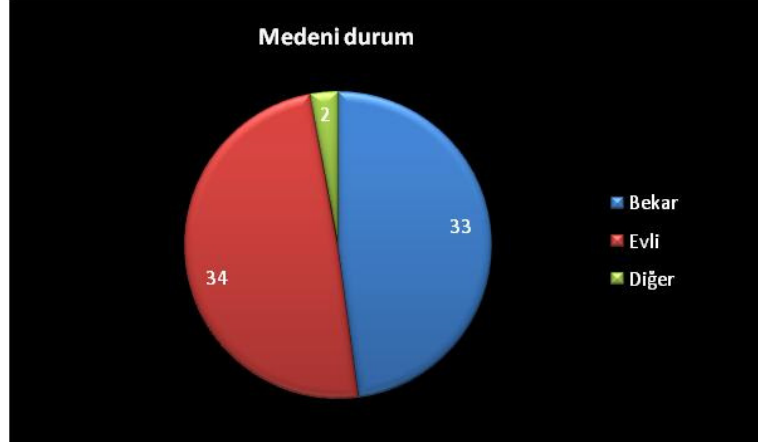
Şekil 5.7. Yönetmenlerin en uzun süre yaşadığı yere göre dağılımı



Şekil 5.8. Yönetmenlerin anketi yanıtladığı sırada yaşadığı yere göre dağılımı

#### 5.3.4. Medeni Durum:

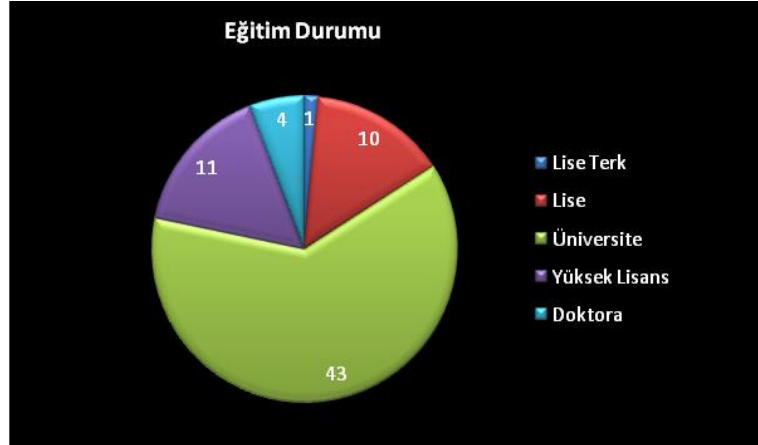
Yönetmenlerin medeni durumu evli ve bekâr olarak birbirine çok yakındır.



Şekil 5.9. Yönetmenlerin medeni hallerine göre dağılımı

#### 5.3.5. Eğitim Durumu:

Araştırma yapılan yönetmenler büyük ölçüde yüksek öğrenim görmüş kişilerden oluşmaktadır. Bunlar arasında yüksek lisans ve doktora düzeyinde lisansüstü eğitim alanlar da mevcuttur. En düşük eğitim düzeyi ise lise terktir.



Şekil 5.10. Yönetmenlerin eğitim durumlarına göre dağılımı

Türkiye İstatistik Kurumu'nun 2011 yılı verilerine göre Türkiye'de lisans ve lisansüstü eğitimi olanların ülke nüfusuna oranı yaklaşık % 9 iken; araştırmaya dahil olan

yönetmenler arasında bu oran % 84'e ulaşmaktadır<sup>(\*)</sup>. Dolayısıyla, araştırma yapılan grup eğitim açısından "seçkin" bir grup olarak nitelendirilebilir.

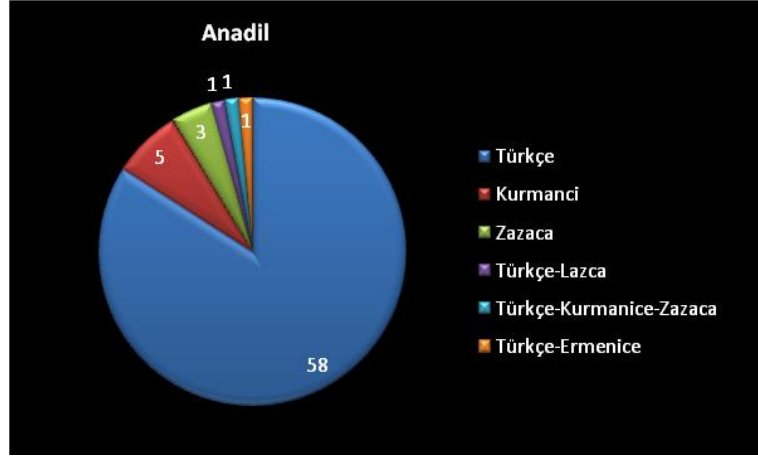
Yönetmenlerin mezun olduğu üniversiteler arasında Ankara Üniversitesi ilk sıradadır (14 yönetmen). Öne çıkan diğer üniversiteler ise Marmara (8), Anadolu (7) ve İstanbul'dur (7). İki yönetmen lisans eğitimini yurtdışında tamamlamıştır. Yüksek öğrenim görmüş olanların yarıya yakın bir kısmı medya alanında (çoğunluğu radyo, sinema, televizyon olmak üzere) eğitim almıştır. Ana bilim dalları açısından bakıldığında; yönetmenlerin üçte ikisinin sosyal bilim alanından geldiği görülmektedir. Lisansüstü eğitimi olanlar arasında bu oran daha da yüksektir ve sosyal bilim ile güzel sanatlar alanında eğitim almışlardır. Doktora yapan yönetmenlerin alanları ise bütünüyle medya ile ilgilidir.

#### 5.3.6. Lisan Durumu (Anadil, yabancı dil):

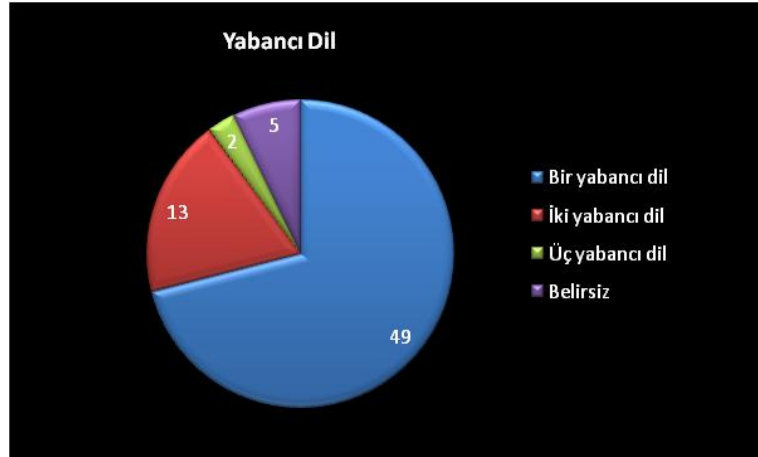
Yönetmenlerin çok büyük bir kısmının (58 yönetmen) anadili Türkçedir. Türkiye'de Kürtlerin konuştuğu dil genel olarak Kürtçe olarak ifade edilmekle birlikte, lehçe ve yapısal farklılıklar nedeniyle Kurmanice ve Zazaca ayrı ayrı anılmaktadır. Bu nedenle, ankette de bu iki seçeneğe yer verilmiştir. Bazı yönetmenler Türkçe ile birlikte Lazca, Ermenice, Kurmanice ve Zazacayı da anadilleri olarak belirtmiştir (Bkz.: Şekil 5.11.). Anketi yanıtlayan belgesel film yönetmenlerin çoğu, düzeyi değişik olmakla birlikte en az bir yabancı dil bildiğini belirtmektedir. Araştırma yapılan grubun içinde iki ve üç yabancı dil bilen yönetmenler de mevcuttur. Bu arada, ana dillerini Kurmanice ve Zazaca olduğunu ifade eden yönetmenler, Türkçeyi yabancı dil olarak görmediklerinden olsa gerek, belirtme ihtiyacı duymamıştır (Bkz.: Şekil 5.12.).

<sup>(\*)</sup> TÜİK'in adrese dayalı nüfus kayıt sistemi 2011 verilerine göre Türkiye nüfusu 67.045.635'tir. 6.019.445 kişi lisans-lisansüstü eğitim görmüştür (<http://tuikapp.tuik.gov.tr/adnksdagitapp/adnks.zul?kod=2>)





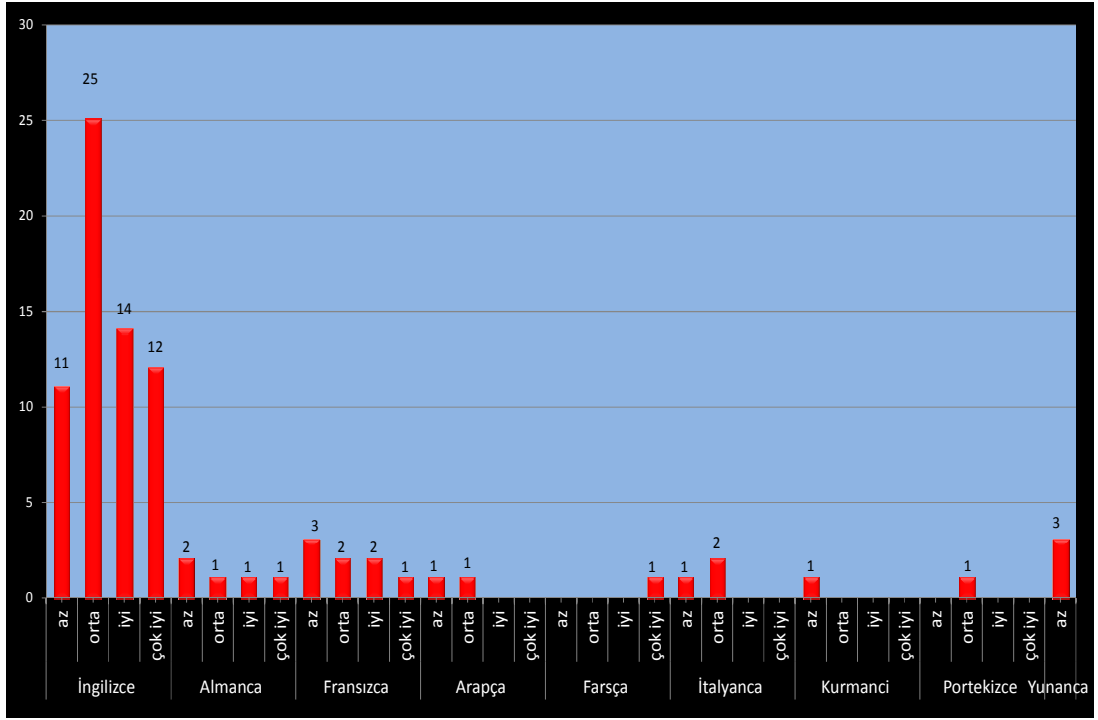
Şekil 5.11. Yönetmenlerin anadillerine göre dağılımı



Şekil 5.12. Yönetmenlerin bildiği yabancı dil sayısı

Araştırmada yönetmenlerin bildiği 9 yabancı dil saptanmıştır. Bu dillerin çoğu Batı dilleridir (İngilizce, Fransızca, Almanca, İtalyanca, Yunanca, Portekizce). Hem en çok bilinen, hem de düzeyi en yüksek olan dil İngilizcedir. İki yönetmen Doğu dillerinden Arapçayı, birer yönetmen de Kurmanice ve Farsçayı bildiği yabancı dil olarak ifade etmiştir.

Yönetmenlerin yabancı dil seviyeleri şöyledir:



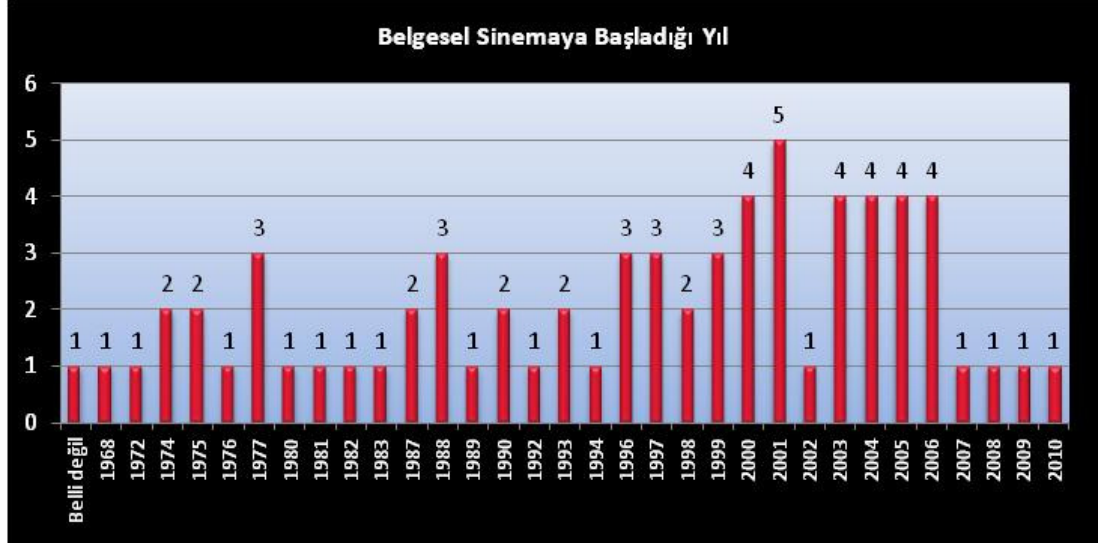
Şekil 5.13. Yönetmenlerin bildiği yabancı diller ve dil seviyeleri

#### 5.4. Mesleki Bilgiler

Araştırma yapılan gruptaki yönetmenlerin mesleki verileri profesyonel iş hayatına başlama, belgesel sinema alanına giriş, belgesel film yönetmenliğine başlama, sinema-TV sektörlerinde belgesel sinema dışındaki alanlarda üretimde bulunma biçimi, geçim biçimi, belgesel alanında kalma konusundaki kararlılık, yönetmenlik dışı başka görev yapma gibi ölçütler üzerinden incelenmiştir.

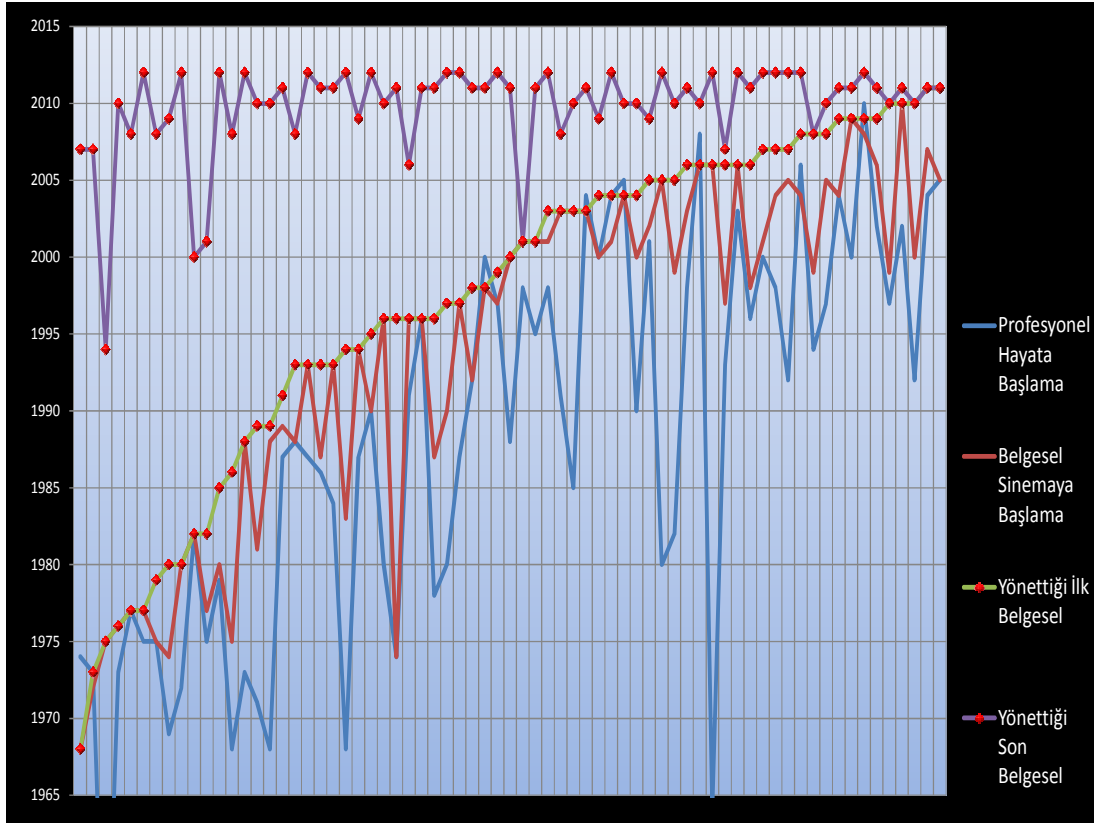
Yönetmenlerin sektör ayrımı yapılmaksızın profesyonel iş hayatına başlangıç yılları 1949 ile 2010 yılları arasında değişmektedir. Yıl bağlamında, grubun içinde en yüksek ve en düşük iş hayatı deneyimi olan üyeler arasında 60 yıllık bir fark bulunmaktadır. Hem belgesel sinemaya hem de belgesel film yönetmenliğine başlangıç yılı açısından en eski başlangıç yılı 1968'dir. Bir başka deyişle, araştırma yapılan grupta 44 yıldır belgesel film üretilmektedir. Çalışma kapsamında Türkiye'de belgesel sinemanın "milat" noktası olarak iddia edilen 1956 yılı referans alındığında,

grubun belgesel sinema tarihi içinde başlangıç yıllarına yakın bir zamandan itibaren üretim yapan yönetmenlere sahip olduğu görülmektedir.



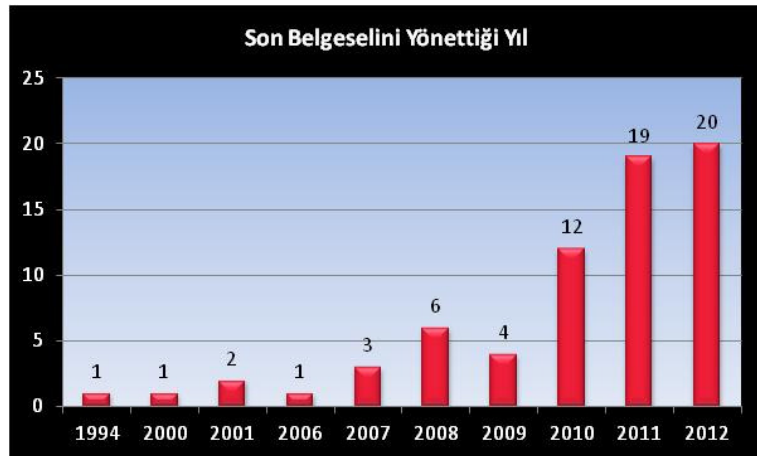
Şekil 5.14. Yönetmenlerin belgesel sinemaya başladıkları yıl

Yönetmenler, genellikle önce profesyonel iş hayatına başlamış, ardından belgesel sinema alanına geçmiş ve daha sonra da belgesel film yönetmenliğine başlamıştır. 28 üye (% 40), belgesel sinema alanında çalışmaya başladığı yıl belgesel film yönetmenliğine de başlamıştır. Araştırmada bu konuda bir soru sorulmamış olmasına karşın, bu durumun belgesel sinema alanına giren kişilerin yönetmenlik konusundaki “kararlılık”ları ya da “cesaret”leri olarak yorumlanabilir. Söz konusu 28 üyenin 21’i belgesel film yönetmenliğine başlayana kadar sinema, TV, reklam, gazetecilik, vb alanlarda profesyonel olarak çalışmış kişilerdir. Değişik sektörlerden gelen diğer 7 kişinin de 3’ü sinema TV eğitimi almıştır. Dolayısıyla 24 üyenin belgesel sinema alanıyla tanıştıkları yıl belgesel film yönetmenliğine de başlamış olmalarının mesleğe yakın olmalarından kaynaklandığı düşünülebilir. Ancak bu kişilerin, sektörel yatkınlık/tanışlıkları bir yana, belgesel sinema alanında ne denli deneyim sahibi oldukları –en azından asistanlık dönemi geçirip geçirmediikleri– hakkında elimizde yeterince bilgi bulunmamaktadır.



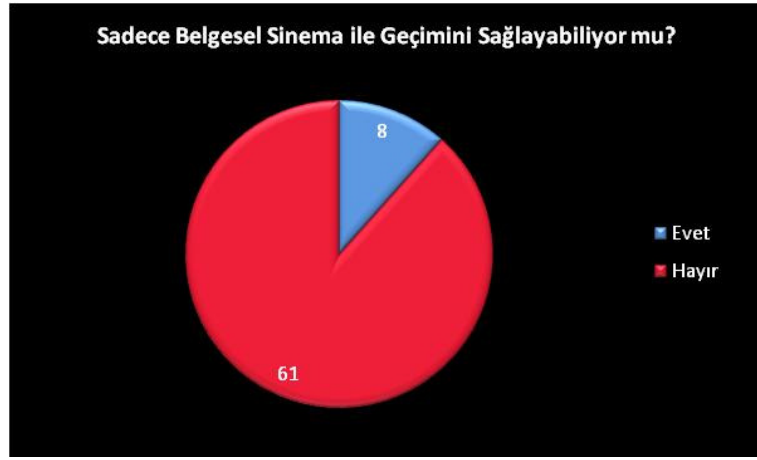
Şekil 5.15. Yönetmenlerin profesyonel hayata başlama ve belgesel sinema ile ilişkisinin yıllara göre dağılımı (Tablo soldan sağa, en yaşlı yönetmenden en genç yönetmene doğru düzenlenmiştir)

Araştırma kapsamındaki yönetmenlerin büyük bir çoğunluğu belgesel film yönetmenliği bakımından aktif kişilerdir. Yönetmenlerin yaklaşık % 75'i son üç yılda en az bir belgesel film yönetmiştir. Bu oran son beş yılda % 88'e çıkmaktadır.



Şekil 5.16. Yönetmenlerin son belgeselini yönettiği yıl

Belgesel sinema, sinema sektörü içinde ticarileş(e)memiş ve “yeniden üretim” olanakları gelişt(e)memiş bir alandır. Bu nedenle de, belgesel film yönetmenlerinin alandan elde ettikleri gelirle geçimlerini sağlamaları günümüz koşullarında pek mümkün görünmemektedir. Nitekim araştırma kapsamındaki yönetmenlerin büyük bir çoğunluğu belgesel sinemadan elde edilen gelirle geçimini sağlamaktan çok uzaktır:



Şekil 5.17. Belgesel sinema ile geçim sağlama

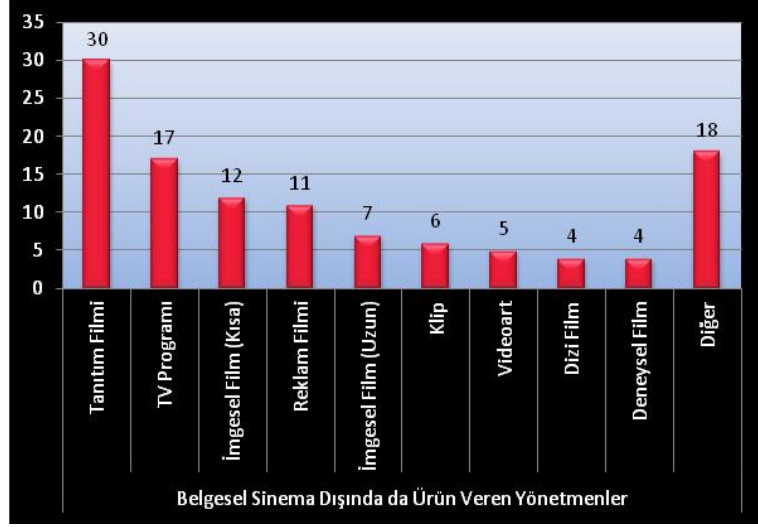
Soruya “evet” yanıtı veren 8 yönetmenin 6’sı maaşlı olarak TRT’de<sup>(\*)</sup> çalışmaktadır. Bir yönetmen ise uzun yıllar maaşlı olarak bir kamu kurumunda çalışmış ve emekli olmuş bir yönetmendir. O dönemlere ilişkin olarak geçinebildiği; şu an geçimini yine maaşlı bir iş ve emekli maaşı ile sağladığını belirtmektedir. Belgesel film yönetmenliğiyle geçimini sağladığını söyleyen yönetmen Bingöl Elmas ise “evet” yanıtı vermekle birlikte, “*Son 3 yıldır evet ama sürekliliği konusunda kuşum var. Her zaman bu kadar yolunda gideceğini zannetmiyorum.*” bilgi notunu düşmüştür. Bu yönetmenin son üç yılda yaptığı filmlerin finans kaynağı resmi kurumlar; ağırlıklı olarak da televizyonlardır.

<sup>(\*)</sup> Ankete kapsamında yer alan yedi TRT yönetmeninden sadece biri belgesel sinema ile geçimini sağlayamadığını; geçim kaynağı olarak televizyon programcılığı yaptığını belirtmiştir.

Tablo 5.2. Belgesel sinema ile geçimini sağlayabilen bir yönetmenin belgesel filmlerindeki finans kaynakları

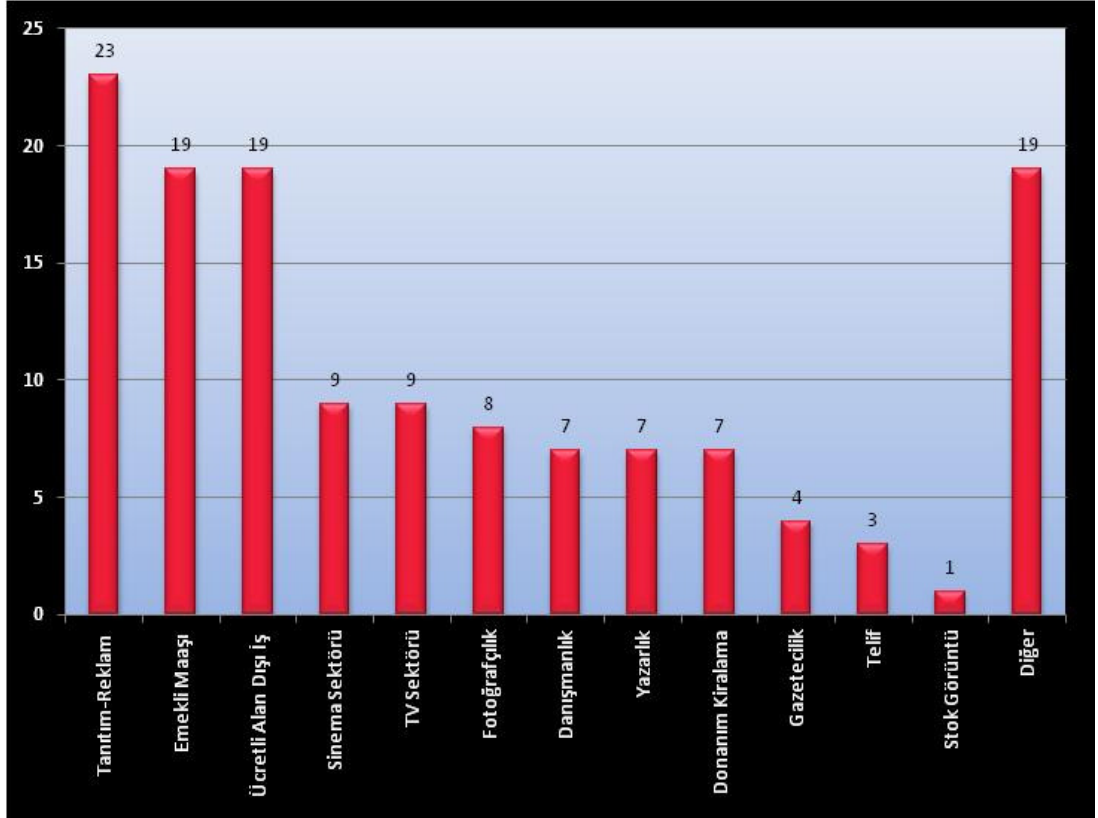
FİLMİN ADI	YAPIM YILI	Yurtiçi						Yurtdışı				
		Kişisel kaynaklar	Çalıştığı kurumun kaynakları	Resmi kurum sponsorluğu	Özel kurum sponsorluğu	TV	Festival, fon vb organizasyonlar	Yapımcı	Pitching	TV	Festival, fon organizasyonları	Diğer
AĞUSTOS KARINCASI	2005	x			x							
TRANSASYA	2008			x								
PİPPA'YA MEKTUBUM	2009								x			
EVCİLİK	2012			x								
BİR AVUÇ TOPRAK (13 Bölüm)	2012					x						

Bir zamanlar TRT'de çalışmış ancak şu an emekli konumunda olan belgesel film yönetmenleri ise belgesel sinema ile geçimlerini sağlayamadıklarını söylemektedir. Yönetmenlerin üçte ikisi sinema - TV sektörlerinde belgesel sinema alanı dışında da üretimde bulunmaktadır. Bu alanların başında tanıtım filmleri gelmektedir. Maaşlı olarak bir kurumda çalışmayan belgesel yönetmenlerinin önemli bölümü kendi küçük işletmelerinde üretimde bulunmaktadır. Bu işletmeler genellikle yarı profesyonel, küçük ölçekli bir makine parkına sahiptir; işletmelerin ana geçim kaynağı tanıtım sektörü; ikinci kaynak TV programlarıdır. Yönetmenlerin yaklaşık % 10'u ticari dolaşıma sokulan imgesel filmlerin yanı sıra, ticari açıdan getirisi olmayan kısa imgesel filmler de üretmektedir. Sayıca daha az olmakla birlikte, reklam ve müzik klibi alanlarında üretim yapan belgeselciler de bulunmaktadır. Videoart ve deneysel film yapan yönetmenler genellikle akademisyen üyelerdir. 2012 koşullarında Türkiye'de sinema-TV sektörlerinin mali açıdan lokomotifleri TV diziler olmakla beraber, belgesel sinemacılar içinde bu alandan geçimini sağlayan yönetmen sayısı son derece azdır.



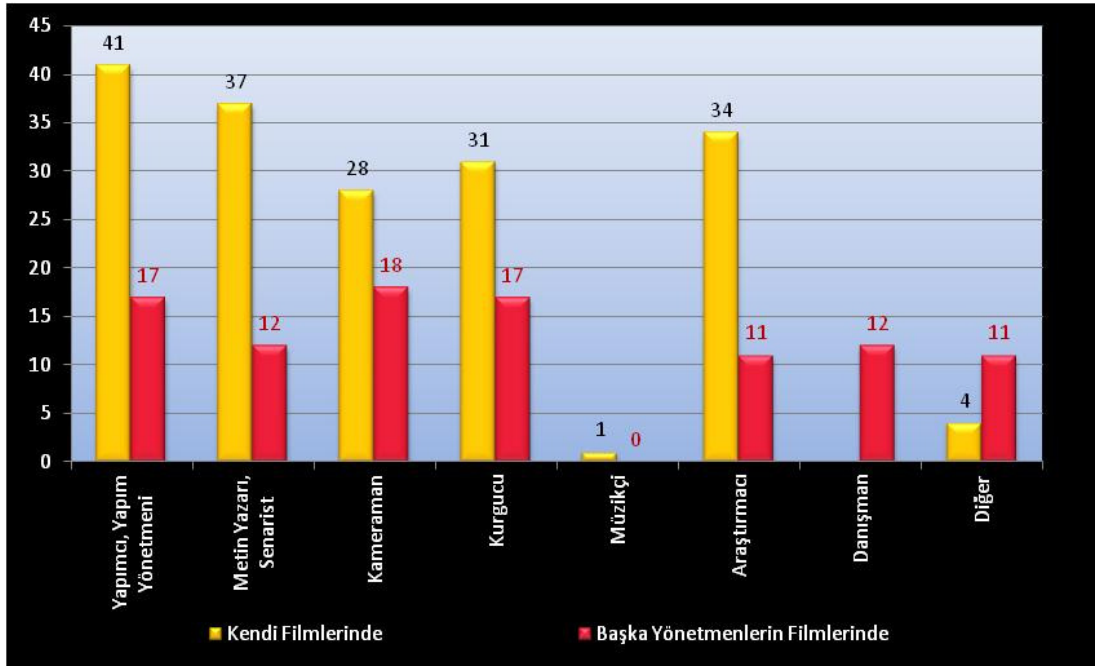
Şekil 5.18. Yönetmenlerin belgesel sinema dışında ürün verdiği alanlar

Yönetmenlerin belgesel sinemanın yanı sıra diğer gelir kaynakları da ağırlıklı olarak hizmet sektöründendir. Genellikle yönetmen ya da yapımcıların sermaye koymadıkları, müşterinin finansmanı ile üretilen tanıtım filmlerinden elde edilen kârlardan ve emek bedelinden oluşmaktadır.



Şekil 5.19. Yönetmenlerin belgesel sinema dışındaki gelir kaynakları

Bir meslek örgütünün üyesi olan araştırma grubundaki yönetmenlerin “telif” gelirini en son sıralarda ifade etmesi ise Türkiye gerçekleri açısından önemli bir durumdur. Belgesel yönetmenleri belgesel sinema alanında yönetmenlik dışında başka görevler de almaktadır. Yönetmenlerin üçte ikisi kendi filmlerinde yönetmenliğin yanı sıra özellikle yapımcılığı da üstlenmektedir. Bu olguda, belgesel sinemanın “yapımcısız” bir sinema olması önemli bir etkidir. *“Toplumsal bir talep olmadığı halde kendi heves ve heyecanımızla ördüğümüz belgesel kozasının bir pazarı yoktur! Bu yüzden de ne alınır, ne satılır. Çünkü belgesel sinemanın yapımcısı (işe para yatıran kurumu-kışisi) yoktur”* (Özgen, 2011: 65). Araştırmanın finans kaynakları bölümünde bu konu daha ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.



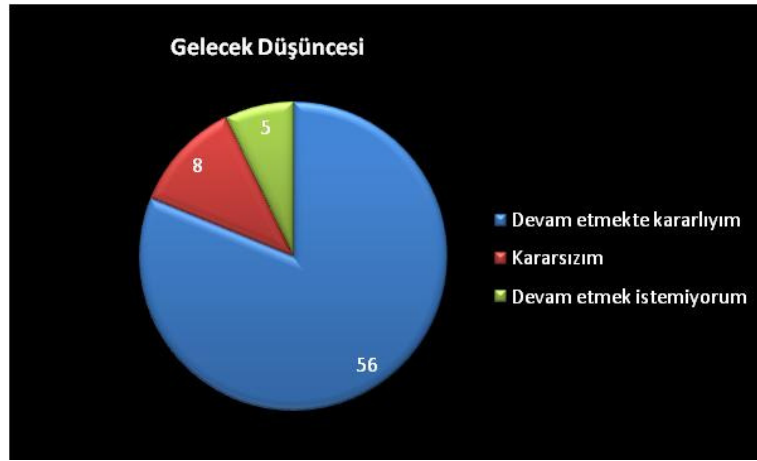
Şekil 5.20. Yönetmenlerin yönetmenlik dışında aldığı görevler

Belgesel film yönetmenleri kendi filmlerinde yapımcılığın yanı sıra senaristlik-metin yazarlığı, araştırmacılık, kameramanlık, kurguculuk gibi görevleri de bizzat kendileri üstlenmektedir. Küçük yapımevlerine sahip olan yönetmenlerin birbirlerinin belgesel filmlerinde görev alma biçimleri genellikle filmlerde çapraz görev alma biçimindedir (bir filmde yapımcı olanın diğer filmde yönetmen, yönetmen olanın yapımcı olması



gibi). Ancak dayanışma ya da yardım etmek amacıyla pek çok yönetmen diğer yönetmenlere becerileri çerçevesinde destek vermekten de geri durmamaktadır. Belgesel sinemanın Türkiye’de ayakta kalma yollarından biri bu mesleki dayanışmada yatmaktadır.

Geçim sağlama ve yeniden üretim yapma gibi konularda belgesel sinema alanı, yönetmenlere çok fazla olanak sağlamıyor ve yakın vadede umut vermiyorsa da yönetmenlerin belgesel sinema alanında devam etme kararlılıkları yüksektir (% 81).



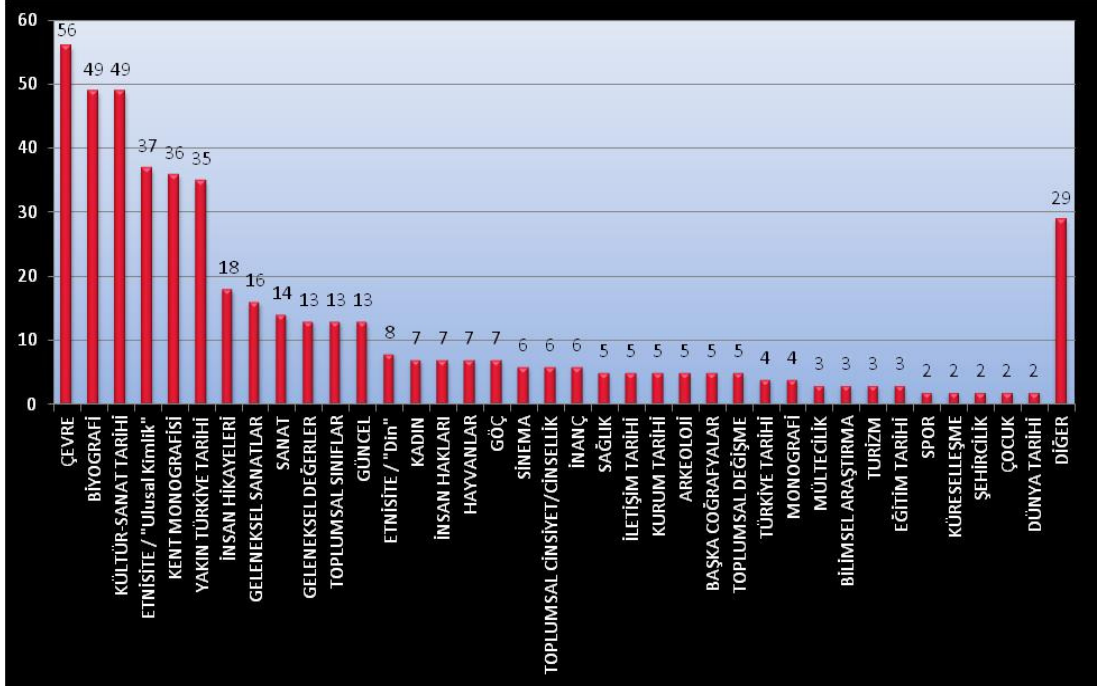
Şekil 5.21. Yönetmenlerin belgesel sinemayı gelecekte sürdürme düşüncesi

## 5.5. Tema ve Anlatım Biçimi

### 5.5.1. Ele Alınan Temalar:

Araştırmaya katılan belgesel film yönetmenlerinin gerçekleştirmiş olduğu belgesel filmlerin temaları hakkındaki bilgiler, yönetmenlerin anket formunda belirttikleri ifadelerin yanı sıra, ulaşılabilen filmlerin izlenmesi ve literatür taraması ile elde edilmiştir. Bir filmde sadece bir tema ele alınmadığı için, temalar mümkün olduğunca “birincil”, “ikincil”, “üçüncül” temalar olarak sınıflandırılmaya çalışılmıştır. Bu saptamada her ne kadar sayılar üzerinden hareket edilecekse de, bu sayıların kesin rakamlar olarak değil, büyüklük, küçüklük, eğilim, sıralama gibi daha genel ifadeleri

karşılığını kabul etmek daha uygun olacaktır. Araştırmaya katılan yönetmenlerin bugüne dek üretmiş olduğu 492<sup>(\*)</sup> filmin 463'ünün “birincil” temaları şöyledir:



Şekil 5.22. Araştırma kapsamındaki belgesel filmlerin birincil temaları

Tabloda görüldüğü gibi, en öne çıkan birincil tema “çevre”dir (% 11,4). Bu temayı eşit sayıda olmak üzere “biyografi” ve “kültür-sanat tarihi” temaları takip etmektedir (iki kategoride de yaklaşık; % 10). Daha sonra ise, birbirine yakın oranda “etnisite / ulusal kimlik”, “kent monografileri” ve “yakın Türkiye tarihi” temaları gelmektedir. İlk altı temayı ele alan filmlerin toplam sayısı 262, bütüne oranı ise % 53’tür.

“Yakın Türkiye tarihi”, “Türkiye tarihi”, “dünya tarihi”, “eğitim tarihi”, “kültür-sanat tarihi”, “iletişim tarihi”, “kurum tarihi” gibi alt başlıklara dağılmış olan “tarih” teması da öne çıkmaktadır; 103 film “tarih”le ilgilidir; yani, her beş filminden biri “tarih” temasını işlemektedir.

(\*) Araştırmaya katılan yönetmenlerin 492 belgesel filmi bulunmaktadır. Bu filmlerin bazıları dizi halinde çekilmiş olduğu için, verilere esas olan film sayısı bu bölümlerle birlikte toplamda 1020’yi bulmaktadır.

Özellikle uygarlıkları ele alan “kültür-sanat tarihi” temalı filmler bugünden geçmişe doğru gidildiğinde genellikle yapım tarihi daha eski olan filmlerdir. Tarihsel anlamda bu duruma yakın başka temalar ise “kent monografileri” (% 7,3), “geleneksel değerler” ve “geleneksel sanatlar” üzerine yapılan filmlerdir (% 5,9). Bu tür filmlerin yönetmenleri çoğunlukla hâlihazırda TRT’de çalışan ya da TRT kökenli olan yönetmenlerdir. Bu tür temaları işleyen yönetmenlerin önemli bir bölümü Kültürel Hümanizma döneminin de yönetmenleridir. 1990’lı yıllardan itibaren temaların ve yaklaşımların değişmeye başladığı; Batı’da yükselen yeni “değerler”in, yeni “tema”ların, yeni “anlatım biçimleri”nin Türkiye’de de belgesel sinema alanına girdiği görülmektedir.

1990’lardan itibaren “çevre” teması ciddi biçimde öne çıkmaya başlamıştır. Bu noktada iki neden ileri sürülebilir: 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 de benzer sorunlar yaşanmakta, hızlı ve çarpık sanayileşme ve kentleşmeyle birlikte doğal yaşam 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 de “çevre” konusunda çalışan sivil toplum örgütleri ortaya çıkmıştır. Ancak, 1980 sonrasında yaratılan apolitik ortamın, Anayasa ve yasaların siyasal yaşam üzerindeki olumsuz etkisiyle toplumsal mücadele alanının sınıf mücadelesinden uzaklaştırılmış olması da göz ardı edilmemelidir. Küreselleşme ile birlikte inşa edilmeye başlanan yeni

dünya düzeninde sınıf mücadelelerinden çok “çevre”, “etnisite”, “inanç”, “toplumsal cinsiyet/cinsiyet”, gibi kavramların daha çok öne çıktığı, özgüllüklerin önem kazandığı ve hatta kimi zaman egemen güçlerce kimi alanların desteklendiği de söz konusudur. Örneğin Türkiye’de geniş bir örgütlenme ağına ulaşan ve kitle tabanı yaratan bazı büyük çevre örgütleri bizzat sanayiciler tarafından kurulmuştur ve onların sponsorluğunda yürümektedir.

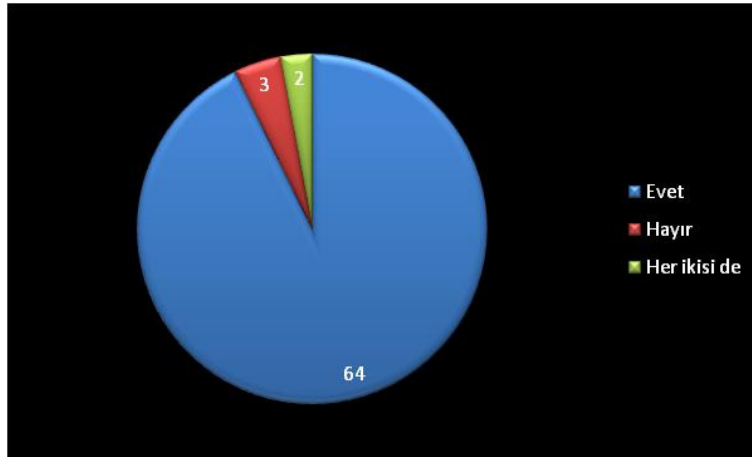
Türkiye’de belgesel sinemada 1990 sonrasında ortaya çıkan ve son yıllarda giderek artan temaların önemli bir bölümü de, yine Batıcıl bir olgu olarak “çokkültürlülük”ün belgesel sinemaya yansımalarının sonucu olarak nitelendirilebilir. Bu anlamda “etnisite / ulusal kimlik”, “etnisite / din”, “inanç”, “toplumsal cinsiyet/cinsellik”, “kadın”, “insan hakları”, “göç”, “mültecilik” gibi temalar, özellikle 1990 sonrasında yönetmenlerin öncelikli tercihlerini oluşturmaktadır. 492 filmin 75’i bu temaları işlemektedir ve bu filmlerin araştırma kapsamındaki bütün filmlere oranı yaklaşık olarak % 15 iken; bu filmlerin % 95’i 1990 sonrasında –hatta büyük ölçüde 2000 sonrasında– gerçekleştirilmiştir: “Etnisite / ulusal kimlik” temasını işleyen 37 filmin 36’sı (% 97); “etnisite / din” temasını işleyen 8 filmin 8’i (1997-2011) (% 100); “kadın” temasını işleyen 7 filmin 4’ü (198?-2011) (% 57); “insan hakları” temasını işleyen 7 filmin 7’si (2004-2011) (% 100); “göç” temasını işleyen 7 filmin 7’si (2005-2011) (% 100); “toplumsal cinsiyet / cinsellik” temasını işleyen 6 filmin 6’sı (2004-2012) (% 100); “mültecilik” temasını işleyen 3 filmin 3’ü (2006-2009) (% 100).

“İkincil” ya da “üçüncül” temalarda da “birincil” temalara benzer bir dağılım söz konusudur. Ancak özellikle “göç” teması diğerleri arasında daha belirgin biçimde öne çıkmaktadır. Burada “çevre” temasının işlendiği filmlerde “göç” temasının da paralel seyir izlediği görülmektedir. Özellikle son yıllarda hidroelektrik santral inşaatlarının artması hem çevre sorunlarını ortaya çıkarmış hem de o bölgelerde yaşayan

insanları göçe zorlamıştır. Bu olayların belgesel sinemaya taşınması da belirgin biçimde artmıştır. Hemen hemen her festivalde bu olgulara bir bölüm olarak yer verilmesi, bu temayı işleyen filmlerin gösterim programına alınması ve hatta “çevre” kavramını kendisi için ad olarak seçen festivallerin yapılması dikkat çekmektedir.

#### 5.5.2. Tema Seçimi:

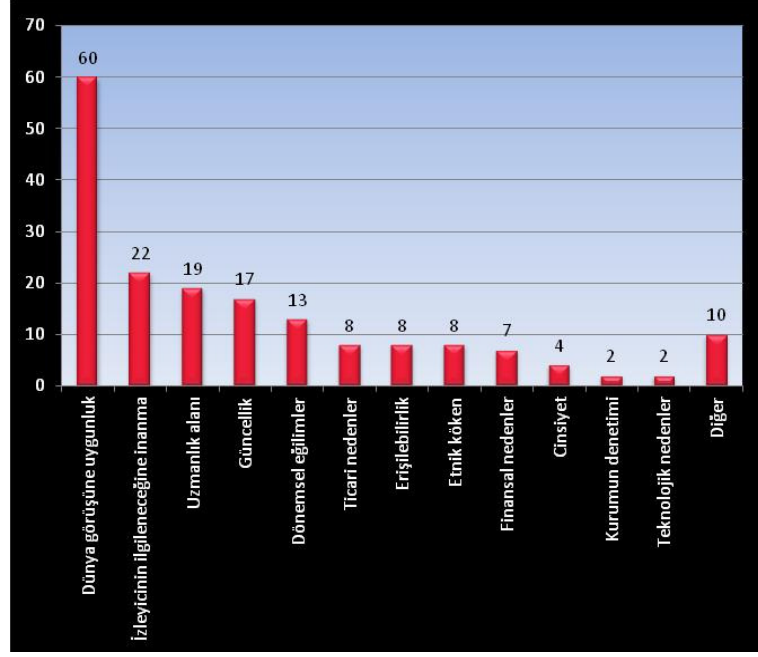
Yönetmenlerin büyük bölümünün “tema” seçimi kendisine aittir.



Şekil 5.23. Yönetmenlerin tema seçimi kendisine mi ait?

Ankette çoklu seçenek işaretlenmesi mümkün olan bu soruya verilen yanıtlara göre yönetmenler tema seçiminde en çok kendi “dünya görüşlerine uygunluk” ölçütünden hareket etmektedir (% 87). Bu veri, belgesel sinema alanında sürekli gündemde kalan “öznel” - “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. “Dünya görüşlerine uygunluk” seçeneğini işaretlemeyen 9 yönetmenin

ortak yönleri saptanamamıştır<sup>(\*)</sup> Kuşkusuz, tema seçimi kadar, temanın ele alınış biçimi de bu tartışmanın önemli bir bileşenidir. Yönetmenin politik öznelliğinin yanı sıra bu aşamada devreye “etik” konusu girmektedir.



Şekil 5.24. Yönetmenlerin tema seçiminde göz önünde bulundurduğu unsurlar

Tema tercihlerinin kişiselliği kurumsal açıdan da belirginleşmektedir; çalıştığı kurumun denetimi ya da politik bakışını göz önünde bulunduran sadece iki yönetmen vardır ve her ikisi de resmi kurumda çalışmış kişilerdir.

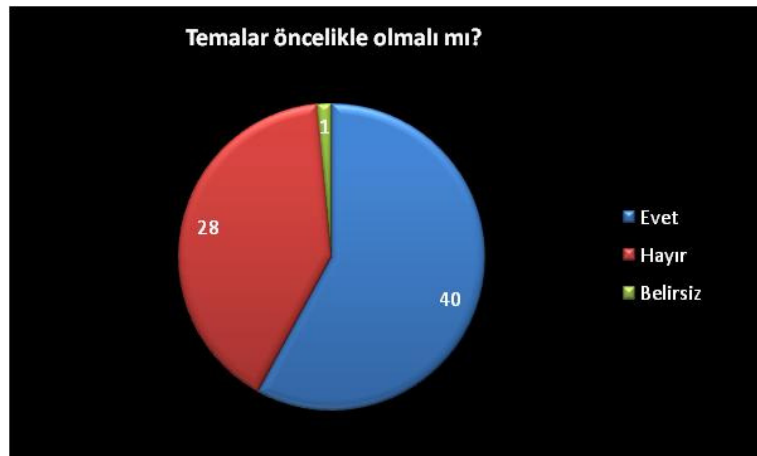
Tema tercihlerinde “izleyicinin ilgileneceğine inanma” seçeneğini işaretleyen 22 yönetmenin yarısı yapım şirketi sahibidir ve televizyonlara belgesel film üreten ya da televizyonlarda belgesel filmleri yayınlanan yönetmenlerden oluşmaktadır. Yine, “seyirci ilgisi”ni dikkate alan yönetmenler arasında hâlihazırda TV istasyonlarında çalışan 5 yönetmen vardır. Yapım şirketleri olduğu ya da TV istasyonunda çalıştığı halde bu seçeneğe ilgi göstermeyen yönetmenlerin varlığı düşünüldüğünde bu

<sup>(\*)</sup> Söz konusu yönetmenlerin demografik ve mesleki özellikleri bu sorunun yanıtı için yeterli değildir. Yönetmenlerin politik tercihleri de araştırma kapsamında sorulmadığı için yorum yapmak zordur.

ölçüte göre tercih yapmanın da kişisel olduğu görülmektedir. Uzmanlık alanı, etnik köken ve cinsiyet nedeniyle tema seçimi yapılması da kişisel bir tercihi ifade etmektedir. Güncellik, dönemsel eğilimler, erişilebilirlik, teknolojik nedenlerle tema seçilmesi ise belli ölçülerde kişiselliği aşan bir durum sayılabilir. Tema tercihinde “ticari nedenler” ölçütünü göz önünde bulunduran 8 yönetmenin 7’si yapım şirketi sahibidir ve televizyonlara üretim yapmaktadır. Yine 8 yönetmenin 7’sinin ortak yanlarından biri belgesel sinemanın ticarileşmesine “evet” demeleridir.

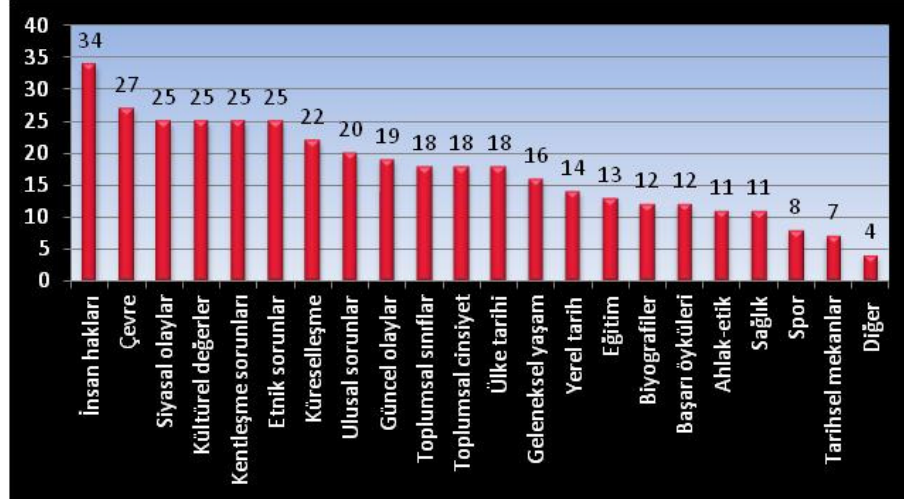
### 5.5.3. Öncelikli Temalar:

Araştırmada yönetmenleri, belli temalara öncelik verilip verilmemesi konusundaki fikirleri de sorgulanmıştır. Yönetmenlerin % 60’a yakını Türkiye’de belgesel sinemacıların belli temaları öncelikle işlemesi gerektiğini belirtirken, yönetmenlerin % 40’a yakını ise soruya “hayır” yanıtını vermiştir. Soruya bir yönetmen yanıt vermemiştir; bu yönetmen İran doğumlu olan ve uzun süre orada yaşayan bir yönetmendir. Tema önceliğine “hayır” yanıtını veren 28 yönetmenden sadece biri bu seçimin tamamen yönetmenin tercihiyle ilgili olması gerektiğini belirten bir not düşmüştür.



Şekil 5.25. Türkiye’de belgesel sinema bazı temalara öncelik vermeli mi?

40 yönetmenin Türkiye’de belgesel sinemanın öncelik vermesini istediği temalar şöyle sıralanmaktadır:



Şekil 5.26. Yönetmenlere göre, belgesel sinemanın Türkiye’de öncelikli olarak işlenmesi gereken temalar

Belgesel film yönetmenlerinin, Türkiye’de belgesel sinemanın öncelikli biçimde işlenmesi gerektiğini düşündükleri temalar, aynı zamanda Türkiye’nin öncelikli sorunları olarak da nitelendirilebilir. Çoklu işaret olanağı olan bu soruya yönetmenler öncelikli olarak “insan hakları”, “çevre”, “siyasal olaylar”, “kültürel değerler”, “etnik sorunlar”, “küreselleşme” ve “ulusal sorunlar”ı yerleştirmektedir. Araştırma kapsamındaki yönetmenlerin gerçekleştirdiği filmlere tarihsel olarak bakıldığında, bu temaların özellikle 1990 sonrasında ele alınmaya başlandığı görülmektedir. 1956-1990 yılları arasındaki Kültürel Hümanizma döneminin en önemli temaları kültür-sanat tarihi, tarihsel mekânlar ve Türkiye’nin yakın tarihi iken bu temalar giderek önemini yitirmiş; 1990 sonrası Çokkültürlülük Dönemi’nde kültürel özgüllükler ve sorunlu alanlar öne çıkmaya başlamıştır.

Hangi yönetmenlerin, belgesel sinemanın hangi temaları öncelikli olarak işlenmesi gerektiği konusundaki düşünceleri incelendiğinde ilginç sonuçlar ortaya çıkmaktadır.



Bu bağlamda, öncelik sorununa “*evel*” diyen yönetmenler demografik özelliklerine göre ele alınmış, diğer ölçütlerle bazı karşılaştırmalar yapılmıştır:

Araştırma verilerinden hareketle, temalara öncelik verme konusunda doğum yılı ya da yaş ölçütüne göre belirgin bir eğilim saptanamamıştır; sadece 60+ yaş grubu ile 40- yaş grubundakilerin tema önceliğine daha fazla “*evel*” dediği söylenebilir.

Yönetmenlerin öncelik verdiği temalar, medeni haline göre oran olarak birbirine çok yakın, hatta bazı temalarda eşit çıkmıştır. Tek farklı görünen öncelikli tema “*etnik sorunlar*”dır. Bu temayı öncelikli sayan 25 yönetmenin % 65’i bekâr, % 35’i evlidir. Bu konuları ele almada bekârların daha cesur olduğu düşünülebilir.

Eğitim düzeylerine göre<sup>(\*)</sup> ise öncelikli temalar şöyledir:

**Tablo 5.3. Türkiye’de belgesel sinemanın öncelikli temalar işleme gerektğini düşünen yönetmenlerin eğitim düzeyine göre dağılımı**

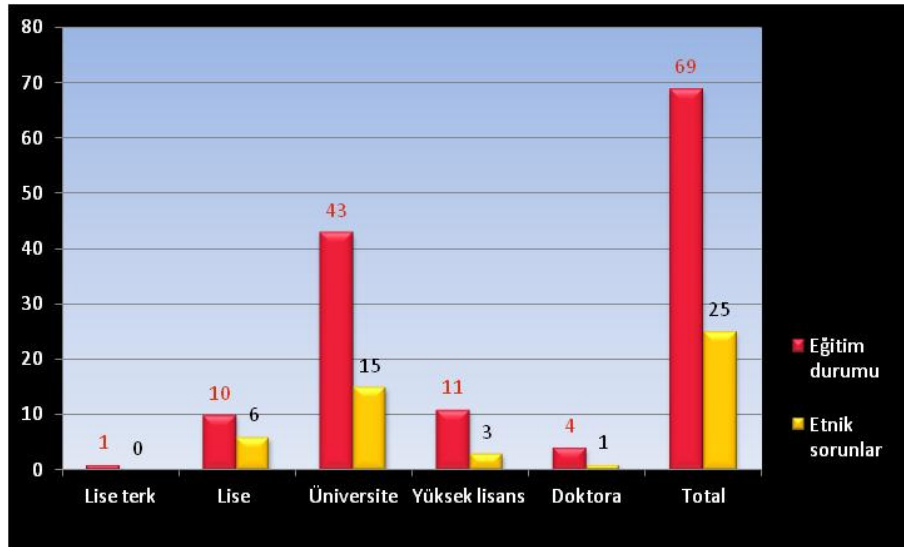
Eğitim durumu	Yönetmen sayısı	İnsan hakları	Çevre	Siyasal olaylar	Kültürel değerler	Etnik sorunlar	Kentleşme sorunları	Küreselleşme	Ulusal sorunlar	Güncel olaylar	Ülke tarihi	Toplumsal sınıflar	Toplumsal cinsiyet	Geleneksel yaşam	Yerel tarih	Eğitim	Biyografiler	Başarı öyküleri	Ahlak-etik	Sağlık	Spor	Tarihsel mekânlar	Diğer
Lise terk	1				1				1	1								1		1	1		
Lise	10	6	6	7	3	6	6	4	5	5	4	4	5	4	3	3	4	4	2	2	2	2	1
Üniversite	43	19	12	16	15	15	15	14	12	10	12	12	10	10	9	8	8	6	8	7	4	5	1
Y. Lisans	11	8	7	2	6	3	3	4	2	4	1	1	2	1	2	1			1	1	1		2
Doktora	4	1	2			1	1					1	1	1		1		1					
<b>TOPLAM</b>	<b>69</b>	<b>34</b>	<b>27</b>	<b>25</b>	<b>25</b>	<b>25</b>	<b>25</b>	<b>22</b>	<b>20</b>	<b>19</b>	<b>18</b>	<b>18</b>	<b>18</b>	<b>16</b>	<b>14</b>	<b>13</b>	<b>12</b>	<b>12</b>	<b>11</b>	<b>11</b>	<b>8</b>	<b>7</b>	<b>4</b>

(\*) Araştırma yapılan grupta, eğitim düzeyi “*lise terk*” olan tek bir yönetmen olduğu için bu kategoriyi kendi içinde karşılaştırmak anlamsız olacağı yorumlara dahil edilmemiştir.

- Lise mezunları: “Siyasal olaylar” (% 70)<sup>(\*)</sup>, “insan hakları”, “çevre”, “etnik sorunlar” ve “kentleşme sorunları” (% 60)
- Üniversite mezunları: “İnsan hakları” (% 44), “siyasal olaylar” (% 37), “kültürel değerler”, “etnik sorunlar” ve “kentleşme sorunları” (% 35)
- Yüksek lisans mezunları: “İnsan hakları” (% 73), “çevre” (% 64), “kültürel değerler” (% 55)
- Doktora mezunları: “Çevre” (% 50)

“İnsan hakları” ve “çevre” temalarına öncelik verilmesi her eğitim düzeyinde yüksek orandadır. Yüksek lisans yapanlarda daha az olmakla birlikte “etnik sorunlar” teması da öne çıkan temalardan biridir.

Yönetmenlerin % 36’sı “etnik sorunlar”ı öncelikli temalar arasında sayarken; eğitim düzeyi yükseldikçe bu oran düşmektedir. Lise mezunları arasında temanın öncelikli olmasını isteyenlerin oranı % 60 iken, üniversite mezunlarında % 35’e, yüksek lisans mezunlarında % 27’ye, doktora yapanlarda ise % 25’e düşmektedir.



Şekil 5.27. Öncelikli tema olarak işaretlenen “etnik sorunlar”ın “eğitim düzeyi” ile ilişkisi

(\*) Burada gösterilen yüzdeler temalara öncelik verilmesi konusuna “evet” diyen yönetmenlere oranlanmıştır; araştırma grubunun tamamına göre değildir.

“Siyasal olaylar” ve “kültürel değerler” temalarına doktora yapmış olanlar pek ilgi göstermezken, bu temalar lise, üniversite ve yüksek lisans mezunları için önemli görünmektedir.

“Ulusal sorunlar”ın önceliği eğitim düzeyi yükseldikçe düşmektedir. Lise mezunlarının yarısı, üniversite mezunlarının dörtte biri, yüksek lisans mezunlarının beşte biri bu temayı öncelikli bulurken, doktora mezunlarının hiçbiri öncelikli olarak işaretlememiştir.

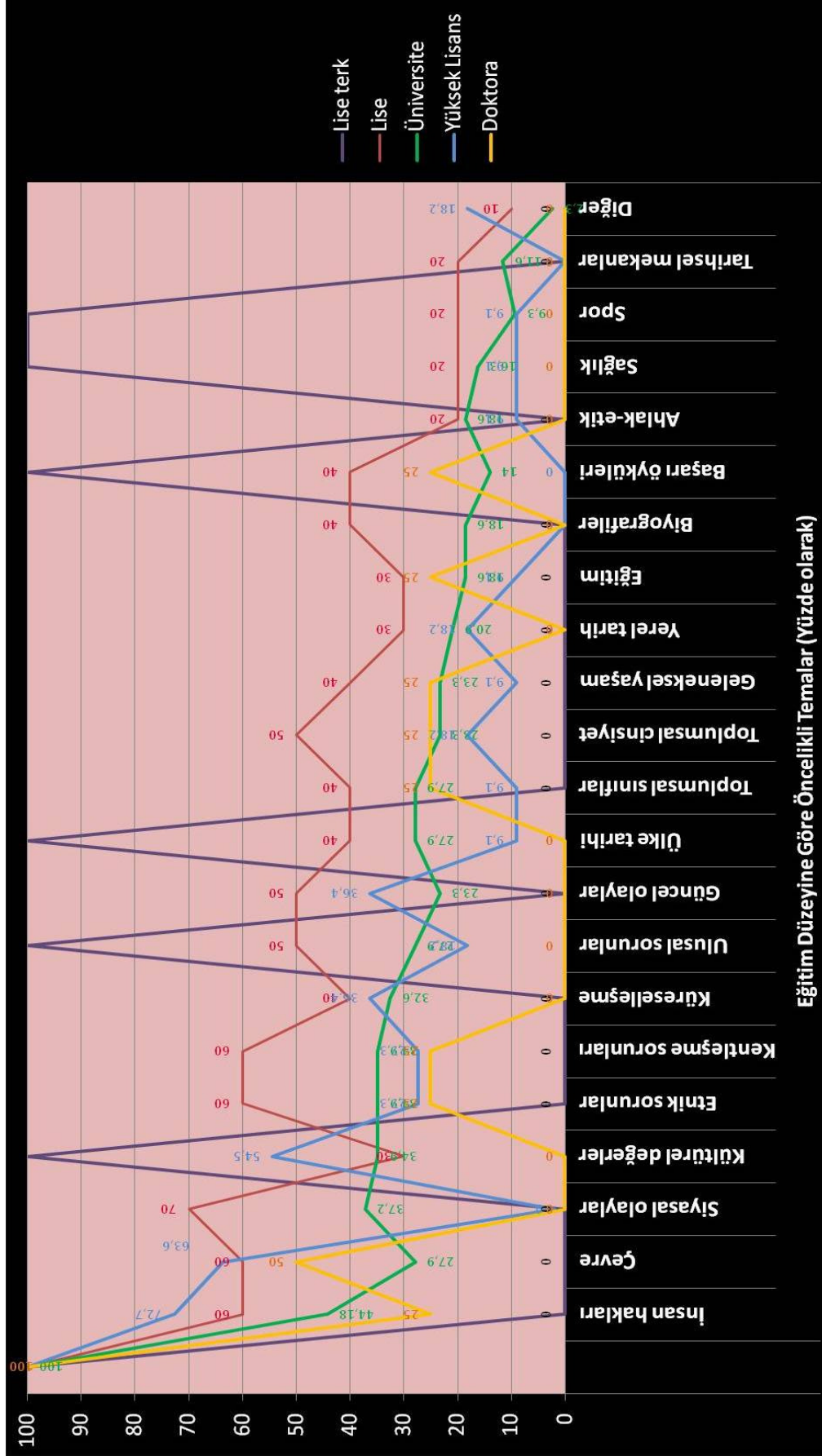
“Ülke tarihi” ve “toplumsal sınıflar” temalarında da benzer eğilimler vardır; lise mezunlarında % 40 olan bu oran üniversite mezunlarında % 28’e, yüksek lisans mezunlarında % 9’a düşerken, doktora mezunlarında % 25’tir.

“Toplumsal cinsiyet” temasında yüzde olarak oranlar yükselmekle birlikte eğilim aynıdır. Yüksek lisans mezunları arasında sadece iki kişi bu temayı öncelikli temalar arasında saymaktadır; doktora mezunlarında yine bir kişi vardır.

“Küreselleşme” teması lise, üniversite ve yüksek lisans mezunlarının yaklaşık üçte birinden daha fazlası tarafından öncelikli tema olarak görülmektedir.

“Sağlık” ve “spor” ve temalarına öncelik verilmesini isteyen yönetmelerin oranı, eğitim düzeyi yükseldikçe azalmaktadır.

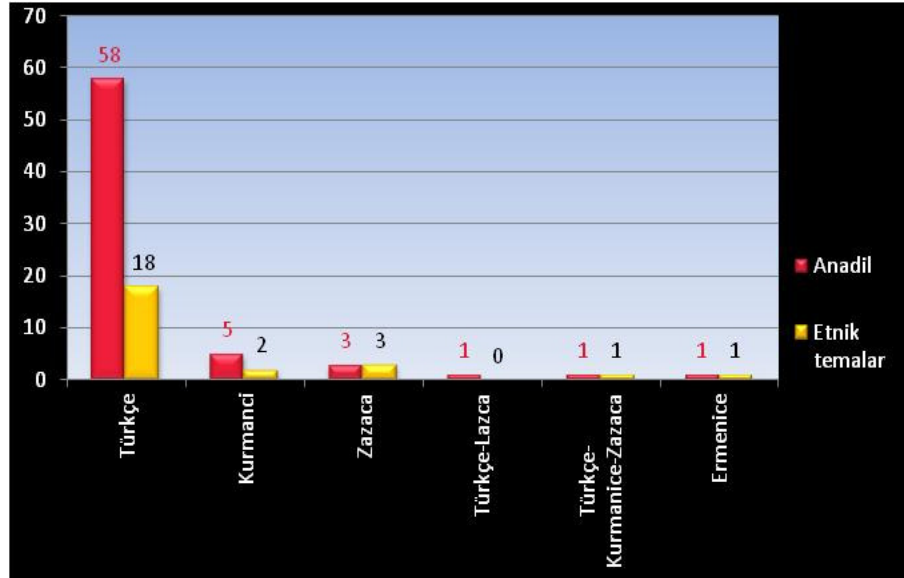
Yönetmenlerin eğitim düzeyine göre öncelikli temalar ve yönetmenlerin eğilimleri, en yüksekten en düşüğe doğru yüzdelik oranlarıyla birlikte aşağıdaki tabloda ayrıntılı biçimde görülmektedir.



Eğitim Düzeyine Göre Öncelikli Temalar (Yüzde olarak)

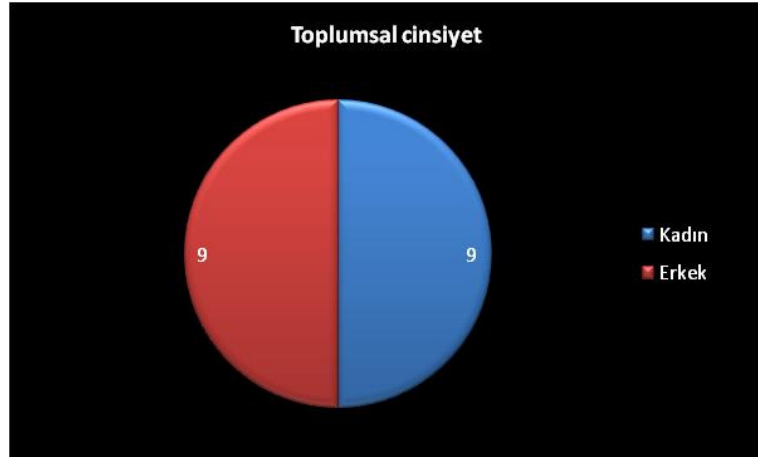
Şekil 5.28. Eğitim düzeyine göre yönetmenlerin öncelikli temaları

Öncelikli temaların işlenmesi gerektiğini düşünen 40 yönetmenin 25'i “*etnik sorunlar*”ı da işaretlemiştir. Bu yönetmenler, “anadil” ölçütüyle birlikte ele alındığında, çokkültürlülük açısından önemli bulgular elde edilmektedir. Bu temayı öncelikli kılan yönetmenler, anadili Türkçeden farklı olan yönetmenlerle sınırlı değildir. Anadili Kurmanice ve Zazaca olan sekiz yönetmen ve Türkçenin yanı sıra Kurmanice, Zazaca, Ermenice ve Lazca'yı anadil olarak belirten dört yönetmenle birlikte anadili Türkçe olmayan 12 yönetmenin dokuzu “*etnik sorunlar*”ı öncelikli temalar arasında sayarken; anadili Türkçe olan 18 yönetmen de “*etnik sorunlar*”ı öncelikli temalar arasında zikretmektedir. Bir başka deyişle, anadili Kurmanice olan beş yönetmenden üçü “*etnik sorunlar*”ı işaretlemezken, anadili Türkçe olanların yaklaşık olarak üçte biri bu temayı öncelikli temalar arasında saymaktadır. Dolayısıyla, “*etnik sorunlar*”ı öncelikli tema olarak işaretlemek doğrudan ve sadece “etnik” kökene bağlı olmamaktadır.



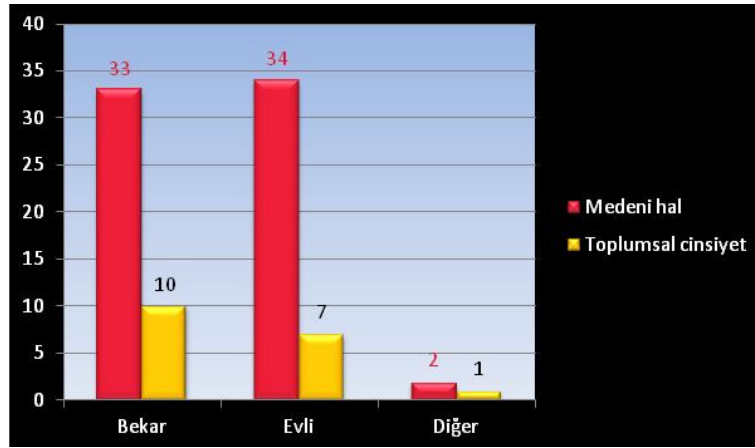
Şekil 5.29. Öncelikli tema olarak işaretlenen “etnik sorunlar”ın anadil ile ilişkisi

Araştırmada öncelikli temalar cinsiyet açısından da ele alınmıştır. “*Toplumsal cinsiyet*” teması ile “cinsiyet” ölçütü karşılaştırıldığında bu temayı öncelikli kılan 18 yönetmenin her iki cins açısından eşit oranda dağıldığı görülmektedir.



Şekil 5.30. Öncelikli tema olarak işaretlenen "toplumsal cinsiyet" in "cinsiyet" ile ilişkisi

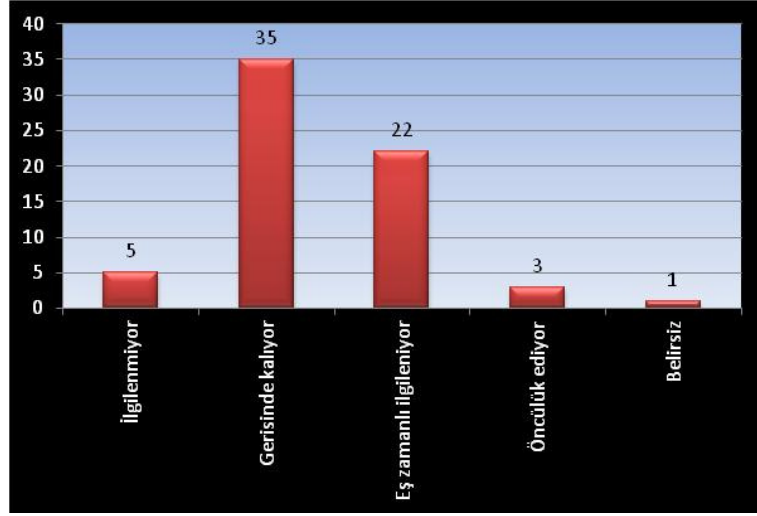
"Toplumsal cinsiyet" teması "medeni hal" ölçütüyle karşılaştırıldığında ise bekâr ve evliler arasında dörtte bir oranında bir sapma olmaktadır. "Toplumsal cinsiyet" temasına bekâr yönetmenler evli yönetmenlerden daha fazla "evet" demektedir (10'a karşı 7).



Şekil 5.31. Öncelikli tema olarak işaretlenen "toplumsal cinsiyet" in "medeni hal" ile ilişkisi

#### 5.5.4. Toplumsal Değişme ve Eş Zamanlılık İlişkisi:

Yönetmenlerin yarısı Türkiye'de belgesel sinemanın toplumsal değişimin gerisinde kaldığını; yönetmenlerin üçte biri ise belgesel sinemanın toplumsal değişimle eş zamanlı olarak ilgilendiğini düşünmektedir.

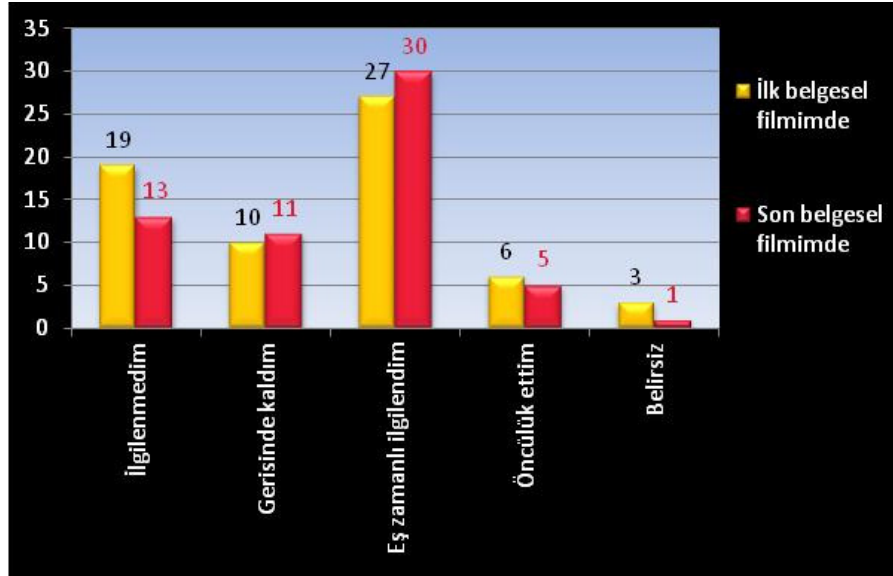


Şekil 5.32. Yönetmenlere göre, belgesel sinemanın Türkiye’de toplumsal değişme ile “eş zamanlılık” ilişkisi

Toplumsal yapı toplumsal nitelik kazanmış ve toplumu etkileyen “aktör”lerle toplumdaki 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 karşılıklı etkileşiminin kurallarını belirlemekte; dolayısıyla, toplumsal kurumlar, etkileşim içindeki aktörlerin eylemlerini düzenleyen bir dış baskı oluşturmaktadır (Kongar, 2001). Bu dış baskının altında bir “aktör” olarak belgesel sinemacıların toplumsal değişmeyi yaratan bir güç olmaktan çok, değişimi-dönüşümü ortaya çıkaracak olan çelişkileri pek çok “aktör”den ya da toplumun edilgen üyelerinden önce fark etmesi ve bunun üzerine gitmesi önemli bir dinamik oluşturmaktadır. Bu bağlamda, toplumsal çelişkilerin bir tür “ifşa” aracı olan bazı öncü belgesel filmlerden söz edilebilir. Bu belgeseller genellikle siyasal olayları, devlet politikalarını ve etnik sorunları işlemektedir. Örneğin araştırma kapsamında yer alan iki yönetmenin 1938 Dersim Olayı’na ilişkin yapmış olduğu *İki Tutam Saç – Dersim’in Kayıp Kızları* (Yönetmen: Nezahat Gündoğan) ve *38* (Yönetmen: Çayan Demirel) belgeselleri kamuoyundaki “Dersim” tartışmalarından daha önce temaya

yaklaşmış belgesellerdir. Keza, Kafkas dillerinden Ubihçanın yok oluşunu ele alan *Son Sesler* (Yönetmen: İsmet Arasan) kaybolan diller temasının henüz farkına varılmadığı bir tarihte çekilmiştir. Hasan Özgen'in Suha Arın'la birlikte yönettiği *Fırat Göl Olurken* dizisi de Aşağı Fırat havzasında yapılmakta olan Atatürk ve Karakaya barajlarının göl suları altında kalacak olan maddi-manevi kültür varlıklarına dikkat çekmek üzere henüz baraj inşaatları bitmeden 1985-1986 yıllarında yapılmış ve bu nedenle de kamuoyunda tartışılmış filmlerdendir. Bu filmlerden 38'e ticari dolaşım yasağı getirilirken, *Fırat Göl Olurken* ise TRT denetimi tarafından bütünüyle "yayınlanamaz" kategorisine sokulmuş ve seyirciye ulaşması engellenmiştir.

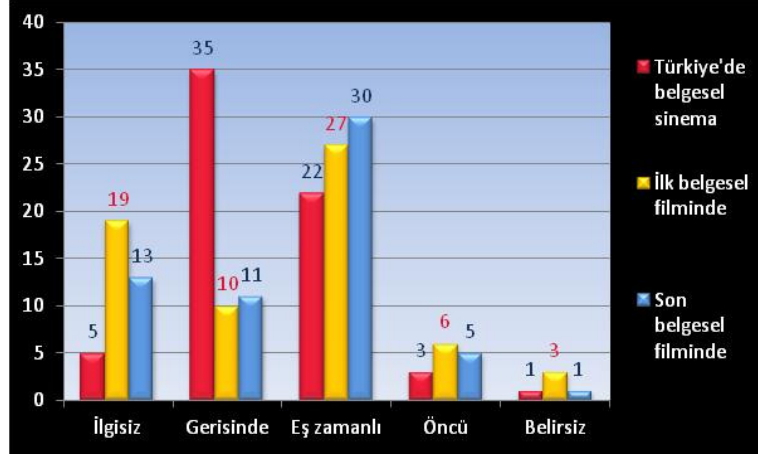
Toplumsal değişme ile belgesel sinema ilişkisinde yönetmenlerin kendi ilk ve son filmleri hakkında verdikleri yanıtlar ise şöyledir:



Şekil 5.33. Yönetmenlere göre, kendi belgesel filmlerinde toplumsal değişme ile "eş zamanlılık" ilişkisi

Yönetmenlerin toplumsal değişme açısından Türkiye'deki belgesel sinema ile kendi belgesel filmleri karşılaştırıldığında ise ilginç bir durum ortaya çıkmaktadır. Yönetmenlere göre Türkiye'de belgesel sinema toplumsal değişmenin gerisinde kalırken, yönetmenler kendi filmlerinde toplumsal gelişmenin gerisinde kalmamıştır!





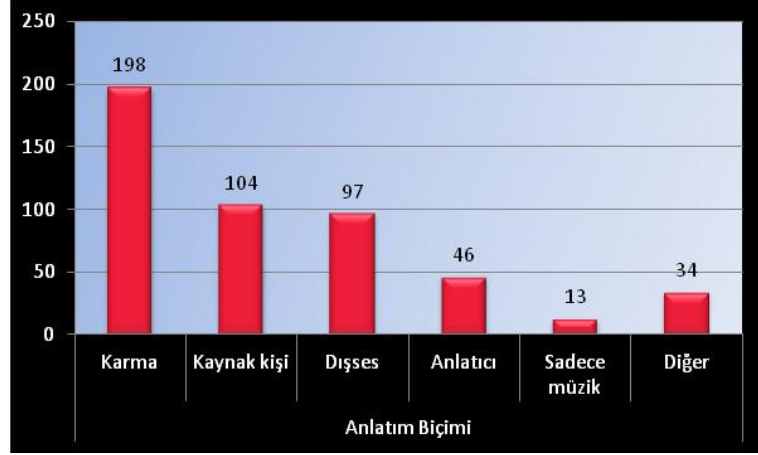
Şekil 5.34. Toplumsal değişme ile eşzamanlılık ilişkisi açısından Türkiye'deki belgesel sinema ile yönetmenlerin belgesel filmlerinin karşılaştırılması

Anket soruları arasında yönetmenler tarafından en çok bu soruya not düşülmüş; dört yönetmen bu konuda fikir belirtmiştir: Bahriye Kabadayı seçeneklerdeki ifadeleri keskin bulmuş ve “*Tam olarak hiçbiri için “böyledir” denemez diye düşünüyorum. Özellikle son dönem belgesel filmlerde toplumsal değişimden etkilenildiği söylenebilir. Belgeseller bazen bu değişimi ya da hareketliliği besleyebiliyor ve motive edebiliyor. Küresel kapitalizmin dünya çapındaki sorun ve çıkmazları belgeselcileri de bu alanda düşünmeye ve üretmeye sevk ediyor.*” demiştir. M. Sadık Aslankara, belgesel sinemanın “*yer yer popülizm batağına saplandığını*” söylemektedir. Mustafa Temiztaş ise, “*Konu daha geniş zamanlı olduğu için dar anlamda toplumsal gelişmelerle doğrudan ilgi kurmak doğru olmaz.*” uyarısında bulunmaktadır. “*Hayır*” yanıtını veren bir başka yönetmen olan Nazmi Ulutak ise, sadece “*hiçbir*” notunu düşmüş, ancak fikrini belirtmemiştir.

## 5.6. Anlatım Biçimleri:

Araştırmaya dahil olan yönetmenlere ait 492 belgeselin 458'inin anlatım biçimi saptanabilmiştir. Bu filmlerde beş farklı anlatım biçimi söz konusudur. İlk sırada “karma” yöntem gelmektedir (% 40). Bu yöntem; “dışses” (*off camera*) anlatıcı, kamera önünde (*on camera*) anlatıcı, kaynak kişi, uzman vb unsurlardan en az

ikisinin bir arada kullanıldığı biçimdir. İkinci sırada “kaynak kişi ya da uzman” seçeneği (%21); üçüncü sırada “dışses” seçeneği (% 20) gelmektedir. 34 filmin anlatım biçimi ise saptanamamıştır (% 7).



Şekil 5.35. Araştırma kapsamındaki belgesel filmlerin anlatım biçimleri

Anlatım biçimine tarihsel olarak bakıldığında, en eski yöntem çok büyük ölçüde “dışses” yöntemidir. Yönetmen ya da senaristin/metin yazarı tarafından kaleme alınan bir metnin spiker tarafından okunması biçimindeki bu yöntem, belgesel sinema alanında “gerçekliğe müdahale”, “Tanrısallık” (!), “didaktiklik” gerekçeleriyle son yıllarda çokça tartışılmakta ve eleştirilmektedir. Genel anlamda eleştirilerin haklılığı söz konusu olmakla birlikte bütün dışsesli filmlerin aynı kefedede tutulması bir haksızlık noktasıdır. 1980’lerin ortalarına kadar çekim yapılan mekânda ve çekim yapılan anda ses kaydının yapılması Türkiye koşullarında teknik olarak oldukça güç, son derece pahalı, neredeyse imkânsızdı. Seslerin görüntüye senkron biçimde kaydını yapabilecek donanımların azlığı, teknisyen ve deneyim yetersizliği ciddi bir engeldi. Filmin sese ilişkin işlemleri ancak çekim sonrası süreçte ve stüdyo ortamında gerçekleştirilebiliyordu. Bu teknik zorunlulukların yanı sıra geçmiş dönemlerde yönetmenlerin söylemek istediklerini “sese yükleme” alışkanlıkları da yaygın bir eğilimdi. Öte yandan, filmin bir bütün olarak “yönetmenin sözü” olduğu gerçeğinin kavranması da Türkiye’de yakın yıllarda kavranan bir durumdur.

Tarihsel olarak yeni yöntemlerden biri “kaynak kişi” anlatımına dayanmaktadır. Bu tür filmler çoğunlukla ve yanlış biçimde “sözlü tarih filmleri” olarak da anılmaktadır<sup>(\*)</sup>. Sözlü tarih yönteminin Türkiye’de kullanılmaya başlandığı 1990’lı yıllardan itibaren çekim mekânında ve çekim anında yapılan ses kayıtları belgesel filmlerin ses kuşağının can damarı olmuştur. Tarih Vakfı’nın, sözlü tarih uzmanı Paul Thompson yönetiminde 6-7 Haziran 1993 tarihinde düzenlediği “Sözlü Tarih Atölyesi” Türkiye’de bu konudaki ilk örgütlü çalışmadır. Bu tarihten itibaren sosyal bilim alanında Türkiye’de yaygın biçimde başvurulan yöntem, belgesel sinemacılar da eşzamanlı olarak sahip çıkmıştır. O yıllarda başta Enis Rıza ve Asaf Köksal olmak üzere belgesel film yönetmenleri yöntemden yararlanmaya başlamıştır (Aytekin, 2002: 136-149). Daha sonraki yıllarda “kaynak kişi” üzerinden hareket eden ve neredeyse “kaynak kişi”nin söyledikleri dışına çıkmayan belgesel filmler yaygın biçimde üretilmiştir. Bu yöntemin de sadece “kaynak kişi”nin tanıklığı üzerine yaslanması bir başka “gerçeklik” tartışmasına neden olmaktadır. En azından bu “tanık için kim tanıklık edecek?” (Batur, 2012: 85). Sinema dili, estetiği ve görsellik açısından da ne yazık ki bu filmlerin çoğu vasatlık düzeyini aşamamakta ve “konuşan kafalar” yargısına mahkûm kalmaktadır.

Anlatım biçimi açısından en çok tercih edilen yöntemin “karma” yöntem olması (198 film; % 40) hem bir uzlaşmanın; hem de belgesel sinema ile tek başına bir “gerçeklik” kaydının değil “gerçeklikten hareketle bir film yapma kaygısı”nın ifadesi olarak nitelendirilebilir. Yönetmenler, “kaynak kişi”nin söylediklerini “kendi söylemek istediği ile” uyumlu ya da yeterli olduğu sürece kullanmakta, onun yetersiz olduğu durumlarda kendi tercihiyle başka anlatım araçlarını da devreye sokmaktadır. Öte yandan, “kaynak kişi” olgusu “gerçeklik” sorunu kadar, “politik öznellik” sorununu da

---

(\*) Sözlü tarih yöntemi, bir film anlatım biçimi değil, bir araştırma, kaydetme, belgeleme yöntemidir. Dolayısıyla söz konusu filmler sözlü tarih yöntemiyle yapılan filmler yerine, sözlü tarih yöntemiyle elde edilen veriler/belgeler kullanılarak üretilmiş olan filmler biçiminde ifade edilmelidir.

ele veren bir unsurdur. Yönetmenin seçtiği “kaynak kişi”nin “kim” olduğu, “kaynak kişi”nin sözlerinden yapılan seçim, bu seçimlerin yan yana getirilişi, sıralanışı gibi pek çok unsur yönetmenin politik öznelliğinin “kaynak kişi”ye havale edilmesi olarak da yorumlanabilir.

“Söz” yerine “görüntü” ve “müzik”le kendisini anlatan filmlerin oranı düşük olmakla birlikte belgesel sinema alanında varlığı sinema dili açısından olumlu bir gelişmedir. Bu yöntemle gerçekleştirilen 13 filmin 11’i 1990 sonrasında üretilmiştir. 1969’da üretilen ve sadece müzikle anlatımın tercih edildiği ilk belgesel ise Ömer Tuncer’in *Kanlı Pazar*’ıdır.

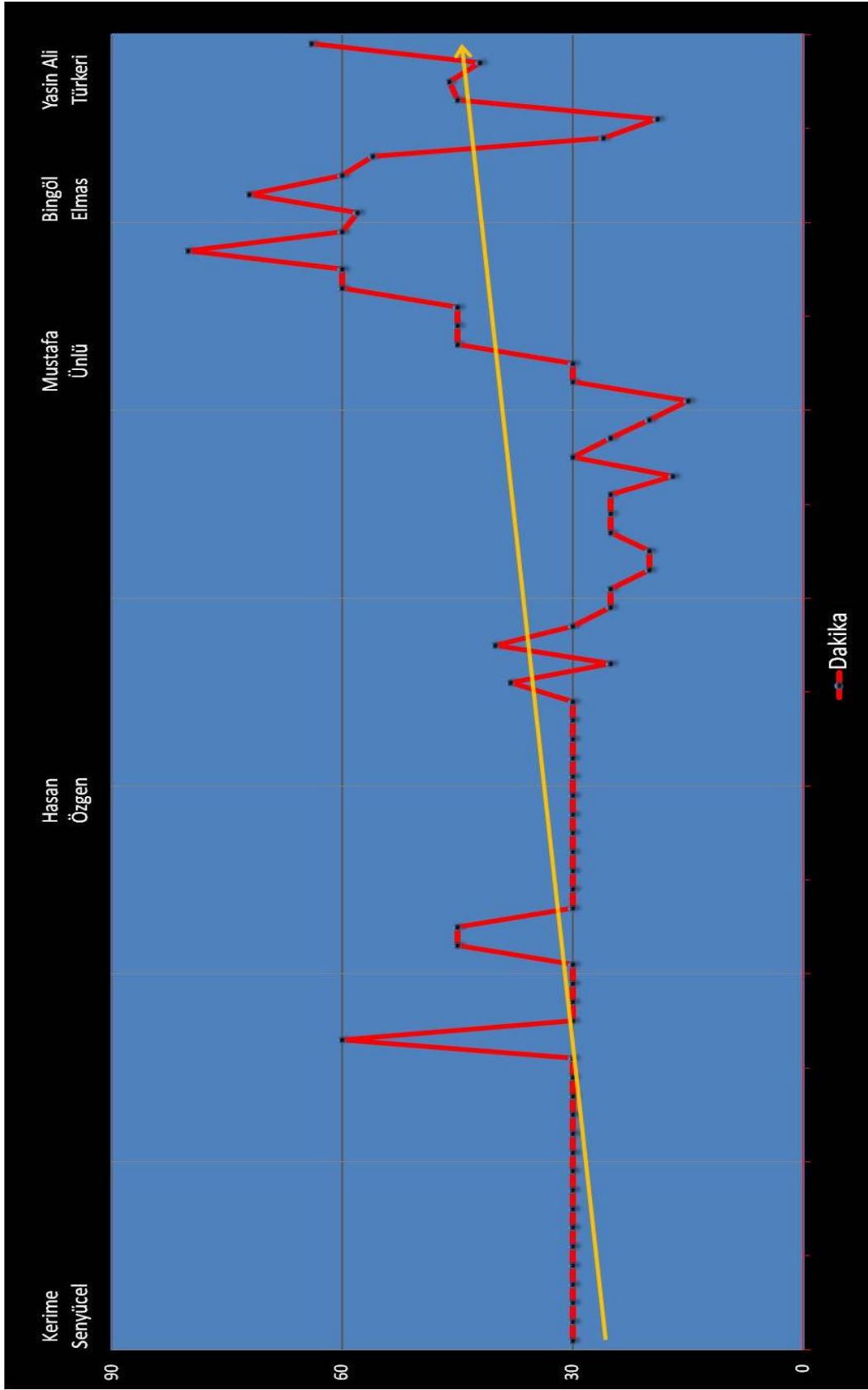
### **5.7. Süre ve Bölüm**

Araştırma kapsamındaki belgesel filmlerin süreleri çok değişkendir. En kısa belgesel 2, en uzun belgesel ise 112 dakikadır. Bu nedenle süre konusunda sadece bazı genellemeler yapılabilir: Hâlihazırda televizyonlarda çalışan, bir süre televizyonda çalışmış olan ya da televizyon için film üreten yönetmenler (özellikle TRT), 26 dakika standardına yakın süreleri (genellikle 30 dakika) tercih etmişlerdir. Yönetmenlerin tarih olarak eski filmleri süre açısından yayın standartlarına uygun üretilmiştir. Yıllar ilerledikçe standarda uygunluk azalmaktadır. Yurt dışında gerçekleştirilen belgesel filmlerde de sürelerin arttığı görülmektedir. Sürelerin uzaması teknik olanakların artması ve yönetmenlerin tercihi olduğu kadar; TV’ler için yayın içeriği oluşturmak açısından da giderek daha fazla tercih edilmektedir. Yayın akışı çok katı kurallara bağlı olmayan (nispeten daha küçük ölçekli) TV istasyonları bu konuda daha esnek davranmaktadır. Sürelerin uzaması, yönetmenlerin belgesel filmleri ideolojik bir alan olarak görmeleriyle de ilintilendirilebilir. 1990 sonrası yönetmenlerin çoğunun TV olanakları ve kuralları dışında üretim yapması, TV yayını beklentisi ve olanağının azalması, bağımsızlaşması, süre belirlemeyi kaynak kişi anlatımına göre yapması,

geçmişe oranla daha fazla miktarda ham görüntü ve sese sahip olması gibi nedenlerle filmlerin süresini hem standartlar dışında tutmuş, hem de uzatmıştır.

Sinemada vizyona sokmak amacıyla hazırlanan ya da sinema versiyonu da üretilen belgeseller sinema gösterim standartlarına uygun biçimde 90-100 dakika civarındadır. Ancak bu şansı yakalayan film sayısı son derece azdır ve bu gösterim türü henüz yeterince ciddiye alınmamaktadır. Örneğin araştırma grubu içinde yer alan Çayan Demirel'in *5 Nolu Cezaevi* belgeseli sinemada vizyona girme şansını yakalamış bir filmidir. *Box Office Türkiye*'nin 2011 listesinde Türkiye'de vizyona giren 291 film arasında yer alan bu film son sırada görünmektedir ve söz konusu filmin 7 Ocak 2011 tarihinde vizyona girdiği dışında hiçbir bilgi yer almamaktadır (kaç sinema salonunda, kaç hafta gösterildiği, toplam izleyici sayısı, toplam hâsılat gibi). Oysa bir film hariç diğer filmlerin ayrıntılı bilgisi mevcuttur. Araştırma grubu içinde yer almayan belgesel yönetmeni İmre Azem'in 2012'de vizyona giren *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir* belgeseli hakkında ise bu bilgilere ulaşılabilmektedir. Söz konusu belgesel film maksimum 3 salonda 8 hafta boyunca gösterilmiş; 6599 izleyici tarafından izlenmiş ve 64.996 TL hâsılat bırakmıştır (Erişim tarihi: 1 Eylül 2012).

Fikir vermesi ve karşılaştırma yapılabilmesi amacıyla; hâlihazırda TRT'de çalışan Kerime Senyücel'in; TRT'de çalıştıktan sonra serbest piyasaya geçen Hasan Özgen'in; TRT ve özel televizyonlara dışarıdan belgesel film üreten Mustafa Ünlü'nün, bağımsız yönetmen iken son deneyimi TRT'ye dışarıdan belgesel üretmek olan Bingöl Elmas'ın ve bağımsız belgesel üreten Yasin Ali Türkeri'nin belgeselleri süre açısından Şekil 5.36'da görülebilir.



Şekil 5.36. Beş yönetmenin filmlerini süre açısından karşılaştırılması

Şekilde görülebileceği gibi, TRT’de çalışan Kerime Senyücel’in filmleri televizyonun yayın standartlarına uygundur ve genellikle 30 dakikadır. Keza, TRT’de çalıştıktan sonra serbest piyasaya geçen Hasan Özgen’in filmleri de uzun süre 30 dakika civarında olmuş, son yıllarda giderek kısalmıştır. TRT ve özel televizyonlara dışarıdan belgesel film üreten Mustafa Ünlü’nün filmleri ise TV için olanlarda yayın standartlarına yakın, bağımsız gerçekleştirilenlerde hem standart dışı hem de süre olarak daha uzundur. Bağımsız belgesel üreten Bingöl Elmas’ın belgeselleri süre açısından hem uzun hem değişkendir. Ancak Elmas’ın 2012 yılında TRT için ürettiği dizinin bölümleri ise yine yayın standartlarına uygun olacak biçimde 26 dakika olarak gerçekleştirilmiştir. Televizyonlarla hiçbir bağlantısı olmayan Yasin Ali Türkeri’nin filmlerinde ise süre oldukça değişkendir.

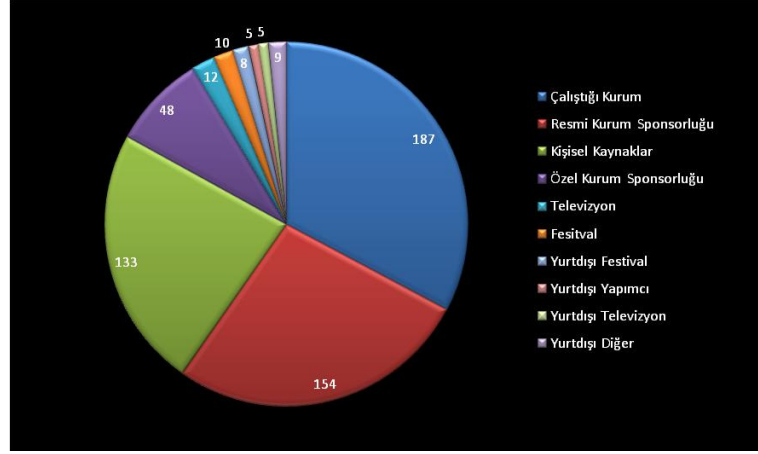
Televizyonda çalışan belgesel film yönetmenleri hem tek bölümden oluşan hem de dizi belgeseller üretmiştir. Güncel olayları ele alan diziler daha uzun soluklu, daha çok bölümlü olmuş (E. Karslıoğlu’nun *Gözlem* ve *Petek 24*’er bölüm, *Ver Elini Anadolu* 52 bölüm gibi), bağımsız belgesel film yönetmenleri ise genellikle tek bölümlük belgeseller üretmiştir. Bu yönetmenlerin TV’ler için dizi halinde ürettiği belgesel filmleri sayıca azdır; var olanlarda da bölüm sayısı 2 ile 10 arasında değişmektedir.

## **5.8. Finans Kaynakları**

### **5.8.1. Gerçekleştirilmiş Olan Belgesel Filmlerin Finans Kaynakları:**

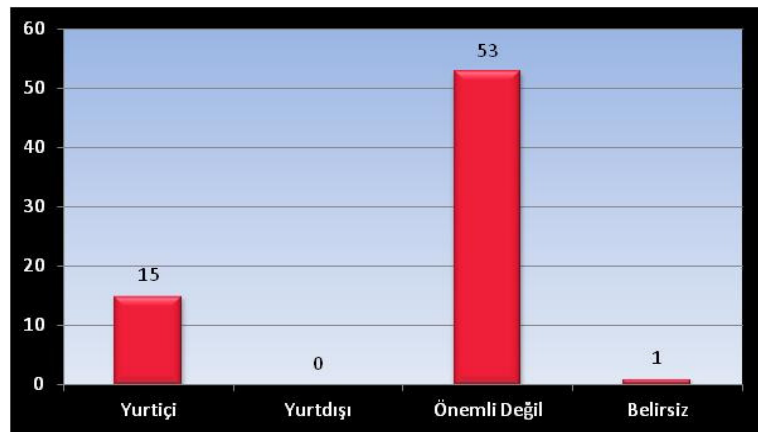
Araştırma kapsamındaki yönetmenlerin gerçekleştirmiş oldukları belgesel filmlerin finans kaynağı büyük ölçüde çalışılan kurumdur (özellikle TRT’de çalışan üyeler). İkinci önemli kaynak, başta TC Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın Sinema Destekleme Fonu olmak üzere resmi kurum sponsorluğudur. Bir başka deyişle, Türkiye’de belgesel filmlerin yarıdan fazlasının finans kaynağı “devlet”tir. Üçüncü sırada kişisel kaynaklar gelmektedir. Özel kurumların ve özel TV’lerin sponsorluğu ise son derece

cılız kalmaktadır (10 belgesel filmin biri). Belgesel filmlerin finans kaynağı çok büyük ölçüde yurtdışıdır. Yurtdışından bulunan kaynak sayısı % 5'in altındadır.



Şekil 5.37. Belgesel filmlerin finans kaynakları (\*)

Araştırmada yönetmenlerin finans kaynağı konusunda yurtiçi-yurtdışı tercihleri de sorgulanmış; yanıtlar büyük ölçüde “Önemli değil” seçeneği olmuştur. Daha önce yurtdışından kaynak bularak belgesel film gerçekleştirmiş olan yönetmenler de dahil olmak üzere, yönetmenlerin hiçbiri yurtdışı seçeneğini işaretlememiştir(\*\*). Yönetmenler bu anlamda kaynağın “kaynağından” çok, kaynağın “varlığının” peşindedir.



Şekil 5.38. Yönetmenlerin finans kaynağı tercihi

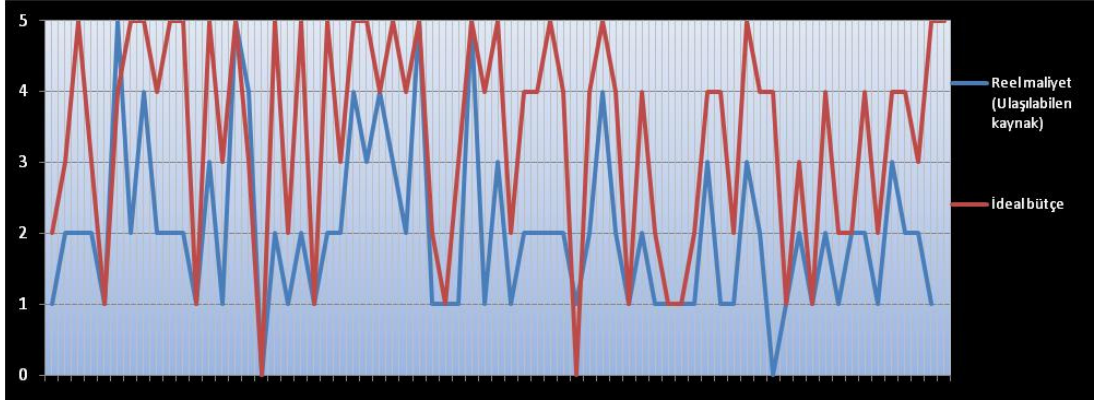
(\*) Ankette verisi yer alan belgesel film sayısı 492'dir; ancak bazı filmlerin finans kaynağı birden fazla olduğu için oranlar kaynak sayısına (571) göre hesap edilmiştir.

(\*\*) Araştırma kapsamındaki 69 yönetmenin 14'ü, 23 ayrı filmine yurtdışındaki 27 değişik kaynaktan finans bulmuştur. 5 belgesel film “yapımcı”, yine 5 belgesel film “TV”, 8 belgesel film “festival, fon”, 9 belgesel film de “diğer” kaynaklardan yararlanmıştı.



### 5.8.2. Reel – İdeal Bütçe Aralıkları:

Yönetmenlerin bugüne dek gerçekleştirdikleri belgesel filmlerin genel olarak maliyet aralığı (bir başka deyişle ulaşılabilen finans kaynağı) ile ideal bütçe aralıkları da sorgulanmış; tahmin edilebileceği gibi, pek çok yönetmenin ideal bütçesinin reel bütçeden yüksek olduğu görülmüştür.



Şekil 5.39. Yönetmenlerin reel maliyet - ideal bütçe aralıkları

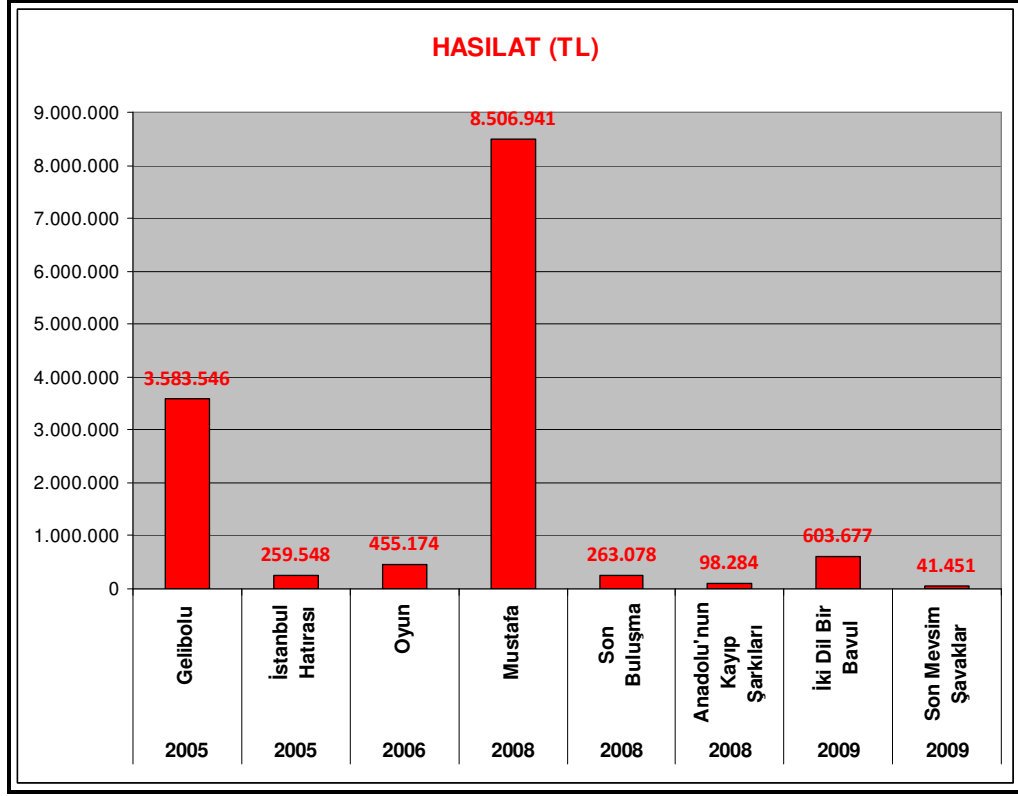
Araştırmada iki yönetmenin maliyet aralığı, iki yönetmenin de ideal bütçe aralığı saptanamamıştır. Yönetmenlerin % 34.8'i en düşük maliyet aralığı olan 25.000 TL'den az seçeneğini işaretlemiştir. Yönetmenlerin % 37.7'sinin maliyet aralığı 25.000 – 50.000 TL; % 10.1'inin maliyet aralığı 50.000 – 75.000 TL; % 8.7'sinin maliyet aralığı 75.000 – 100.000 TL ve % 5.8'inin maliyet aralığı da 100.000 TL'den çoktur.

Tablo 5.4. Yönetmenlerin reel maliyet - ideal bütçe aralıkları

		Belgesel filmlerde ideal bütçe aralığı						Toplam
		25.000 TL'den az	25.000 - 50.000 TL	50.000-75.000 TL	75.000-100.000 TL	100.000 TL'den çok	Belirsiz	
Gerçekleştirdiği belgesellerde maliyet aralığı (genel olarak)	25.000 TL'den az	9	9	2	2	1	1	24
	25.000 - 50.000 TL	0	1	5	12	8	0	26
	50.000-75.000 TL	0	0	0	2	5	0	7
	75.000-100.000 TL	0	0	1	1	4	0	6
	100.000 TL'den çok	0	0	0	1	3	0	4
	Belirsiz	0	0	0	1	0	1	2
Toplam		9	10	8	19	21	2	69

Belgesel sinema alanında Türkiye'deki tek meslek örgütü olan BSB'ye üye belgesel film yönetmenlerinin genel olarak belgesel film maliyetleri (ve finans kaynakları) miktar olarak çok düşüktür ve düşündürücüdür. İzlenme edimi üzerinden “yeniden üretim” koşulları oluş(a)mayan, bu koşulların öncülü olan bir yapım-finansman düzeni kurul(a)mayan bir süreç, kısır bir döngü haline gelmektedir. Pek çok belgesel film sadece yapılmakta ve sadece bu aşamada kalmaktadır. Gösterim olanakları ve tercihleri bir pazar oluşturmaya dönük değildir. Daha sonraki “gösterim” bölümünde bu konudaki veriler daha ayrıntılı biçimde ele alınacaktır. Ancak, sinemada vizyona girme hedefine dönük olarak yapılmış olan kimi belgesellerin iş yüküne ilişkin veriler, maliyet ve hâsılat rakamları bir fikir verebilir. Örneğin, BSB üyesi olmadığı için araştırma grubu içinde yer almayan Tolga Örnek'in 2002 yılında gerçekleştirdiği *Hititler* belgeseli Hollywood standartlarına benzer bir düzen içinde gerçekleştirilmiştir. Bir milyon doların üzerinde maliyeti olan; Türkiye'deki 40 mekânın yanı sıra Suriye ve Mısır'da da çekimler yapılan, müziği Prag Senfoni Orkestrası, İngilizcesi Oscar ödüllü sinema oyuncusu Jeremy Irons, Türkçe versiyonunu ise tiyatrocu Cüneyt TÜrel tarafından seslendirilen ve ana sponsorluğunu IMKB, Çalık Holding, ABT Ajans üstlenirken; THY, Erdemir, İstikbal, CNR, Koç Alianz, Fibula by Efe Kuyumculuk, İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve Nur İnşaat gibi kurumlardan da destek alan filmin Türkiye gibi ABD'de de vizyona girmesi mümkün olmuştu (<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/2002/hititler.html>).

Aynı yönetmenin 2005'te vizyona giren *Gelibolu* belgeseli sinemada 678.000 seyirci tarafından izlenmiştir. Yönetmenliğini yine BSB üyesi olmayan Can Dündar'ın yaptığı, dağıtımını Warner Bros'un üstlendiği, 2008 yapımı *Mustafa* belgeselini de sinemalarda 1.100.000 kişi izlemiştir. Dolayısıyla her iki yönetmenin hem sponsorlardan hem de seyirci hâsılatından elde ettiği gelirler bu yönetmenler için “yeniden üretim” koşullarını yaratmaktadır.



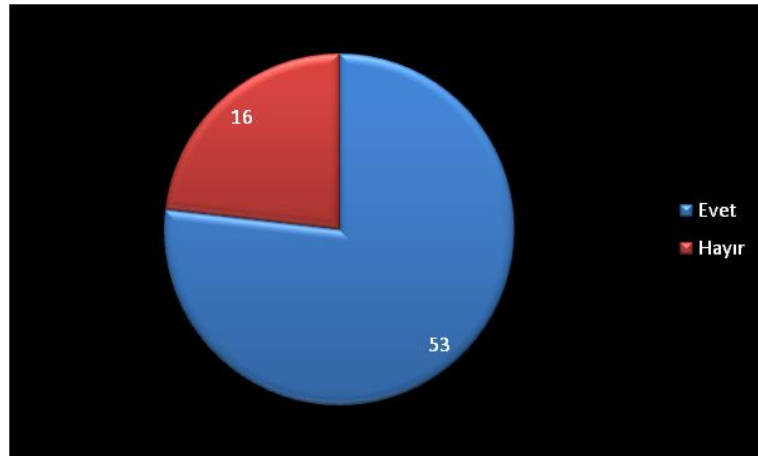
Şekil 5.40. Türkiye’de 2005-2009 yılları arasında vizyona giren belgesel filmlerin hâsılatı (BSB Raporu)

Ankete dahil olan BSB üyesi yönetmenler arasında, gerçekleştirdiği belgesel filmlerin genel olarak maliyeti (ya da ulaşılan finans kaynağı) 100.000 TL’nin üzerine çıkan sadece dört yönetmen bulunmaktadır. Yönetmenler yapım-gösterim döngüsü içinde sinemadan olduğu gibi televizyonlardan ve DVD satışı üzerinden de telif geliri elde edememektedir. 2004 yılı sonrasında Türkiye’deki en önemli finans kaynağı Kültür Bakanlığı’nın Sinema Destekleme Fonu’dur. 2006-2010 arasında Türkiye’de vizyona giren filmlerin % 87’si bu fondan yararlanmıştır. Ancak bu fon kapsamında belgesel sinemaya ayrılan miktar ise oldukça düşüktür. Örneğin 2010 yılında bu fon tarafından desteklenen uzun metrajlı imgesel filmlere 9.351.000 TL kaynak ayrılırken, belgesel filmlere ayrılan miktar ise 1.227.000 TL’dir. Destekleme fonu uygulamasında bir başka açmaz ise, mümkün olduğu kadar çok sayıda belgesel filme destek verilmeye çalışılması ve verilen destek miktarının da bu nedenle düşmesidir. Bakanlığın belgesel filmlere verdiği destek miktarları proje başına

ortalama 25.000 TL civarındadır. Belgesel film yönetmenlerinin sponsorluk bulma ve kaynak yaratma konusundaki tırnak içinde başarısızlıkları da hesaba katılınca, bu rakamlarla bir belgesel filmin yapım-gösterim döngüsü içinde “yeniden üretim” koşullarını yaratması pek mümkün görünmemektedir.

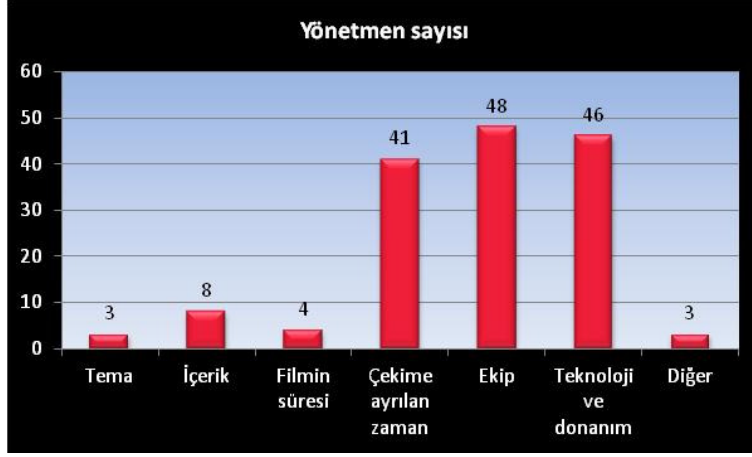
### 5.8.3. Tavizler:

Hal böyle olunca, belgesel film yönetmenlerinin kapısında duran en önemli “eşik düzeneği” verilecek “taviz”ler olmaktadır. Araştırmada, belgesel film yönetmenlerinin ideal bütçeye ulaşamadıklarında taviz verip vermedikleri ve hangi noktalarda taviz verdikleri de incelenmiştir. Yönetmenlerin çok büyük bir bölümü (% 77) ideal bütçe koşullarına ulaşamadıklarında (ki yukarıda belirtildiği gibi bu çok yüksek oranda karşımıza çıkmaktadır) taviz verdiğini söylemektedir.



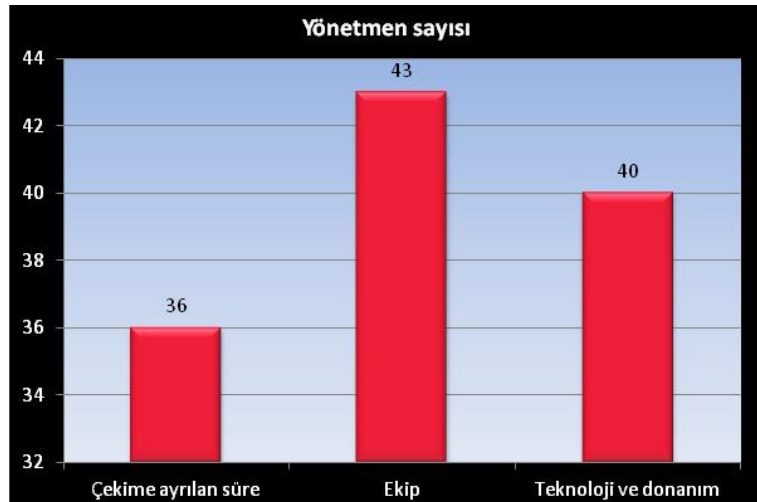
Şekil 5.41. Gerekli bütçeye ulaşamadığında taviz veriliyor mu?

En çok taviz verilen noktalar başta “*ekip*” olmak üzere, “*teknoloji ve donanım*” ile “*çekime ayrılacak zaman*”dır. Belgesel sinema alanında zaten çok düşük olan ekip sayısı hesaba katıldığında bu tavizin var olan ekibe ve filmin içeriğine getireceği yük kolayca hissedilebilir.



Şekil 5.42. Yönetmenlerin ideal bütçeye ulaşamadığında verdiği tavizler

Tema seçiminde “*ticari nedenler*”i dikkate alan yönetmenler, taviz verme konusunda genel eğilimlere benzer bir biçimde davranmaktadır. 8 yönetmenin 7’si “*ekip*” ve “*çekime ayrılacak zaman*”dan; 6’sı da “*teknoloji ve donanım*”dan taviz vermektedir. Tema seçiminde “*finansal nedenler*”i dikkate alan 7 yönetmenin 5’i “*çekime ayrılacak zaman*”dan; 4’ü hem “*ekip*” hem de “*teknoloji ve donanım*”dan taviz vermektedir. Tema seçiminde “*kendi dünya görüşüne uygunluk*” seçeneği işaretleyen 60 yönetmenin % 60’ı “*çekime ayrılacak zaman*”dan; % 67’si “*teknoloji ve donanım*”dan; % 72’si “*ekip*”ten taviz vermektedir.



Şekil 5.43. Tema seçiminde “*kendi dünya görüşüne uygunluk*” ölçütünden hareket eden yönetmenlerin verdiği tavizler

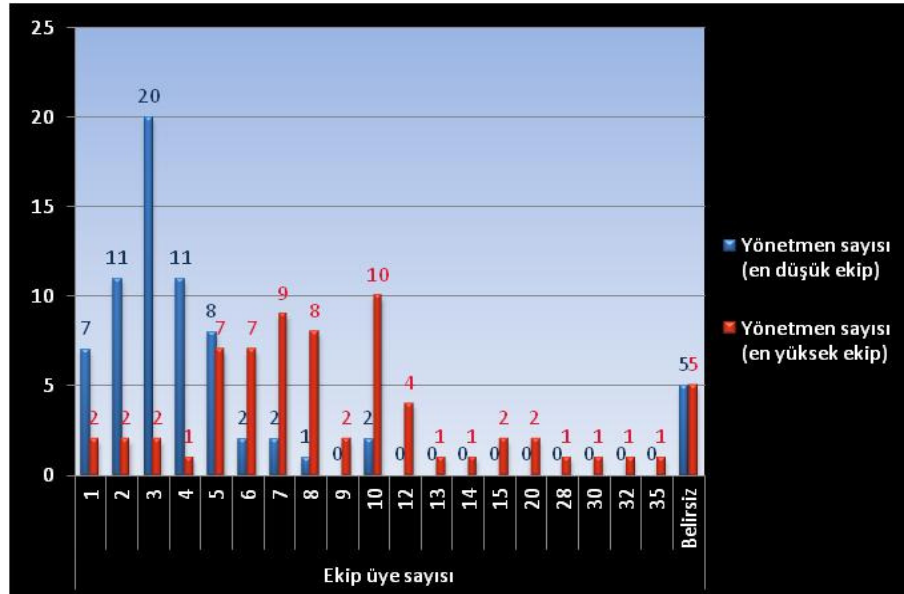
Araştırmanın ilginç sonuçlarından biri, ideal bütçeye erişilemediğinde “içerik” konusunda taviz verdiğini söyleyen 8 yönetmenin 7’sinin aynı zamanda tema seçiminde “kendi dünya görüşüne uygunluk” seçeneğini işaretlemiş olmasıdır. Bir başka deyişle, yönetmenler temayı dünya görüşlerine uygun biçimde seçmiş olsalar da filmlerini tamamlayabilmek uğruna, içerikten taviz verebilmektedir.

Dört yönetmen seçenekler dışında başka tavizler verdiğini söylemiştir; bu seçeneklerden biri “müzik”tir. Bir yönetmen “araştırma ve çekim mekânlarının daraldığını” söylemektedir. Bir yönetmen ise, “Belirli bir film için yola çıkıp, olanaksızlık nedeniyle ‘bir başka belgesel’e dönüştürdüğüm oldu” demektedir. Bir yönetmen “diğer” seçeneğini işaretlemekle birlikte ayrıntı belirtmemiştir.

## 5.9. Ekip

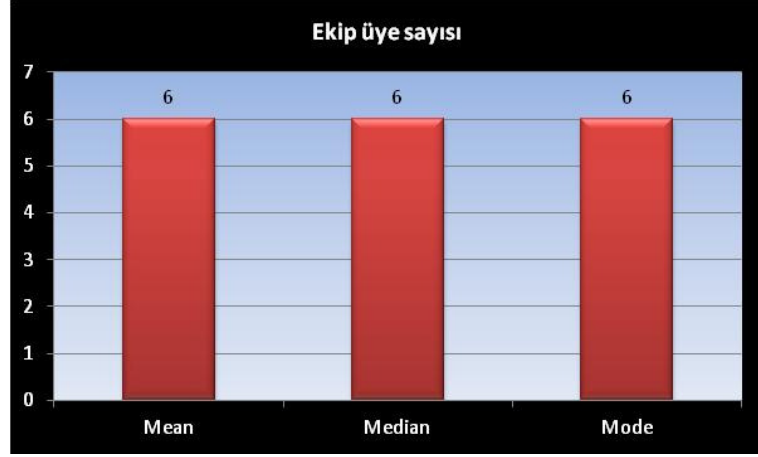
### 5.9.1. Ekipte Üye Sayısı:

Yönetmenlerin bugüne dek gerçekleştirdiği belgesel filmlerdeki ekiplerinde en düşük üye sayısı bir, en yüksek üye sayısı ise 35’tir.



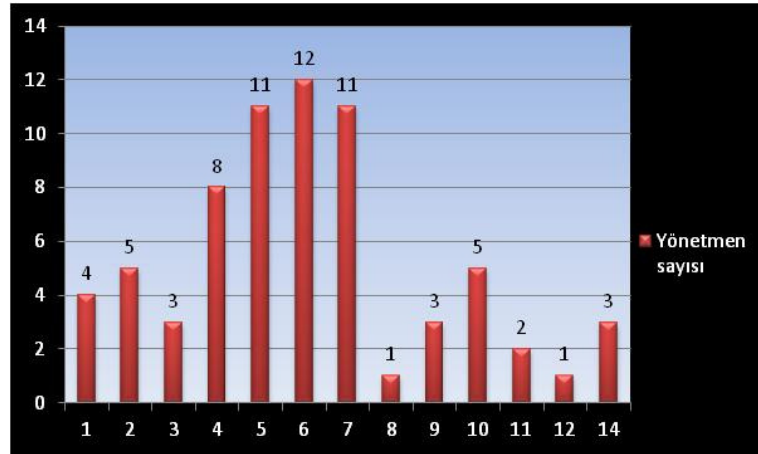
Şekil 5.44. Yönetmenlerin bugüne dek en düşük – en yüksek ekip sayısı

Gerçekleştirilmiş olan belgesel filmlerin genel olarak ekip sayısı ise 1 - 14 arasında değişmektedir ve aritmetik ortalama, mod ve medyan aynıdır.



Şekil 5.45. Ekip üye sayısının aritmetik ortalaması, mod ve medyanı

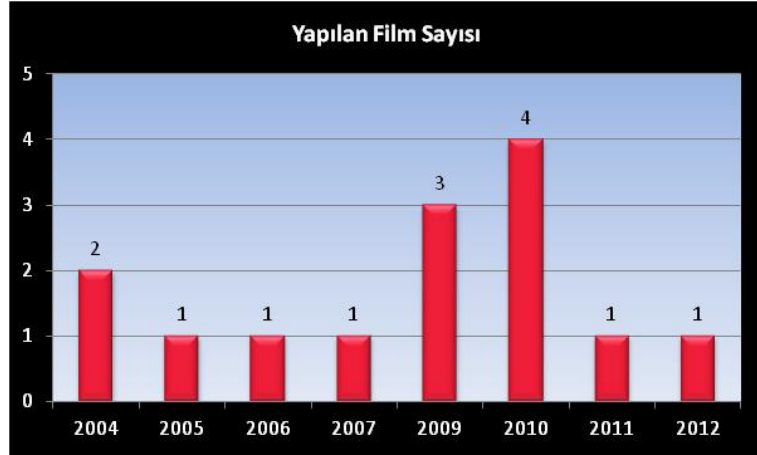
En düşük ekip sayısı olarak "1" kişi bildiren yönetmen sayısı 4'tür. En kalabalık sayı olan 14 kişiyi bildiren yönetmen sayısı ise 3'tür.



Şekil 5.46. Genel olarak ekip üye sayısı

Tek kişilik ekiple belgesel film çekildiğinde ne tür bir sonuç ortaya çıkabileceği ayrı bir tartışmanın konusu olmakla birlikte, matematiksel ve iş yükü olarak bu yönetmenlerin işinin hayli zor olduğunu söylemek mümkündür. Bu dört yönetmenin (Ali İhtiyar, Oktay İnce, Özlem Yılmaz, Rodi Yüzbaşı) bugüne kadar gerçekleştirdiği toplam belgesel film sayısı 15'tir. Maddi olanaklar kadar tema ve yönetmenin ekip

tercihi de belirleyici etkenlerdendir. Bu filmlerin temaları “*etnik sorunlar*”, “*cinsiyet*” ve “*göç*” ağırlıklıdır; bu temaların çekimlerinde az sayıda ekip üyesinden yararlanmak hassas içerikle ilgili olabilir. Bu yönetmenlerin filmleri orta uzunluktadır; en kısı 10 en uzun 58 dakika olan bu filmlerin ortalama süresi 40 dakikadır. Yönetmenlerin yaş ortalaması 41’dir; grubun yaş ortalamasından düşüktür. Grup içinde nispeten genç yönetmenlerdir. Reel maliyet aralığı genellikle 25.000 TL’den azdır. Yönetmenlerin belgesel filmlerinin çoğunun özellikle festivallerde gösterildiği, sadece dört filmin televizyonda yayınlanma şansı bulunduğu görülmektedir. Bu filmler 2004-2012 yılları arasında gerçekleştirilmiştir.

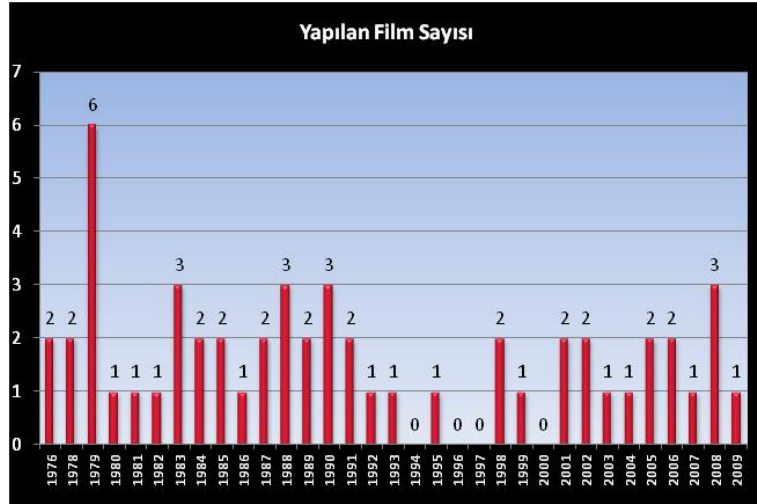


Şekil 5.47. Genel olarak ekibinde “1” kişi olan yönetmenlerin ürettiği belgesel filmlerin yapım yıllarına göre dağılımı

Ekip üye sayısı en yüksek olan filmleri üreten üç yönetmenin (Ertuğrul Karslıoğlu, Kerime Senyücel, Kemal Sevimli) bugüne kadar gerçekleştirdiği belgesel film sayısı 54’dür. Bu rakama, yönetmenlerden Ertuğrul Karslıoğlu’nun 1976-1978 yılları arasında 24 bölüm halinde çektiği *Gözlem* ile 1978-1980 yılları arasında çektiği yine 24 bölümden oluşan *Petek* haber belgeselleri ile 2001 yılında 52 bölüm halinde çektiği *Ver Elini Anadolu* belgeselleri sadece birer film gibi dahil edilmiştir. Senyücel’in ve Karslıoğlu’nun belgesellerin bazılarını dizi halinde çektiği de düşünüldüğünde erişilecek rakam çok daha yukarıya çıkmaktadır. Bu yönetmenlerin filmlerinde birincil olarak 20 değişik tema ele alınmıştır. Bunlar arasında “*kültür-*



*sanat tarihi*”, “*güncel olaylar*”, “*yakın Türkiye tarihi*” ve “*biyografiler*” öne çıkan temalardır; bu üç temayı üç yönetmen de işlemiştir. Bu yönetmenlerin bir diğer ortak yanı hem Kültürel Hürmanizma hem de Çokkültürlülük Döneminde ürün vermiş olmalarıdır. Dolayısıyla, yıllar içinde ele aldıkları temalar da değişmiştir. Bu yönetmenlerin filmleri orta uzunlukta filmlerdir, genellikle 30 dakika civarındadır ve süreleri yayın standartlarına uygundur. En kısıası 15, en uzununu 60 dakika olan bu filmlerin ortalama süreleri 32 dakikadır. Ekip üye sayısı yüksek olan yönetmenlerin ortalama yaşı da, grubun genel yaş ortalamasından yüksektir: 61. Bu yönetmenlerin mesleki deneyimleri daha fazla ve kullandıkları teknik formatlar daha emek yoğun olduğu gibi; ekip üyelerinin sadece kendi işlerini yapıyor olmaları nedeniyle de belgesel film üretimine daha profesyonel yaklaşan kişiler oldukları anlaşılmaktadır. Gerçekleştirdikleri, filmlerin reel maliyet aralığı ortalama olarak 75.000-100.000 TL arasındadır ve araştırma grubundaki bütün yönetmenler ortalamasının üzerindedir.

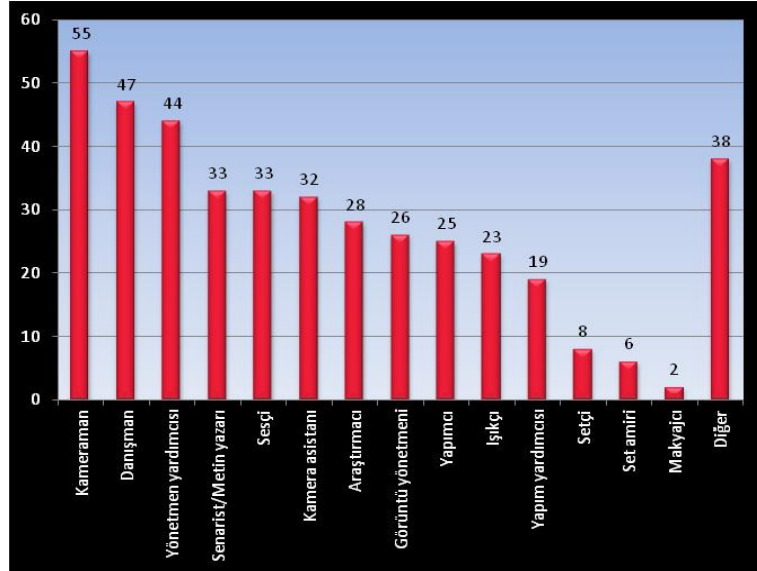


Şekil 5.48. Genel olarak ekibinde “14” kişi olan yönetmenlerin ürettiği belgesel filmlerin yapım yıllarına göre dağılımı

Bu üç yönetmenin neredeyse bütün filmleri ulusal bir televizyonda yayınlanmıştır; 54 belgesel filminden 51’i televizyonda yayınlanma şansı bulmuştur. Bu yönetmenlerin filmleri 1976-2009 arasında gerçekleştirilmiştir. Üretim sayısı açısından en verimli yıl 1979’dır. Sonraki yıllarda yıllık üretim üç filmin üzerine çıkmamıştır.

### 5.9.2. Ekip Üyelerinin Görevleri:

Bir filmde içerik, teknik ve estetiğe ilişkin yapılması gereken işler ve işbölümü belli olsa da bu işlerin kim tarafından yapılacağı bütçe olanakları, yapımın içeriği, yönetmenin tercihi gibi etkenler tarafından belirlenmektedir. Araştırma kapsamındaki yönetmenlerin genel anlamda ekip üye sayısı gibi, ekip üyelerinin iş bölümü de değişiklik göstermekte, belli bir standarttan söz edilememektedir. Genel anlamda yapım, yazım ve yönetim ekibi “yönetmen merkezli”dir; bazen de bu görevlerin tamamını bizzat yönetmenin kendisi üstlenmektedir. Yönetmenlerin ifadesine göre ekiplerde genel olarak yer alan ekip üyeleri şöyle sıralanabilir:



Şekil 5.49. Yönetmenlerin genel olarak ekiplerinde yer alan ekip elemanları

Kuşkusuz çekilen bir film söz konusuysa, mutlaka görüntünün pelikül, bant ya da disk üzerine kaydedilmesini gerçekleştiren bir eleman da vardır, yani “kameraman”. Araştırma kapsamındaki 69 yönetmenin 55’i ekiplerinde kameraman bulunduğunu ifade ederken, geriye kalan 14 yönetmenin kendisinin kameramanlık görevini de üstlendiği belli olmaktadır. Nitekim ekip üyelerinin başka görev alıp almadığı konusundaki soruya bu yönetmenler kendilerinin aynı zamanda kameramanlık yaptığı bilgisini de eklemişlerdir. Görüntü konusunda önemli bir nokta ise ekiplerde “görüntü yönetmeni”nin varlığı ya da yokluğudur. Türkiye’de en sıradan filmlerde bile

“görüntü yönetmeni” – “kameraman” kavramları kargaşa halinde kullanılmaktadır. Çoğu kamera operatörlüğünün (kameramanlığın) ötesine geçemeyen pek çok kişinin jeneriklerde görüntü yönetmeni olarak anılması neredeyse kanıksanmış bir durumdur. Belgesel sinemacılar arasında bu şekilde bir kullanımın ne denli var olduğunu bilmememize karşın, bu tür kullanımlar var olsa bile anket cevaplarında bildirilen görüntü yönetmeni sayısı % 40’ların altındadır. Bu durum, filmlerin görüntü kalitesinin düzeyine mutlaka olumsuz biçimde yansımaktadır.

Ekiplerde en çok istihdam edilen elemanlar arasında “*yönetmen yardımcıları*” bulunmaktadır (% 70). Yönetmenlerin yanıtlarından yönetmen yardımcılarının sadece yönetimden sorumlu tutulmadıkları, özellikle yapım yardımcılığı görevini, yanı sıra sette eksik olan her türlü görevi ve bazı görevlilerin yardımcılıklarını üstlendikleri anlaşılmaktadır (ışık, ses, set, vb). Kimi yönetmenler sette kim varsa, herkesin her işi yaptığını söylemektedir ki bu durum, yapım koşullarının zayıflığı kadar, uzmanlaşmanın da yetersizliğini ifade etmektedir.

Belgesel sinemanın imgesel sinemadan ayrılan önemli yanlarından biri çekim öncesi sürecin işleyiş biçimi ve gerekleridir. Belgesel filmin literatür, kaynak kişi, mekan, arşiv, vb. araştırmasının gerçekleştirildiği bu süreç hem uzun, hem yoğundur, hem de ciddi uzmanlık gerektirmektedir. Ancak ankete katılan yönetmenlerin ekip üyeleri arasında “*araştırmacı*” yanıtının düşük olması dikkat çekicidir. Yönetmenlerin % 40’ı ekiplerinde araştırmacıdan söz etmektedir. Yönetmenler araştırmacı açığını kapatmak için olsa gerek, ekipte araştırmacıdan çok “*danışman*”a yer vermektedir; yönetmenlerin üçte ikisi ekip üyeleri arasında danışmanı zikretmektedir.

Yönetmenlerin % 60’tan çoğunun aydınlatmada doğal ve yapay ışığı bir arada kullandığı görülmektedir. Bu bağlamda, en azından 40’tan fazla yönetmenin setinde

“ışıkçı” bulunması gerekir. Ancak sadece 23 yönetmen ekipte “ışıkçı”dan söz etmektedir. Doğrudan ışıkçı istihdam edilmeyen setlerde bu görevi görüntü yönetmeni, kameraman ya da yardımcılarından birisinin üstlendiği anlaşılmaktadır. Bu unsur da, filmlerin teknik ve estetik niteliklerini aşağıya çekmektedir.

Türkiye’deki belgesel filmlerde en sorunlu alanlardan biri “ses”tir. Yeterli donanımın bulunmaması, uzman olmayan kişiler tarafından ses kaydı, sesli çekim disiplinine yatkın olmama, ekip üyelerinin bu konuda beceri, deneyim ve disiplininin yetersizliği, filmlerin ses kuşaklarında kullanılan doğal seslerin kalitesini düşürmektedir. Oysa son yıllarda belgesel filmlerde stüdyo ortamında elde edilen ve kaydedilen seslerin kullanımı giderek azalırken, çekim alanında - çekim anında yapılan ses kayıtları yoğunluk kazanmaktadır. Ancak uzmanlaşmış bir ses teknisyeninin olmadığı setlerde yapılan ses kayıtları belgesel sinemanın bir başka açmazını oluşturmaktadır. Araştırma kapsamındaki yönetmenlerin yarısı ekip üyeleri arasında “sesçi”yi saymaktadır. Anket kapsamında, ses kayıtlarının kimin tarafından yapıldığı hakkındaki soruya verilen yanıtlar arasında ilk sırada “kameraman” yer almaktadır.

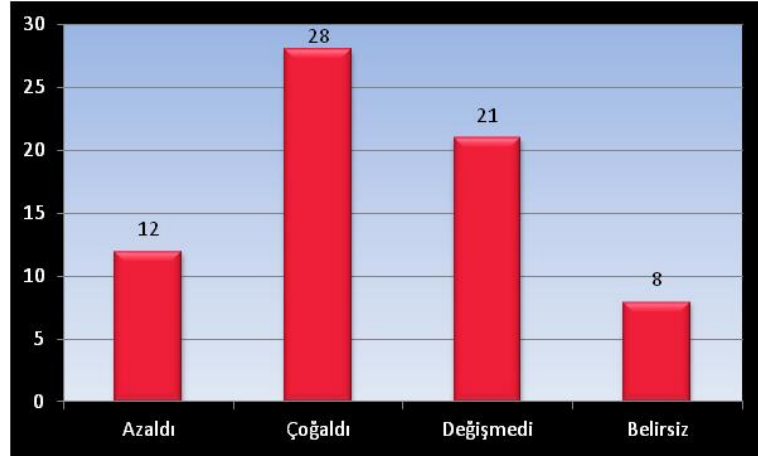
Işığın, sesçinin bile bulunmadığı bir sette “set amir” ya da “setçi”nin varlığını beklemek safdillik olacaktır. Nitekim 69 yönetmenden sadece 8’i ekip üyelerinin arasında setçiyi, 6’sı da set amirini saymaktadır.

Ekip üyeleri arasında en az zikredilen “makyajcı”dır. Filmlerinde kamera önünde (*on camera*) anlatıcı, uzman ve/veya kaynak kişi kullanan yönetmenlerin çoğunun makyaja başvurmadığı ya da gerektiğinde bu işi ekipten birinin üstlendiği anlaşılmaktadır. Özellikle yapay ışık ya da yoğun doğal ışıkta gerçekleştirilen çekimlerde ışığın insan teni üzerinde yaratacağı olumsuzluklar filmin görsel kalitesinin azalmasına yol açmaktadır. Aslında ekip elemanlarının sayısı ve türüne

bakıldığında Türkiye'deki belgesel filmlerin yayın kalitesi bağlamında düzeyi hakkında genel bir fikir edinmek ya da tahminde bulunmak mümkündür. Eleman azlığı, elemanların birden çok iş üstlenmeleri, çoğu zaman uzmanlaşmadıkları görevleri de yapmak zorunda kalmaları filmleri olumsuz olarak etkilemektedir.

### 5.9.3. Ekip Üyelerinin Sürekliliği; Üye Sayılarındaki Değişim:

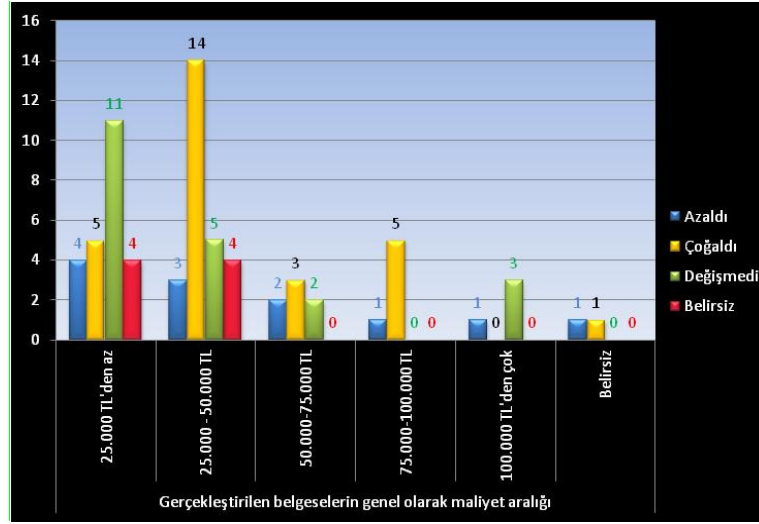
Bir yönetmenin sinema dilinin yerleşikliği ve sürekliliği, ekip elemanlarının sürekliliğiyle de ilintilidir. Yönetmenin yaratıcılığı, bakışı, yaklaşımı kadar özellikle görüntü yönetmeni, senarist/metin yazarı, ışıkçı, kurgucu gibi elemanların sürekliliği de bu dilin kurulmasında ve sürdürülmesinde belirleyici etkenlerdendir. Bu bağlamda süreklilik konusu da ekip sayısı ve iş bölümü konusundaki gibi sıkıntılıdır. Süreklilik hem azdır, hem de az sayıda görev için sürdürülmektedir.



Şekil 5.50. Yönetmenlerin ilk belgeselleri ile son belgesellerinin ekip üye sayısı açısından karşılaştırılması

İlk belgeselleri ile son belgesellerinin ekip üye sayıları karşılaştırıldığında, yönetmenlerin % 40'ının ekip üye sayısında artış olduğu görülmektedir. Ekip üye sayısının niçin arttığı ya da azaldığı konusunda somut bir neden bulunamamıştır. Ancak yine de bazı saptamalar yapılabilir. Örneğin, ekip üye sayısının çoğaldığını söyleyen yönetmenlerin üçte ikisi ekip sürekliliğine "evet" diyen yönetmenlerdir. Bu yönetmenlerin ekip üye sayısını artırırken eski ekip üyelerine sadık kalmalarının,

sinema dillerinin sürekliliğine katkıda bulunduğu varsayılabilir. Ekip üye sayısı azalan yönetmenlerde bu sadakat yarının biraz üzerindedir. Ekip üye sayısının değişmediğini söyleyen 21 yönetmenin ise sadece üçte biri ekibin sürekliliğine özen göstermektedir. Gerçekleştirilen belgesellerin genel olarak maliyet aralığına göre ekip üye sayısının artması ya da azalmasına bakıldığında ise 25.000 TL'den az bütçesi olan yönetmenlerin ekip üye sayısının genellikle değişmediği, artışların 25.00 – 50.000 TL ve 75.000 – 100.000 TL aralığında bütçeleri olan yönetmenlerde olduğu görülmektedir.



Şekil 5.51. Yönetmenlerin genel olarak maliyet aralıklarına bağlı olarak ekip üye sayısının değişimi

#### 5.9.4. Ekip Üyeleri Arasında Görev Dağılımı ve Ekstra Görevler:

Yukarıda da belirtildiği gibi, belgesel film ekiplerinin genellikle üye sayısı azdır. Ancak sinema tekniği ve dili, imgesel ya da belgesel türe göre çok farklı değildir; işler ve işbölümleri hemen hemen aynıdır. Belgesel sinemacıların erişebildiği mali kaynakların sınırlılığı, yönetmenlerin mesleki birikimi ve tercihi gibi faktörler ekip üye sayısını aşağıya çekerken, üretim sürecinde pek çok görevi ekip üyelerine ekstrasdan yüklemektedir. Bu bağlamda yönetmenler aynı zamanda yapımcı ve senarist/metin yazarı, çoğu kez de kameraman ve kurgucu olarak çalışmaktadır. Bir kişinin bu birbirinden farklı uzmanlık gerektiren görevleri üstlenmesi ve gereğini yerine

getirmesi çoğu zaman imkânsız olduğundan bu iş yükü yönetmen yardımcısı ve varsa yapım yardımcısı tarafından paylaşılmaktadır. Araştırma gurubunda belirgin olan bir başka görev paylaşımı ise görüntü yönetmeninin yokluğu ve onun işini de kameramanın üstlenmesi ya da görüntü yönetmeni ya da kameramanın aynı zamanda ışıkçılığı da üstlenmesidir. Daha önce de belirttiğimiz gibi sesçilik işini de çok büyük oranda (% 70) kameramanlar üstlenmektedir.

Özetle; ekip içinde uzmanlıklardan söz edilse bile, belgesel sinemacıların ekiplerinde herkes her işi yapmaktadır; bu durum kimi ekiplerde beceri dahilinde olup filmin içerik, teknik ve estetiğine zarar vermezken; kimi ekiplerde ise tersine bir durum söz konusu olmaktadır.

## **5.10. Teknik Özellikler**

### **5.10.1. Gerçekleştirilmiş Olan Filmlerin Teknik Formatları:**

Son yıllarda sinema sektöründe değişimi en yoğun ve hızlı olan ve değişimi en kolay hissedilen unsur teknik formatlardır. Sinema sektörü, doğumundan itibaren neredeyse yüz yıl boyunca “pelikül” üzerine kaydedilen optik görüntülerle var olmuştu. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren optik görüntü yerini hızlı bir biçimde önce elektronik, daha sonra da dijital sinyallere bıraktı. Pelikülün yerini önce videobantlar, daha sonra dijital diskler ve kartlar aldı. Türkiye’deki sinema sektörü de bu değişimin neredeyse eş zamanlı takipçisi oldu.

Belgesel sinemada kullanılan teknik formatları sıralamadan önce Türkiye’de sinema televizyon sektörünün geçirdiği bu teknik format değişimini kısaca özetlemekte yarar bulunabilir. Türkiye’de sinema filmleri bütçe ve ithal olanaklarına bağlı olarak 35 mm ya da 16 mm olarak çekiliyordu. Televizyonda ise başlangıç yıllarında harici işler 16 mm ağırlıklı olmak üzere pelikülle, stüdyo işleri (çoğu zaman canlı yayın olduğu için)

ise video teknolojisiyle çözülyordu. Yıllar içinde televizyon da, giderek pelikülden uzaklaştı; önce analog daha sonra dijital olmak üzere içerikler ve yayınlar optikten elektronik sinyallere dönüştü.

“Yeşilçam” olarak ünlenen film sektörü tamamen dışarıya bağımlıydı (hâlâ da böyle); ham film, pozitif film, ses filmi, vb.’nin yanı sıra bu filmlerin laboratuvarlarda işlenmesi için gerekli olan kimyasal maddeler istenildiğinde kolayca ulaşılabilen malzemeler değildi. Ağır gümrük koşulları ve karaborsacılık yapımcıların, yönetmenlerin format, marka, kalite tercihlerini devre dışı bırakıyor; kim, hangi malzemeyi bulursa filmini o malzemeyle çekiyordu. 35 mm ya da 16 mm ne bulunursa o formatta çekiliyordu. 16 mm’nin daha ucuz olması tercih nedeniydi. Kısıtlı miktarda bulunan malzemeler, ister istemez hem çekim oranlarını<sup>(\*)</sup> hem de kaliteyi oldukça düşürmüştü. En az sarfiyatla 90 dakikayı kotarmaya çalışan sektör 1960’larda, yine de yılda 300’ü aşan imgesel film gerçekleştirebilmişti. 1970’lerde televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte seyircinin sinema salonlarını terk ederek evlerin salonlarına kapanması, seyirci hâsılatından başka bir girdisi olmayan Yeşilçam’ı büyük bir ekonomik krize soktu. “Seks furyası” ile kaçan seyirciyi sinema salonuna geri getirmeye çalışan Yeşilçam, kentlerde yığınlara dönüşen, lümpenleşen işsizler için de sığınılacak iyi bir liman oluşturunuyordu. Seyirci artık salonlarda gösterilen filmleri değil, filmlerin arasına sıkıştırılan küçük pornografik film parçacıklarını izlemek için sinemadaydı. İmgesel film üretiminin iki haneli rakamlara düştüğü bu dönemde, zaten zayıf bir üretim potansiyeli olan belgesel sinema da neredeyse sıfırlandı.

---

<sup>(\*)</sup> *Çekim oranı:* Bir filmin gerçekleştirilmesi sürecinde çekilen ham filmlerin, seyirciye ulaşan nihai filme oranı. Bu oran Batı ülkelerinde 1/20’lerde iken (yani seyircinin izlediği filmin 20 katı miktarda çekim yapılması) iken, Türkiye’de o dönemde nedeysel yaklaşık olarak 1/3’tü. Dolayısıyla, az tekrarlarla mümkün olduğunca ekonomik biçimde çekimleri bitirilen bu filmlerin görsel kalitesi de oldukça düşüktü.



Ancak bu dönem, kısa bir süre sonra belgesel sinemanın yıldızının tekrar parlamaya başlayacağı bir dönem oldu. Önce Ankara ve çevresine sınırlı gün ve saatte yayın yapan televizyonun giderek yayın alanı genişlemiş, yayın günü ve saatini de artmıştı. Yayın içeriğini doldurmak için yüksek maliyetler gerektiren dramaya dayalı filmler yerine, başta “haber” olmak üzere “kültür-sanat” belgeselleri televizyon için cazip hale gelmişti. Kameraların stüdyo dışına çıkıp içerik üretmesi için en elverişli alan belgesel yapımlar oldu. Televizyonun yayın olarak ulaştığı yeni yerlerin görüntülerinin yayın içeriğine dönüşmesi televizyonun etkisini daha da perçinliyordu. Dolayısıyla bu döngü, belgesel sinema üretimi açısından oldukça önemli sonuçlar üretti. TRT'nin o dönemde en önemli birimlerinden biri Belgesel Dairesi oldu.

Bu dönemde çekilen belgesel filmlerin çoğu 16 mm. peliküle çekilmiştir. TRT'nin kendi laboratuvarları 16 mm formatı üzerine kurulduğundan kurum içinde üretim açısından genel anlamda bir sıkıntı yaşanmamıştır. Bu dönemde TRT'de çalışmış olan ve araştırma grubunun içinde yer alan yönetmenlerin filmleri de 16 mm idi. TRT dışında, sinema sektörü ise daha çok 35 mm formatıyla üretim yapmıştır. Özel sektör laboratuvarlarının 16 mm filmleri işleyebilecek donanımlarının yetersizliği bu konuda önemli etkenlerden biridir.

Kuşkusuz bir film sadece görüntüden oluşmamaktadır; ses de filmin ayrılmaz bir parçasıdır. Ancak o yıllarda Türkiye'de sinema sektöründe kullanılan kameraların neredeyse tamamı (belki de tamamı) sesli çekim yapmaya uygun nitelikte değildi. Görüntü ve ses birbirinden bağımsız olarak gelişen yapım süreçlerine sahipti ve o dönemin filmleri ses açısından son derece zayıf ürünlerdi. TRT'de çalışan yönetmenler bu konuda da önemli olanaklara sahipti; 35 mm kameralara oranla daha hafif ve taşınması kolay olan 16 mm kameralar arasında sesli çekim yapmaya uygun olan modeller de bulunmaktaydı. Kameraların yanı sıra, çekim alanında ve

çekim anında kameralara senkron biçimde ses kayıtları yapmaya olanak tanıyan ses teypleri belgesel sinemanın “ses” kuşaklarını da görüntü kadar “yaşar” hale getirmişti. Kısacası, teknik koşullar özel sektörü olumsuz olarak etkilerken, TRT’yi öne çıkartmıştır. Ne var ki, bir resmi kurum olarak TRT, tarihi boyunca bir devlet ve genellikle de hükümet yayın kuruluşu olmanın sıkıntılarını aşamamıştır. Siyasi denetim mekanizmasının güçlü biçimde işlemesi teknik olanakları gölgede bırakmış ve üretimin içerik kalitesi uzun yıllar vasatı aşamamıştır. Belgesel sinema sektöründe “TRT belgeseli” kavramı o günlerin bir mirasıdır.

Film hem maliyeti yüksek hem de zaman açısından daha uzun bir süreci gerektiren bir materyaldir. Nitekim dünyadaki gelişimi gecikmeli biçimde takip eden TRT, giderek elektronik yayıncılığa doğru ilerlemiştir. Dolayısıyla kurum içinde çekilen belgesel filmler de giderek video teknolojisine kaymıştır. Sinema sektörü de, üretim açısından filme bağımlı kalmakla birlikte gösterim formatını videoya kaydırmış; sinema salonlarından evlerine çekilen seyircilere filmlerini bu kez video üzerinden ulaştırmayı başarmıştır. “Beta” ve “VHS” formatlarındaki bu teknoloji oldukça düşük bir görüntü kalitesine sahip olmasına karşın, seyircinin izleme ediminde aktif hale gelmesini (film seçim, seyir biçimi, sayısı, süresi, tekrar, vb.) sağlamıştır.

O yıllarda sektöre gösterim cihazlarının yanı sıra çekim amacına uygun video kameralar da girmeye başladı. Önce *U-matic Low*, peşi sıra *U-matic High* formatlar hem imgesel hem de belgesel filmlerin yeni teknik formatı oldu. Bu kameralar piyasaya daha yerleşememişken, özellikle televizyonlara haber içeriklerini hazırlamak üzere geliştirilen ENG kameralar sektörü *Betacam* formatıyla tanıştırdı. *Betacam*’ı *Betacam SP*, onu da Dijital *Betacam* takip etti.

Profesyonel alanda, yayın kalitesinde bu gelişimler yaşanırken, görüntü elde etme ayrıcalığını profesyonellerin elinden alıp sokaktaki sıradan insanın eline veren taşınabilir, ucuz, basit, hafif kameralar yaygınlaştı. *Super 8*, *Hi-8* gibi bu yayın kalitesinden uzak, basit formatlar da kendi içinde gelişti; önce *miniDV* ardından *DVcam* formatları amatörlerle profesyoneller arasında bir tür “sırat köprüsü” oluşturdu. Yüksek çözünürlüklü (*High Definition*) kameralar ve *Full HD* kameralar ise bugün en çok kullanılan formatlar.

Yaklaşık 100 yıl yaşadıkdan sonra yerini elektroniğe bırakmaya başlayan pelikül ağırlığı azalsa da varlığını korumaktadır. Elektronikteki format değişimi ise 20 yıl önce iki-üç yılda bir iken günümüzde neredeyse her yıl ve hatta yılda birden fazla hale gelmiştir. İmgesel filmler bu format değişimi sürecinde sadece ana formatları (16 mm – 35 mm film, U-matic, *Betacam* ve HD) kullanırken, belgesel sinema üretiminde ise neredeyse bütün formatlar kullanılmıştır. Birkaç yıl önce “x” formatta çekilmiş bir filmin master kopyasını bugün seyretmek için “x” formatında bir gösterim cihazı bulmak neredeyse imkânsızdır. Ne yazık ki, kendileri de birer belge olan bu belgesel filmlerin çoğu, “ölü belge” durumuna düşmüştür.

Araştırma grubundaki belgesel film yönetmenleri yukarıda sıralanan bütün formatlarda ürün vermiştir. 1970’lerde üretilen filmlerin hepsi, 1980’li yıllarda üretilenlerin ise ağırlıklı bir bölümü film formatındadır. 1990 sonrasında ise format bütünüyle elektronik ve dijitale dönmüştür. Bir başka deyişle, Kültürel Hümanizma Dönemi’nin belgeselleri 16 mm ve 35 mm peliküle çekilirken; Çokkültürlülük Dönemi’nin filmleri analog ya da dijital bantlara, disklere çekilmiştir.

Araştırma grubundaki her altı yönetmenden biri belgesel film yönetmeye pelikülle başlamıştır. Tahmin edilebileceği gibi bu yönetmenlerin çoğu 1940-1950 kuşağında

doğan, hepsi 50 yaşın üzerinde, en az 35 yıldır profesyonel iş yaşamı deneyimi olan, belgesel sinemaya 1970-1980 yılları arasında giren ve yine bu yıllar aralığında ürün vermeye başlayan yönetmenlerdir.

Araştırma yapılan grupta, belgesel sinemaya 2012 yılı itibarıyla en yeni format olan FullHD ile başlayan iki yönetmen vardır. En yoğun başlama formatları ise 18 yönetmenle *miniDV*, 12 yönetmenle *Betacam SP*'dir. Doğal olarak, bu formatların sektöre girmesiyle yönetmenlerin bu formatları kullanmaya başlaması birbirine paraleldir. Yönetmenler de yeni formatlara hemen (ve zorunlu olarak) uyum sağlamakta ve format değiştirmektedir. Ancak bazı yönetmenlerin aynı formatlarda devam ettiği de görülmektedir. Örneğin *miniDV* ile başlayan altı yönetmen son belgesel filmini de bu formatta üretmiştir. 12 yönetmen ise *DVcam*, HDV ya da FullHD formatına geçmiştir. *Betacam SP* ile başlayan yönetmenler ise ilk filmlerini 1991-2000 arasında gerçekleştirmiştir. Grupta, 16 mm, 35 mm film, *Betacam SP*, Dijital *Betacam* ile başlayıp, son belgesel filmini tarihsel olarak sektöre daha yeni bir format olmasına karşın daha düşük bir teknik format olan *miniDV* ile yapan yönetmen yoktur. *miniDV* formatını kullanan yönetmenlerin çoğu 50.000 TL'nin altında maliyet aralığına sahip yönetmenlerdir. 75.000TL'nin üzerinde maliyet aralığı olan yönetmenlerden *miniDV*yi tercih eden yönetmen saptanamamıştır.

Genel olarak bakıldığında belgesel sinemacıların üretim yaptıkları sırada yaygın olan teknik formatlara daha yakın durdukları, yaş olarak daha genç yönetmenlerin dönemin teknolojilerinin yanı sıra yaklaşmakta olan ya da yeni gelen formatları denemekte daha cesur davrandıkları gözlemlenmektedir. Pelikül dünyasından gelen yönetmenlerin yeni teknolojiler konusunda daha tutucu davrandıkları söylenebilir. Ancak yine de, gruptaki belgesel film yönetmenlerinin çoğunun Türkiye'ye peşpeşe akan teknolojik format çeşitliliğini takip etmekte "kusursuz"luğu dikkat çekmektedir.

Tablo 5.5. Yönetmenlerin ilk ve son belgesellerinde kullandıkları formatların karşılaştırılması

	Son belgeselinde kullandığı format							Toplam
	FORMAT	<i>Betacam SP</i>	Dijital <i>Betacam</i>	<i>MiniDV</i>	<i>DVcam</i>	HDV	FullHD	
ilk belgeselinde kullandığı format	35mm	1	2	0	0	0	0	3
	16mm	0	0	0	3	2	4	9
	U-matic	1	1	0	2	0	1	5
	<i>Betacam</i>	0	0	1	1	0	1	3
	<i>Betacam SP</i>	0	2	0	2	4	4	12
	Dijital <i>Betacam</i>	0	0	0	0	1	1	2
	<i>MiniDV</i>	0	0	6	2	8	2	18
	<i>DVcam</i>	0	0	0	3	1	2	6
	HDV	0	0	0	0	3	2	5
	FullHD	0	0	0	0	1	1	2
	Diğer	1	0	2	0	1	0	4
Toplam		3	5	9	13	21	18	69

#### 5.10.2. Teknik Donanımın Sağlanma Biçimi:

Grupta yer alan yönetmenlerin çoğu küçük ölçekli yapımevi sahibi ya da bu tür yapımevlerinde çalışan kişilerdir. Diğer yönetmenler ise orta ölçekli yapımevi sahipleri ya da çalışanlarından, resmi kurumlarda yönetmen olarak çalışanlardan, alan dışı işlerde çalışırken asli işlerinin yanı sıra belgesel film üretenlerden, öğrenci statüsünde olanlardan ve Türkiye'nin bir gerçeği olarak işsizlerden oluşmaktadır.

Finans kaynakları bölümünde altı çizildiği gibi belgesel sinema sektörünün mali gücü son derece zayıftır. Hasan Özgen'in deyişiyle "*yapımcısı olmayan*" bu sektör, cılız – zorunlu makine parkı dışında yatırım gerçekleştirememiş, öz kaynaklarını yaratamamıştır. Düşük bütçeli filmler, çoğu zaman yönetmenin hedeflediğinin gerisinde kalan biçimde tamamlanmakta ve üretilen filmler yönetmenler için "yeniden üretim" koşullarını yaratmaya yetmemektedir. Belgesel sinemacılar TV yayını, DVD satış, telif gibi gelirlerden hemen hemen hiç yararlanamamaktadır. Ancak bütün bu

olumsuzluklara karşın, araştırma grubundaki 69 yönetmenin 56'sı belgesel sinema alanında kalmaya kararlı olduğunu belirtmektedir. Düşük bütçelerin zorunlu bir sonucu olarak en ekonomik biçimde bir araya getirilebilen teknik donanımlar, ucuz ya da yaptığı işten geçinecek parayı kazanmayı hedeflemeyen iş gücü, belgesel sinemacılar arasındaki dayanışma sektördeki üretimin sürdürülmesinde temel dinamikler olmaktadır. Belgesel sinemacıların büyük bir kısmında ortak yönelim ve yöntem ilk etapta küçük ekip - asgari donanımla film çekmek, ikinci etapta bu donanımlara sahip olmak, üçüncü etapta bu donanımları geliştirmektir. Bu bağlamda, yönetmenlerin ilk belgesel filmlerini çekerken teknik donanımı sağlama biçimiyle, son belgeseli çekerken teknik donanımı sağlama biçimini karşılaştırmak yönelimleri saptamakta yararlı olacaktır.

Yönetmenlerin en büyük dilimi (20 yönetmen; % 29), ilk belgeselinde kullandığı teknik donanımın tamamını bağlı olduğu kurumdan edinmiştir. Kurum tarafından donanımın bir kısmı sağlanan, bir kısım kurumca kiralanan yönetmenler de eklendiğinde (28 yönetmen), oran % 41'e ulaşmaktadır.

İlk belgesel filminde donanımın tamamına sahip olan 12 yönetmen vardır (% 17); kendi malzemesinin yanı sıra donanımın bir kısmını kiralayanlar da eklendiğinde (25 yönetmen) rakam % 36'ya çıkmaktadır. İlk belgeselinde 15 yönetmen donanımın tamamını kiralamıştır (% 22). Bu üç ana tedarik biçimini son belgesel filmin donanımını sağlama biçimiyle kıyasladığımızda oranlar şöyle değişmektedir:

<u>İlk-Son</u>	<u>Oran</u>	<u>Fark</u>
Kurum donanımın tamamını sağladı (13 yönetmen)	% 19 (- % 10)	
Kurum donanımın bir kısmını sağladı, bir kısmını kiraladı	% 14 (+ % 2)	
Yönetmen donanımın tamamına sahip	% 25 (+ % 8)	
Yönetmen donanımın bir kısmına sahip, bir kısmını kiraladı	% 25 (+ % 8)	
Yönetmen donanımın tamamını kiralityor	% 9 (- % 13)	

Özetle; bağımsız yönetmenlerin süreç içinde donanım edinme ya da donanımlı bir kurumun içinde yer alma eğilimleri yükselmiş; kurumsal donanım desteği azalmış ya da kurumlar birtakım donanımlara ihtiyaç duymaya başlamış ve bu donanımları kiralama yoluna gitmiş; donanımın tamamını kiralayan yönetmen sayısı azalmıştır. Bir başka deyişle, “yapımcısı olmayan” belgesel sinemacılar teknik donanım ihtiyaçlarını kendileri karşılayarak üretim koşullarını rahatlatmaya çalışmaktadırlar.

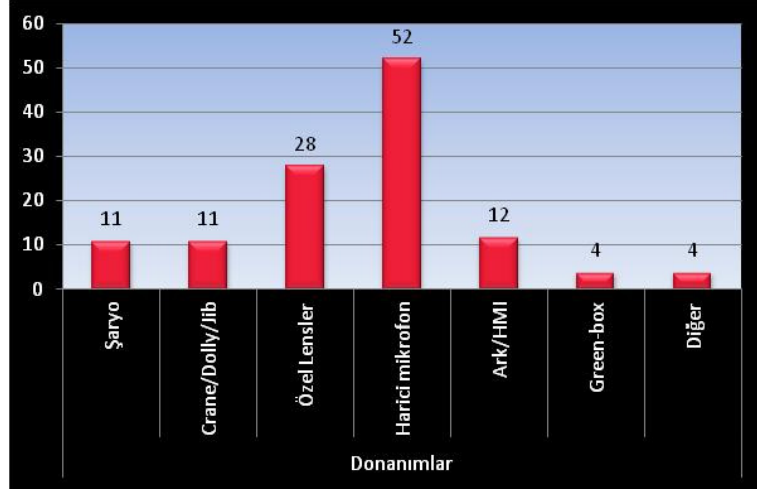
**Tablo 5.6. Yönetmenlerin ilk ve son belgesellerinde teknik donanımı sağlama biçimi**

		Son belgeselinde teknik donanımı sağlama biçimi						Toplam
	TEKNİK DONANIMI SAĞLAMA BİÇİMİ	Tamamına sahiptim	Bir kısmını kiraladım	Tamamını kiraladım	Bağlı olduğum kurum sağladı	Bağlı olduğum kurum bir kısmına sahipti, bir kısmını kiraladı	Belirsiz	
İlk belgeselinde teknik donanımı sağlama biçimi	Tamamına sahiptim	7	2	1	1	0	1	12
	Bir kısmını kiraladım	2	7	0	1	0	3	13
	Tamamını kiraladım	3	4	4	1	1	2	15
	Bağlı olduğum kurum sağladı	3	2	1	10	4	0	20
	Bağlı olduğum kurum bir kısmına sahipti, bir kısmını kiraladı	2	1	0	0	5	0	8
	Belirsiz	0	1	0	0	0	0	1
<b>Toplam</b>		<b>17</b>	<b>17</b>	<b>6</b>	<b>13</b>	<b>10</b>	<b>6</b>	<b>69</b>

### 5.10.3. En Çok Kullanılan ve En Çok Gereksinim Duyulan Donanımlar:

Yukarıda, değişik nedenlerle belgesel film ekiplerinin hem üye hem de donanım açısından olabildiğince “ekonomik” halde düzenlendiği belirtilmişti. Araştırmada bu bağlamda, en çok kullanılan donanımlar ile gereksinim duyulan donanımlar da

belirlenmeye çalışılmıştır. Çekimlerde kamera-kamera ayağı zaten bulunacağından seçenekler arasında bu donanımlar yoktur:



Şekil 5.52. Yönetmenlerin belgesel film çekimlerinde en sık kullandığı donanımlar

Yönetmenlerin çekimlerde en çok kullandığı donanım harici mikrofondur. Bu donanım, belgesel sinemada son yıllarda “ses” unsurunun giderek önem kazanmasının bir yansımasıdır. Belgeleme işi sadece görüntüyle sınırlı kalmamakta; temanın öznesi olan kaynak kişilerin ve onların yaşam ortamının sesleri “gerçeklik”in aktarılması gereken unsurlarından sayılmaktadır. Bu disiplin, hem “gerçeklik” meselesi, hem de sinema dilinin gelişmesi ve filmin zenginleşmesi açısından önemli bir kazanımdır.

En çok kullanılan donanımlar arasında, doğrudan görüntünün içeriğini ve kalitesini belirleyen değişik “lens”lerin kullanılması unsurunun ikinci sırada yer alması, yine belgesel sinemanın anlatım gücünü artıran olumlu bir durumdur. Kamera üzerindeki zoom lenslerle sınırlı kalmadan, örneğin, iç mekânlarda, mekânın küçük olması nedeniyle geniş açılı lenslerin; doğa çekimlerinde hem geniş açılı, hem dar açılı lenslerin; hareketli nesne takiplerinde dar açılı lenslerin kullanımı artmaktadır.

Belgesel film çekimlerinde şaryo, crane, dolly, jib gibi görüntüyü zenginleştiren donanımlarının daha az kullanılması iki temel nedenden kaynaklanmaktadır.



Birincisi bütçelerin bu donanımların kiralanmasına elverişli olmaması; ikincisi, bu malzemelerin hantal olması, dolaştırılması, mekâna/zamana/temaya bağlı olarak kullanılması zor donanımlar olmasıdır. Hareketli görüntü elde etmeye yarayan bu tür donanımların kullanılmaması nedeniyle, filmler durağanlaşmaktadır.

Keza, aydınlatmada ark/HMI gibi daha özel ışık kaynaklarından yararlanılması da benzer nedenlerden dolayı imkânsızlaşmaktadır. Ayrıca, ark/HMI türü aydınlatma kaynaklarının kullanımının mesleki deneyim, özellikle de TV programcılığı ya da reklam, tanıtım gibi daha ticari alanlarda üretim yapmış olma deneyimi ile doğrudan ilintili olduğu gözlemlenmektedir. Bu tür donanımları kullandığını söyleyen 12 yönetmenin 11'i bu tür deneyimlere sahiptir. Bu tür donanımların eksikliğini hisseden yönetmenlerin de hepsi bu tür deneyimlerden geçmiş kişilerdir. Kısacası, ark/HMI kullanımı, bir tür "profesyonellik" göstergesi olmaktadır.

Özel bir stüdyo tekniği olan "*green-box*"<sup>(\*)</sup> düzeninden yararlanan yönetmen sayısı ise son derece azdır ve bu donanımı kullanan dört yönetmenin üçü televizyonlar(d)a belgesel üretmektedir.

Yönetmenlerin çekimlerinde eksikliğini en çok hissettikleri donanımların başında "birden çok kamera" seçeneği gelmektedir. Çoklu kamera kullanımı, olayın akışı sırasında birden fazla açıdan görüntülenmesini ve böylece tekrara girmekten kurtulmayı sağlamaktadır. Bazı yönetmenler (ve sinema yazarları) görüntülenen kişi ve olaylarda eylemlerin tekrar ettirilmesinin gerçekliğe müdahale olduğunu ileri sürmektedir. Onlara göre, olay kendi akışına bırakılmalı, yönetmen bu akışa hiçbir şekilde müdahale etmemeli, "mizansen" kurmamalı, "gerçek" bozulmamalıdır. Bu

---

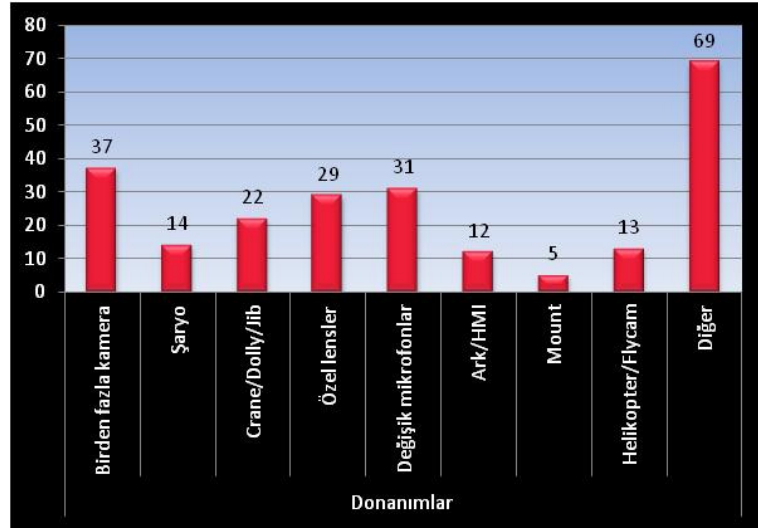
(\*) *Green-box*: İki görüntünün birbirinin üzerine bindirilmesi için çekimlerde kullanılan, bütünüyle özel bir renge (genellikle yeşil) boyanmış çekim stüdyosu. Genellikle söyleşi çekimlerinde görüşme yapılan kişiler çekilirken kullanılır. Kurgu aşamasında, bu görüntülerde yeşil kalan kısma başka görüntülerin bindirilmesi sağlanır.

iddia, özünde masum olsa ve iyi niyet taşısa da maksadı aşan bir yargıya dönüşmektedir. “Mizansen”, yönetmenin “imgelemine” dayalı olduğu sürece tabii ki “gerçeklik” tahrif edilmeye başlanacaktır; temanın “özne”si “nesne”leşecektir. Ancak, “özne”nin “gerçekliğine” müdahale edilmeden görüntülenmeye çalışılması ne denli mümkündür? Kamera neden “özne”nin yanındadır? Nerede duracaktır? Ve daha da can alıcı bir soru: Kamera “özne”den önce “olay yerinde” nasıl bulunacaktır? Yönetmen bu kehaneti nasıl gerçekleştirecektir? Kaldı ki, Mutlu Parkan’ın (1998) dediği gibi, bir fabrikanın içine çok sayıda kamera konulsa; üretim sürecinden yönetim sürecine kadar bütün ayrıntılar kaydedilse bile, fabrika gerçeği seyirciye iletilemez. Çünkü bu kamera kayıtları sermayenin oluşum süreci ya da artı değer gibi fabrika gerçeğini tanımlayan hiçbir süreci seyirciye aktaramayacaktır (s.169). Burada önemli olan nokta, yönetmenin imgelemine göre bir gerçeklik yaratmak değil, var olan bir gerçekliği “temsil” edebilecek, onunla çelişmeyecek bir görüntülemenin yapılabilmesidir.

Yönetmenlerin birden çok kamera isteği, ister olayın akışına kenardan “dahil” olmak ister “gerçekliğin temsili”ni belgelemek olsun, akışı kesmeden çekim yapabilme isteğidir. Aktüel gelişen olaylarda çoklu kamera kullanımı ise görsel zenginlik kaygısıdır.

Bu tartışmalar bir yana, ankete katılan yönetmenlerin yarısından fazlası çekimlerinde “birden fazla kamera” eksikliğini hissetmektedir. Yönetmenlerin çekimlerde eksikliğini en çok hissettiği diğer donanımlar sırasıyla değişik mikrofonlar ve değişik lenslerdir. En çok kullanılan donanımları ele alırken bu iki unsurun niçin tercih edildiğine dikkat çekilmiştir; bu gerekçeler eksikliğin de gerekçeleridir.

*Crane/dolly/jib* gibi çok yönlü hareket olanağı sağlayan donanımlar, sabit istikametli şaryo gibi donanımlardan daha cazip görünmektedir. Burada da, yönetmenin olaya/ nesneye müdahale etmeden farklı kamera açılarından yaklaşılmaya çalışma isteği hissedilmektedir. Şaryo ve helikopter ya da “*flycam*” türü düzeneklerin eksikliğini hisseden yönetmen sayısı birbirine çok yakındır. Hareketli düzeneklerin eksikliği şöyle ya da böyle hissedilirken, hareketlerin sarsıntılarını azaltan “*mount*”lara ise ankette pek ilgi gösterilmemiştir. Bu eksikliğini hisseden beş yönetmenin ortak yönü doğal ortamda, hareketli nesnelere takip eden çekimlere ihtiyaç duymalarıdır.



Şekil 5.53. Yönetmenlerin belgesel film çekimlerinde eksikliğini en çok hissettikleri donanımlar

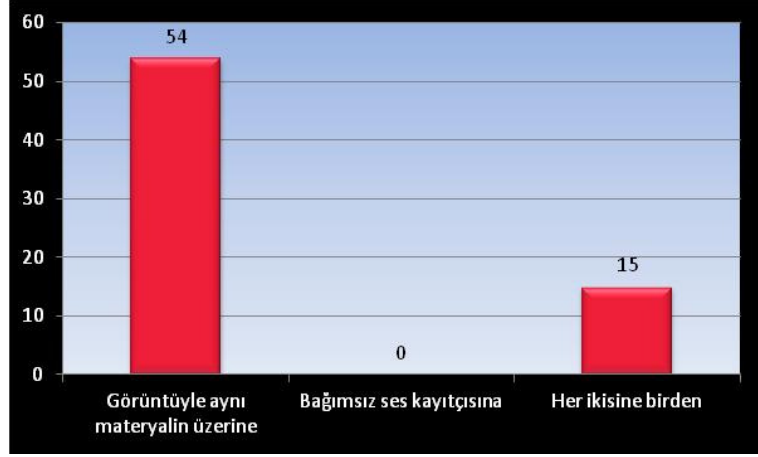
#### 5.10.4. Ses Kayıtları:

Belgesel sinemada “ses” kaydı sorunlu bir alandır. Çekimlerinde, çekim alanında ve anında yapılan ses kayıtları genellikle ses teknisyenleri yerine kameramanlarla gerçekleştirilmektedir. “Sesçi” kullanan yönetmenlerin büyük bir çoğunluğu televizyon orijinli ya da hâlihazırda televizyonlarda çalışan yönetmenlerdir.

Ses kaydı konusundaki önemli teknik ayrıntılardan bir diğeri ise ses kaydının “nereye” yapıldığıdır. Her beş yönetmenin dördü ses kayıtlarını görüntü kaydı

yaptıkları materyalin (videobant, disk ya da kart) üzerine; yönetmenlerin beşte biri ise bu materyalin yanı sıra ses kayıtçısına da yaptığını belirtmektedir. Bu duruma teknolojiadaki gelişmeler, kolaylıklar ve tercihler neden olmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, videobantların yaygınlaşmaya başlamasından önceki dönemlerde pelikül olarak çekilen filmlerde, çekim alanındaki - çekim anındaki ses kayıtları ses kayıtçılara yapılıyordu. Dolayısıyla, araştırma grubundaki belgesel film yönetmeye 1980'lerin ikinci yarısından önce başlamış olan yönetmenler bu yöntemi kullanmak zorundaydı. Bu yöntem, o yönetmenlerin bir bölümünün meslek yaşamına "ses disiplini edinmek", bazılarına ise "sesten uzak durmak" biçiminde yansımıştır. Araştırmada her iki ortama birden ses kaydı yapanların büyük bir çoğunluğu televizyon geleneğinden gelen yönetmenlerdir.

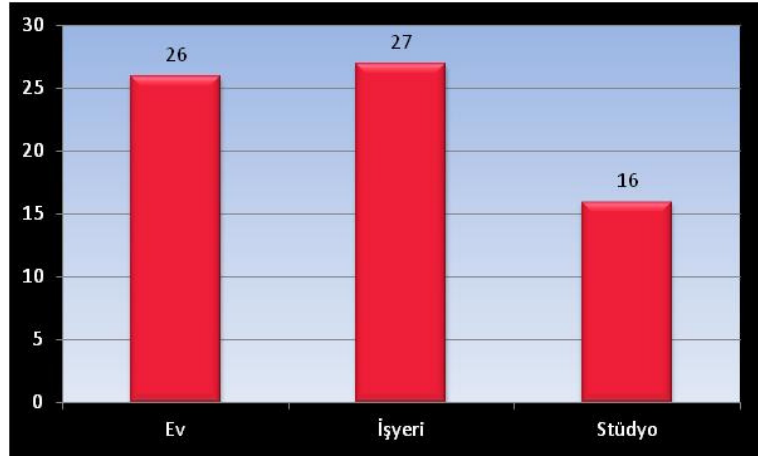
Keza önemli bir başka nokta ise, Çokkültürlülük Dönemi yönetmenlerinin çoğunun "sıradan insan"a "sözünü söyle fırsatı" yaratırken, ses kaydını çoğunlukla görüntü malzemesiyle birlikte kaydederken, görüntüden bağımsız biçimde ses unsurunu çalışma kapsamına ne ölçüde kattığıdır. Kültürel Hümanizma Dönemi yönetmenleri teknik zorunluluklarla sesi ayrı bir materyal üzerine kaydetmelerinin yanı sıra, "açığa" (görüntüden bağımsız, eşlemesiz) ses kaydı yapmaları yerleşik bir yöntemdi. Bu tür ses kayıtları hem araştırmanın, veri toplamanın önemli bir aracı, hem de alanda görüntüsü çekilmeyen unsurların da ses kaydının yapılmasının yoluydu. Bu teknik, miksajda sesleri ayrı kanallarda tutabilme, dil versiyonlarını yaparken doğal ses efektlerini kayıpsız olarak kullanabilme (enternasyonal ses bandı) olanağı da yaratıyordu. Bu anlamda, günümüzün görüntü materyaliyle ses kaydeden yönetmenlerinin farkına varmadan (belki bunu dert etmeden) bu tür zenginlikleri çalışmalarının dışında tutması düşündürücüdür. Yönetmenlerin yarıya yakınının çekimlerde eksikliğini en çok hissettikleri donanımlardan birinin değişik mikrofonlar olması, onların da ses konusundaki hassasiyetlerinin göstergesi sayılabilir.



Şekil 5.54. Yönetmenlerin orijinal ses kayıtlarını yaptığı materyalin türü

#### 5.10.5. Kurgu:

Film yapım sürecinde son aşama çekim sonrası işlemlerdir. Bu karmaşık süreç genellikle sadece “kurgu” olarak anıldığından, araştırmada da “kurgu” kavramı bu genel ifadeyi karşılayacak biçimde kullanılmıştır.



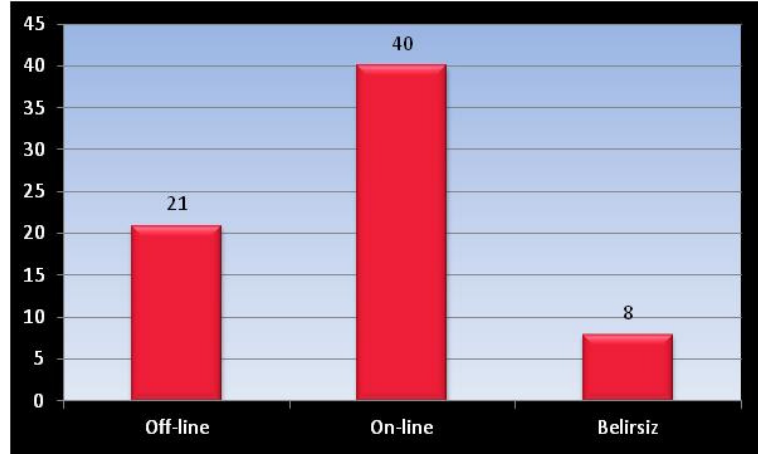
Şekil 5.55. Yönetmenlerin kurgu yapmak için tercih ettiği yer

Yazılımlar, aynı zamanda amatörlerin ve profesyonellerin kullanabileceği çeşitlilikte; yöntem olarak da *on-line* ya da *off-line*<sup>(\*)</sup> çalışmaya elverişlilikte geliştirildi. Dolayısıyla, herkese elindeki bütçe olanaklarına göre donanım, yazılım, yöntem

(\*) *On-line*: Görüntülerin çekildiği formatta, sıkıştırılmadan kurgulanması yöntemidir. Kurgu tamamlandığında film orijinal formatında hazırdır. *Off-line* yöntemi ise görüntülerin daha düşük formata aktarılarak bir tür ön kurgunun yapılması ve bu verilerle daha sonra *on-line* olarak kurgunun tamamlanmasıdır.

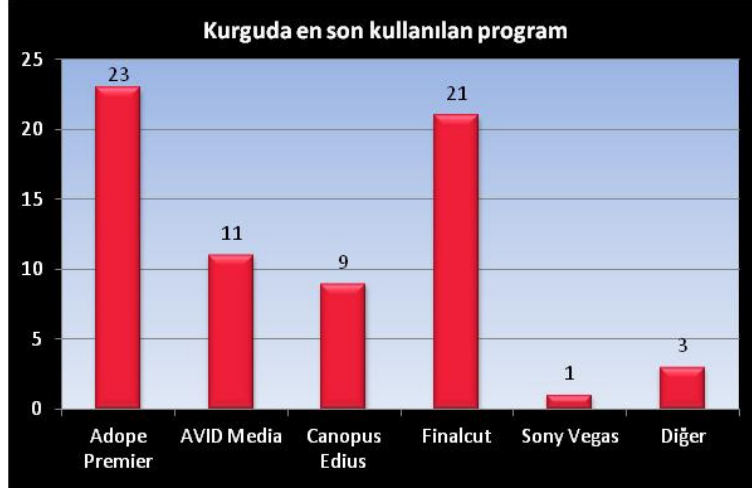
seçebilme şansı yaratılmış oluyordu. Bağımsız çalışan, yeterince donanımı bulunmayan, kurguda daha çok deneme yapmak isteyen, çekilmiş malzemesi çok olan yönetmenler daha ekonomik olduğu için *off-line* yöntemi seçmektedir. Fazla maliyet gerektirmeden kurguyu evi ya da ofisindeki donanımlarda bitirdikten sonra, uygun donanımlı yerlerde kurgularını sonuçlandırmaktadır. Yönetmenlerin çoğu *on-line* yöntemi tercih etmektedir; çünkü ellerinin altındaki donanım olanağı geçmiş dönemlerdekinden çok daha yüksektir.

Yönetmenlerin % 30'u *off-line* yöntemini kullanmaktadır. Bu yöntemi kullananların da üçte ikisi ya televizyon orijinli ya da televizyonlara üretim yapan yönetmenlerdir. Bu yönetmenlerin çoğu filminin, süre açısından yayın standardına uygun olarak üretildiği görülmektedir. Bir kısmı da pelikül dönemi deneyimine sahip kişilerdir.



Şekil 5.56. Yönetmenlerin kurguda tercih ettiği yöntem

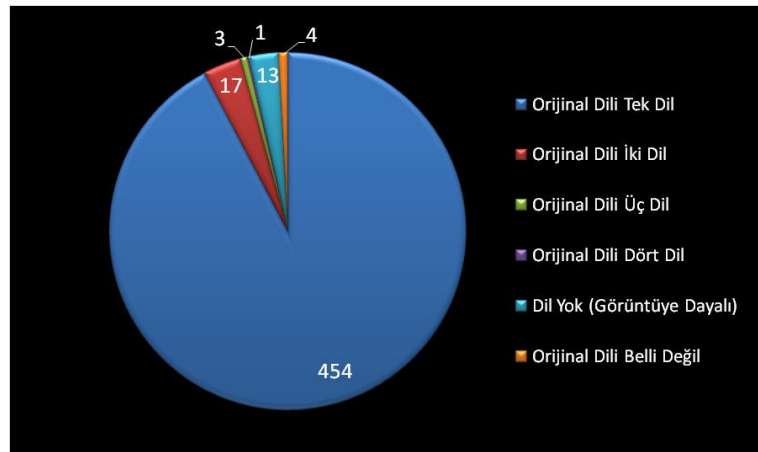
Yönetmenlerin üçte biri kurguda en son olarak *Adobe Premier*, üçte biri de *Finalcut* kullanmıştır. *Adobe Premier*'in yaygın olması programın kolay ve ucuz ulaşılabilmesi, basit bilgisayarlarda da kullanılabilmesiyle ilintilidir. *Finalcut*, *AVID Media* gibi programlar ise hem donanım hem de yazılım açısından daha üst kademede bir yatırım gerektirmektedir. Bu bağlamda, kurgu donanım ve yazılım bilgileri de, belgesel sinemanın mali yapısı hakkında bir gösterge sayılabilir.



Şekil 5.57. Yönetmenlerin kurguda tercih ettiği program

#### 5.10.6. Belgesel Filmlerin Orijinal Dilleri ve Dil Versiyonları:

Belgesel filmlerin orijinal dilleri ve dil versiyonları içerik konusu olmakla birlikte; dil versiyonların üretilmesi aynı zamanda bir teknik işlem olduğu için “dil” olgusu bu bölümde ele alınmıştır. Araştırma kapsamındaki yönetmenlerin gerçekleştirdiği 492 belgesel filmin 454’ünün orijinal dili tek dillidir. Orijinal dil 17 belgeselde iki dil; 3’ünde üç dil, 1’inde de dört dildir. 13 belgeselde hiçbir dil doğrudan kullanılmamıştır; yönetmenlerinin tabiriyle “görüntü üzerine kurulu olan bu filmler”deki var olan insan sesleri de efekt niteliğindedir. Araştırma kapsamındaki dört belgeselde ise kullanılan lisan belirlenememiştir.



Şekil 5.58. Belgesel filmlerin orijinal dillerinin sayısı

492 belgesel filmin % 90'nünün orijinal dili Türkçedir. Belgesel filmlerdeki diğer orijinal diller ise "Türkçe-Kurmanice", "Türkçe-Zazaca", "Türkçe-Kurmanice-Zazaca", "Türkçe-Lazca", "Türkçe-Çerkesçe", "Türkçe-Yunanca", "Türkçe-Japonca", "Türkçe-İngilizce-Çerkesçe", "Türkçe-Yunanca-Giritçe", "Türkçe-İngilizce-Yunanca-Arapça", "İngilizce", "Farsça" ve Tuvaca<sup>(\*)</sup>dır.

Orijinal dili Türkçe olmayan filmlerin yönetmenleri genellikle anadili Türkçe olmayan, ya da anadilleri Türkçe olsa bile etnik köken açısından "Türk" olmayan ya da bölge olarak başka etnik kimliklerin de yaşadığı yerlerde yaşayan ya da çalışan yönetmenlerdir.

Daha öncede belirtildiği gibi, ana dilini Kurmanice olarak bildiren yönetmen sayısı beş, Zazaca olarak bildiren yönetmen sayısı dört, hem Kurmanice hem Zazaca hem Türkçe olarak bildiren yönetmen sayısı birdir. Bu yönetmenlerin toplamdaki oranı yaklaşık olarak % 15'dir. Bu yönetmenlerden altısı filmlerini Türkçe olarak gerçekleştirirken; ana dilini Kurmanice ve Zazaca olarak ifade eden üç yönetmenin yedi filminde orijinal dil Kurmanicedir. Üç filmin orijinal dili Türkçe-Zazaca, beş filmin Türkçe-Kurmanice, bir filmin de Türkçe-Kurmanice-Zazacadır. Bu yönetmenlerden biri bütün filmlerini Kurmanice olarak gerçekleştirmiştir. Orijinal dilleri Kurmanice, Zazaca olan filmlerin yapım tarihleri 1996-2012 arasındadır. Araştırmaya katılan yönetmenler tarafından 1996'dan önce üretilmiş olan ve orijinal dili Kurmanice ya da Zazaca olan herhangi bir belgesel film saptanamamıştır.

---

(\*) Rusya Federasyonu'na bağlı olan özerk Tuva Cumhuriyeti'nde konuşulan Türk dillerinden biridir. Yaklaşık 250 – 300 bin kişi tarafından konuşulduğu tahmin edilmektedir. Türkiye Türkçesi gibi eklemeli bir dildir. Moğol etkisi altında kalan dilin alfabesi de SSCB döneminde Kiril alfabesi olmuştur.

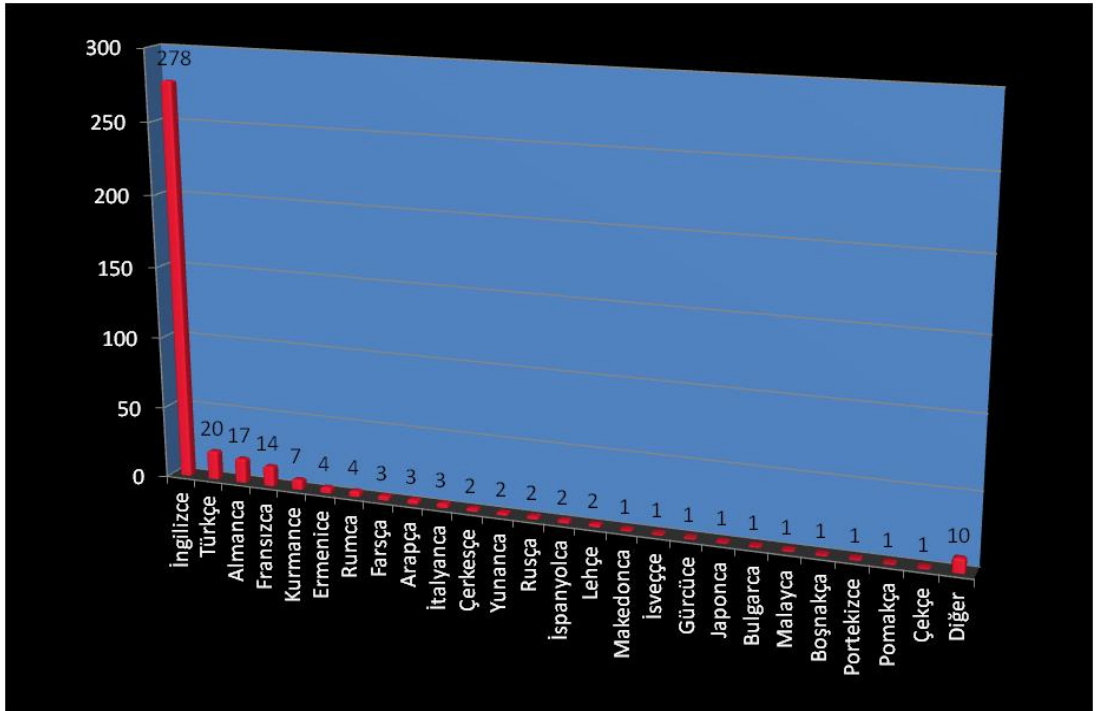


Orijinal dili İngilizce olan yedi film arasında en eski tarihli olanı 1992'de üretilmiştir. Orijinal dili İngilizce olan filmler dört yönetmen tarafından gerçekleştirilmiştir ve bu yönetmenlerden üçü sinema ve televizyon alanında çalışan akademisyenlerdir.

BSB'nin İran uyruklu ve anadilini Türkçe olarak bildiren bir üyesi ise filmlerini Azerice ve Farsça olarak üretmiştir.

Yönetmenler, doğal olarak, yaşadıkları ülkenin yaygın ve egemen olan dilinde ürünler vermiştir. Orijinal dilleri Türkçe dışında olan filmlerin de mutlak surette egemen dilde versiyonu hazırlanmıştır.

Belgesellerin dil versiyonlarında öne çıkan dil İngilizcedir. Filmlerin yarısından fazlasının İngilizce versiyonu hazırlanmıştır (278 film, % 57). Film sayıları az olmakla birlikte dil versiyon çeşitliğinden, özellikle de Balkan dillerinin çeşitliliğinden söz edilebilir.

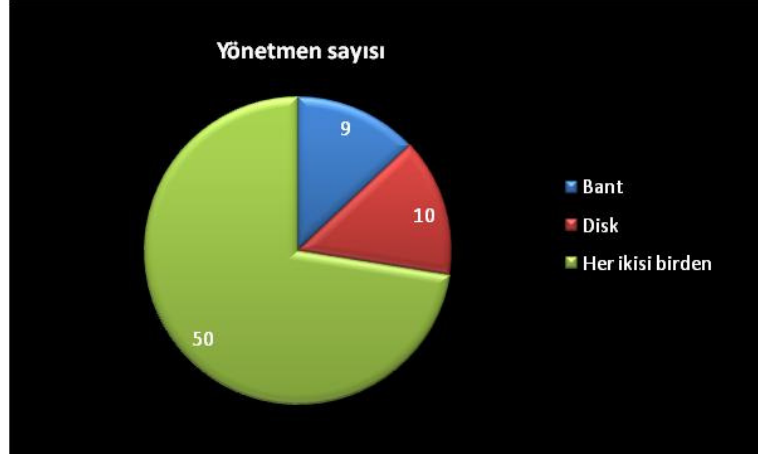


Şekil 5.59. Belgesel filmlerin dil versiyonları

#### 5.10.7. Belgesel Filmlerin Arşivlenme Yöntemi:

Kurgusu tamamlanan “*master*”lar, filmin seyirciye ulaşacak olan son halidir. Orijinal çekim bantlarına zarar gelmeden yeni bir kurgu yapılmadığı sürece bu *master*, tıpkı çekim bantları gibi, “biricik”tir. Gösterim için yapılacak çoğaltımlar bu “biricik” üründen üretilecektir. Bu nedenle de, *master*’ın özenli biçimde korunması gerekmektedir. Ancak bu noktada belgesel sinemacıların karşısına iki sorun çıkmaktadır: Birincisi; daha önce de belirtildiği gibi, son 25 yılda teknik formatlar çok hızlı biçimde değişmiş; hemen hemen her yönetmen pek çok farklı teknik formatta film üretmek zorunda kalmıştır. Üretim sırasında ortaya çıkan bu teknik değişime uyum sağlamak, söz konusu teknoloji zaten yürürlükte olduğu için sorun yaratmamaktadır. Sorun, *master*’ı yaratılmış bir filmin geleceğiyle ilgilidir. Birkaç yıl içinde *master*’ın gerçekleştirilmesi sırasında varolan teknik formatın değişmesi, bu *master*’dan gösterim ve çoğaltım amaçlı olarak yeni kopyalar üretmek gerektiğinde, donanımlar ve yazılımlar açısından ciddi sıkıntılar yaratmaktadır. Yönetmenler, çoğaltım ve gösterim için hem çeşitlilik (DVD, yayın bandı, disk, data, vb) hem de teknik format olarak ulaşılabilirlik ölçütlerini hesaba katmak zorundadır. Dolayısıyla filmin içeriğine/biçimine zarar vermeden yeni teknik formatlarda kopyaların üretilebilmesi için bu *master*’ların nasıl bir “ortam”da tutulacağı oldukça önemli bir durum; bu dikkate alınmadığında da sorundur. İkincisi; bu *master*’lar nasıl korunacak, nasıl saklanacaktır?

Araştırma kapsamındaki yönetmenler, 2012 koşullarında, *master*’larını “bant” ve “disk” olmak üzere iki “ortam”da tutma şansına sahiptir. Yönetmenlerin bazıları bu ortamlardan sadece birini tercih ederken, yaklaşık dört yönetmenden üçü *master*’larını aynı anda iki ortamda da tutmaktadır. Bir başka deyişle, yönetmenlerin çoğu yukarıda tanımlanan sorunların farkında ve bilincindedir.



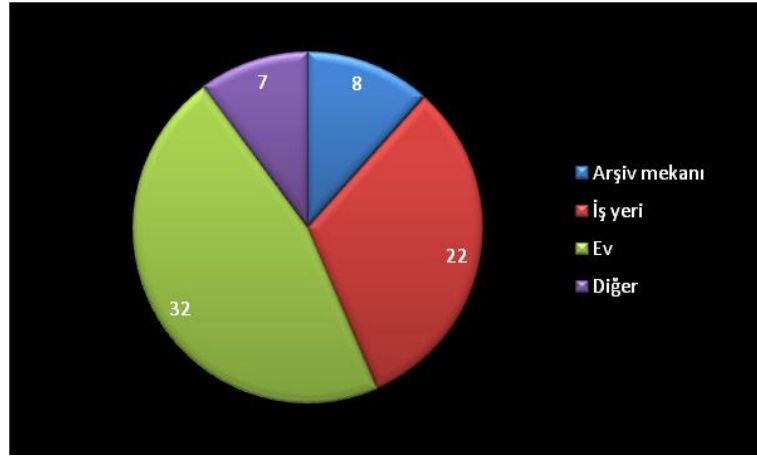
Şekil 5.60. Yönetmenlerin filmlerin *master*'lerini koruma biçimleri

*Master*'lerini sadece bant halinde saklayan yönetmenlerin büyük kısmı TRT yönetmenidir. Hâlihazırda TRT'de çalışmaya devam eden ve *master*'lerini hem bant hem de diskte tutan sadece bir yönetmen vardır. Bu yönetmenlerin, yukarıda sıralanan teknik sıkıntıları yaşama olasılığı hem az olduğu; hem de bu yönetmenlerin filmlerini çoğaltma, dağıtma, satma gibi bir hakları olmadığı için orijinal *master*'ı yeterli buldukları düşünülebilir.

Filmlerini sadece "disk" olarak saklayan yönetmenlerin büyük çoğunluğu genç olan ve teknolojiyle daha iç-dışlı bir yaşam deneyiminden geçen yönetmenlerdir. Bu yöntemi seçen 10 yönetmenden 8'i grubun yaş ortalamasının altındadır; bunların da büyük bir kısmı 30'lu yaş dilimindedir. Yine bu gruptaki 10 yönetmenden 9'u bağımsız ya da maaşlı olarak bir işte çalışan kişilerdir.

Filmlerin arşivlenmesinde önemli bir diğer konu ise hem çekim hem de *master* materyalleri olmak üzere filmlerin korunma yerleri ve koşullarıdır. Arşiv mekânlarının ısı, nem, toz, ışık, elektromanyetik, vb. dış etkilerden filmleri koruyacak biçimde özel olarak düzenlenmesi gerekir. Bu tür mekânlar Türkiye'de çok azdır; yayın kuruluşları

dışında çok az kurumun kurallara uygun bir arşivi bulunmaktadır<sup>(\*)</sup>. Araştırma grubundaki belgesel film yönetmenlerin yarıya yakın bir bölümü çekim materyalini ve *master*'lerini evde saklamaktadır. Yönetmenlerin üçte biri ise arşiv mekânı olarak iş yerini kullanmaktadır. Bu materyali, kurallarına uygun olarak tasarlanmış arşiv mekânlarında koruyan yönetmen sayısı ise sadece sekiz yönetmende bir kişidir.



Şekil 5.61. Yönetmenlerin çekim materyalini ve master'ları koruma mekânları

Yönetmenlerin bu biricik materyali koruma konusunda şu anki durumları düşündürücüdür. Materyalin fiziksel, kimyasal, manyetik olarak zarar görebileceği ortamlardan uzak tutulmasından çok, bir tür "*meta*" olarak en güvenilir yer olarak evde tutulması, başka tür güvensizlikleri hissettirmektedir. İşyerinden ya da arşiv mekânlarından materyalin çalınması, kopyalanması vb. riski "ev"den daha fazladır! Yeterince kurumlaşmamış olan sinema sektörünün içinde bir niş alan olarak kurumlaşması daha da zayıf olan belgesel sinemanın zayıf noktalarından biri de, arşiv olanakları ve arşiv "zihniyet"idir.

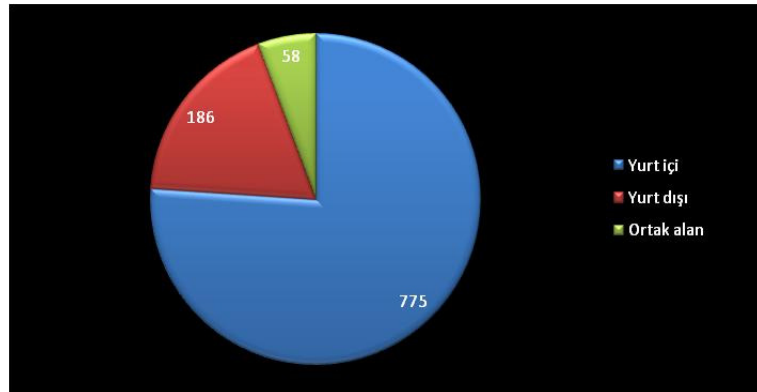
(\*) Araştırmanın yapıldığı tarihte BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği'nin bu amaçla kurmakta olduğu Dijital Belgesel Film Arşivi – *Arşivist* henüz hayata geçmemişti. Temmuz 2012 tarihi itibarıyla, projenin ilk etabı tamamlanmış; Türkiye yapımı 600 belgesel film dijital olarak arşivlenmiştir. Projenin ikinci etabının 2013'den itibaren hizmete açılması hedeflenmektedir. Yüksek kapasiteli *server*'lara depolanan filmlere, internet üzerinden erişilebilecek; sistem üzerinden filmlerin yayın ve satış işlemleri de gerçekleştirilecektir.

## 5.11. Gösterim:

### 5.11.1. Gerçekleştirilmiş Olan Belgesel Filmlerin Bulduğu Gösterim Olanakları:

Sinemada yönetmenin bir film üretirken çok ve değişik amaçları, hedefleri olabilir. Kuşkusuz, bunların arasında en belirgin olanı, filmini izleyiciyle buluşturmadır. Bazı yönetmenler bu hedefi çok öncelikli görmeseler de, filmler eninde sonunda seyredilmek için vardır. Seyredilmeden hiçbir film kendi sürecini tamamlayamaz. Üretim olarak sürecini tamamlamış olsa bile, seyirci ile buluşmadığı sürece yönetmenin zihinsel bir eyleminin ötesine geçemez. Pek çok belgesel sinemacı için filmin seyirciye ulaşması önemli bir olgu ve bir o kadar da sorunlu bir alandır.

Bu bağlamda, araştırma grubundaki yönetmenlerin belgesel filmlerinin gösterim alanları “yurtiçi”, “yurtdışı” ve “ortak alan” olmak üzere üç kategori altında sorgulanmıştır. Araştırmaya dahil olan 492 film, toplam 1000’in üzerinde alanda gösterim olanağı bulmuştur. Araştırmada filmlerin kaç kez gösterildiği sorusu sorulmadığı için bu rakam sadece gösterim mecrasını ifade etmektedir. Ana kategoriler açısından bakıldığında belgesel filmlerin büyük ölçüde yurtiçinde gösterim olanağı bulunduğu görülmektedir (% 72). Yurtdışında bu olanağı yakalayan film oranı ise % 18’dir. En zayıf gösterim alanı ise WEB ortamıdır: % 10.

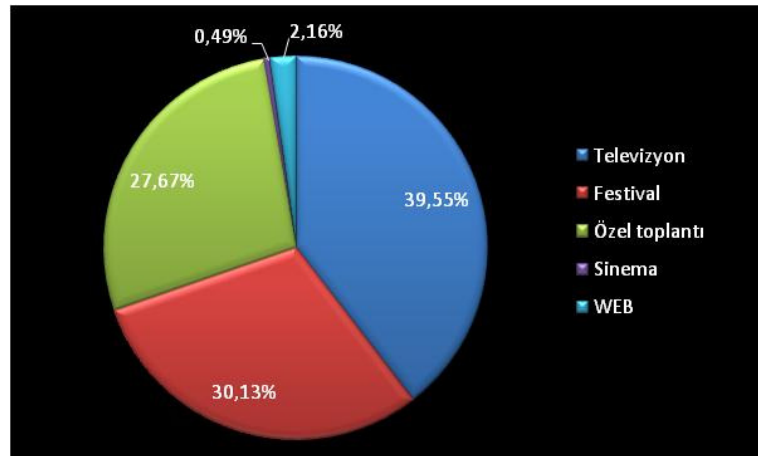


Şekil 5.62. Belgesel filmlerin gösterim olanağı bulunduğu yerler (coğrafi olarak)

Gösterim mecrası açısından ilk sırada televizyonlar gelmektedir; 403 film televizyonlarda gösterim olanağı bulmuştur. Oysa genel olarak belgesel filmlerin televizyonlarda gösterilmediği yargısı çok egemendir. Tabii ki, hâlihazırda başta TRT olmak üzere televizyonlarda çalışmakta olan ve televizyonlardan emekli olan üyelerin hemen hemen bütün filmleri bu olanaktan yararlanmış olmaları bu oranın yükselmesinde etkili olmuştur. Anket verilerine göre, TRT çatısı altındayken yapılmış ve yayınlanmamış sadece tek bir belgesel film saptanmıştır (*Zafer Ötesi*, Kerime Senyücel).

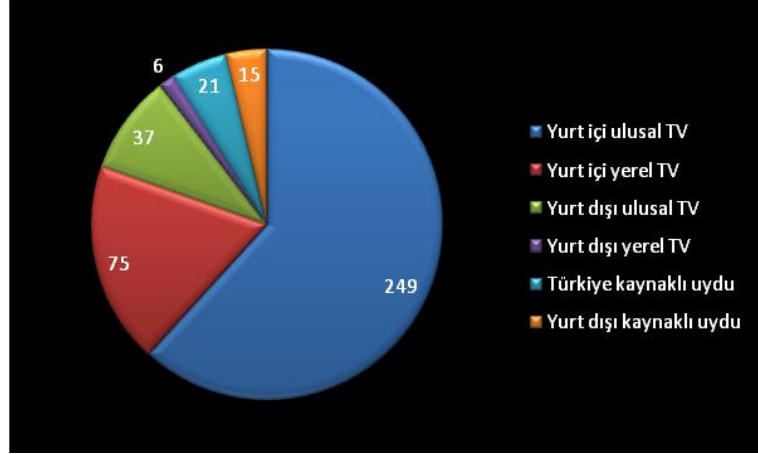
Tablo 5.7. Belgesel filmlerin gösterim olanağı bulunduğu mecralar (sayı olarak)

Yurtiçi					Yurtdışı					Ortak alan		
Ulusal TV	Yerel TV	Festival	Özel toplantı	Sinema (vizyon)	Ulusal TV	Yerel TV	Festival	Özel toplantı	Sinema (vizyon)	Türkiye kaynaklı uydu	Yurt dışı kaynaklı uydu	WEB
249	75	220	227	4	37	6	87	55	1	21	15	22



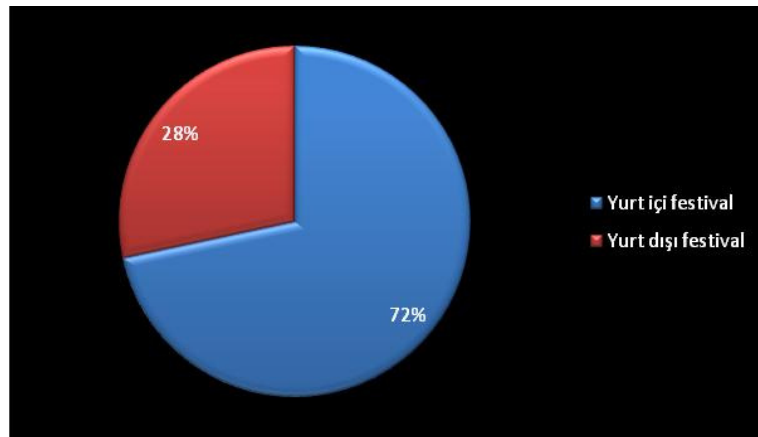
Şekil 5.63. Belgesel filmlerin gösterim olanağı bulunduğu mecralar (yüzde olarak)

Televizyonlar içinde yoğunluk ulusal TV'lerdedir. Ulusal TV'lerdeki gösterim oranı, yerel TV'lerin yaklaşık olarak üç katıdır. Yurtdışında da ulusal TV'lerde gösterim miktarı yerel TV'lerin altı katına ulaşmaktadır.



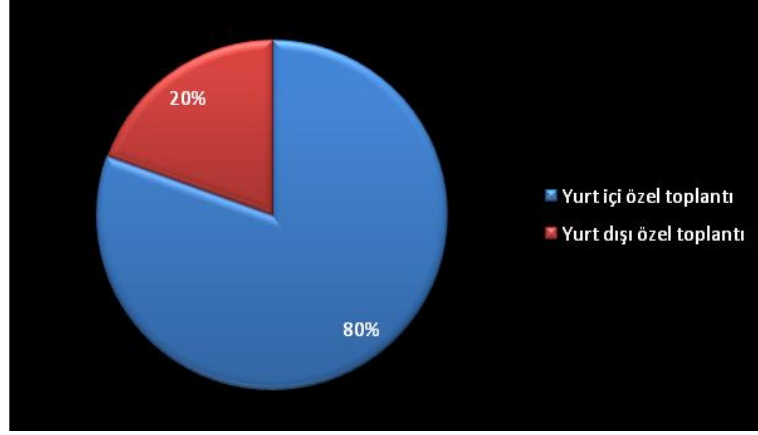
Şekil 5.64. Belgesel filmlerin gösterim olanağı bulunduğu televizyonlar

Belgesel filmlerin ikinci önemli gösterim alanı festivallerdir. Araştırma yapılan grubun filmleri 220'si yurtiçi, 87'si yurtdışı olmak üzere 307 kez festivallerde gösterilmiştir. Yurtiçi – yurt dışı festival gösterim oranı yaklaşık olarak 3'e 1'dir.



Şekil 5.65. Belgesel filmlerin gösterim olanağı bulunduğu festivallerin coğrafi olarak karşılaştırılması

Özel gösterim seçeneği de festivallere yakındır. Özel toplantılarda gösterim seçeneği 282 kez işaretlenmiştir. Ancak yurtiçindeki dört özel toplantıya karşılık, yurtdışında bir özel toplantı söz konusudur.



Şekil 5.66. Belgesel filmlerin gösterim olanağı bulunduğu özel toplantıların coğrafi olarak karşılaştırılması

“Ortak alan” kategorisine verilen “*evet*” yanıtı gösterim mecraları içinde % 6’dan daha düşüktür. Bu kategoride yer alan Türkiye kaynaklı uydu yayınlar, yurtdışı kaynaklı uydu yayınları ve WEB sayıları birbirine yakındır.

Belgesel sinemacıların yarıya yakınının öncelikli istediği gösterim alanlarından birinin “sinema” (vizyon) olmasına karşın, araştırmaya dahil olan belgesel filmlerin sadece 5’i (bütün filmler içinde oranı % 1) bu olanağı bulmuştur. Bu filmlerin ulaştığı seyirci sayısı ve elde edilen gelir de son derece düşüktür.

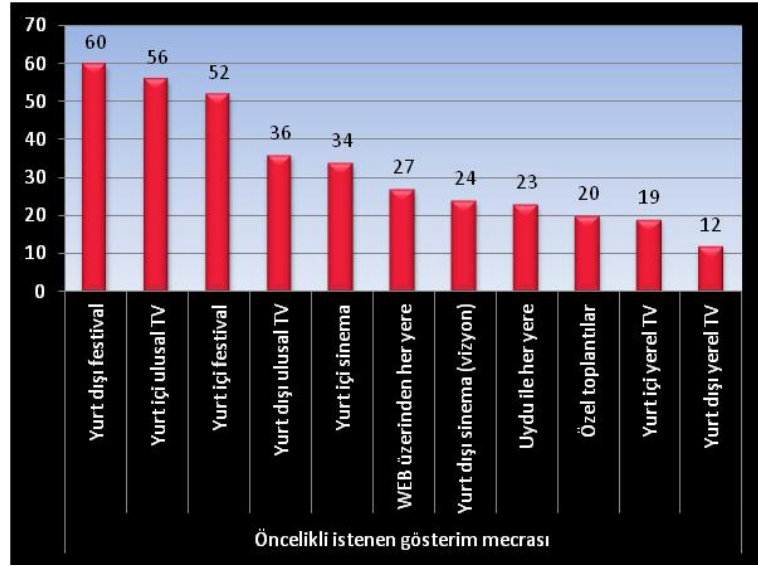
#### 5.11.2. Yönetmenlerin Filmlerinin Öncelikle Gösterilmesini İstedikleri Mecralar:

Araştırma grubuna filmlerini öncelikli olarak hangi mecralarda göstermek istedikleri de sorulmuştur. Çoklu seçenek işaretlemenin mümkün olduğu bu soruya verilen yanıtlara göre, en çok arzulanan mecra yurtdışındaki festivallerdir: Yönetmenlerin % 87’si bu seçeneği işaretlemiştir. Yurtiçi festival önceliğini işaretleyen yönetmen oranı yine yüksek olmakla birlikte, % 75’e düşmektedir.



Öncelikli olarak istenilen ikinci en yüksek mecra % 81'lik oranla yurt içindeki ulusal televizyonlardır. Yurt dışındaki ulusal televizyonların oranı ise % 52'dir.

Bu mecraları sırasıyla; yurtiçi sinema (% 49), WEB'den her yere (% 39), yurtdışı sinema (% 35), uydudan her yere (% 33), özel toplantılar (% 29), yurtiçi yerel televizyonlar (% 28), yurtdışı yerel televizyonlar (% 17) izlemektedir.



Şekil 5.67. Yönetmenlerin belgesel filmler için öncelikli olarak tercih ettiği gösterim mecraları

Yönetmenlerin bugüne dek gösterim olanağı bulduğu mecralarla gösterim için öncelikli tercih ettikleri mecralar karşılaştırıldığında hem ilginç tezatlar hem de paralellikler görülmektedir.

Sayısı ve oranı değişmekle birlikte, ilk sırada yer alan, hem gösterim olanağı bulunmuş hem de öncelikli olarak istenilen alan yurtiçi ulusal televizyondur. Yurtiçi yerel televizyonlarda gösterim olanağı ise orta sıralarda gerçekleşmişken, bu mecra öncelikler arasında son sıralara kaymaktadır. Yurtdışı ulusal televizyonlarda gösterim önceliği isteği ise, bu olanağı bulma oranından daha başlara doğru gelmektedir.

Yönetmenler gerek yurtiçi gerekse yurtdışı festivallerde önemli oranda gösterim olanağı yakalamıştır. Yurtiçi festivaller hem gerçekleşme hem de arzulama açısından üçüncü sıradadır. Gösterim olanağı bulma konusunda orta sıralarda yer alan yurtdışı festivaller ise yönetmenlerin öncelikli listesinde birinci sıraya çıkmaktadır. Bu veri, yönetmenlerin bir sinemacı olarak ulaşmak istedikleri yeri göstermesi açısından oldukça önemlidir.

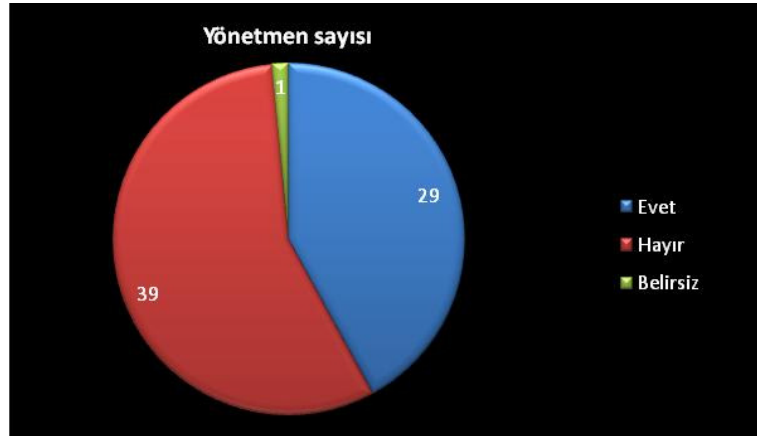
Yurtiçinde en çok gösterim olanağı bulunan mecralardan biri özel toplantılardır. Yurtiçinde ikinci sırada yer alan bu mecraya, yurtdışındaki özel toplantılar eklendiğinde dahi, bu mecra öncelikli alanlar arasında tercih açısından oldukça geriye düşmektedir.

Filmlerin % 0,5'u sinemada vizyona girerek gösterim olanağı bulmasına rağmen, yönetmenlerin yarısı filmlerinin yurtiçinde, üçte biri de yurtdışında sinemada gösterilmesini arzulamaktadır.

Genel olarak bakıldığında yönetmenlerin belgesel sinema için festival gösterimlerini daha fazla tercih ettikleri; buna yakın oranda da ulusal televizyonları istedikleri ileri sürülebilir. Uydu ve WEB üzerinden yayınlara öncelik tanıyan yönetmen oranı % 40'ın altına düşmektedir.

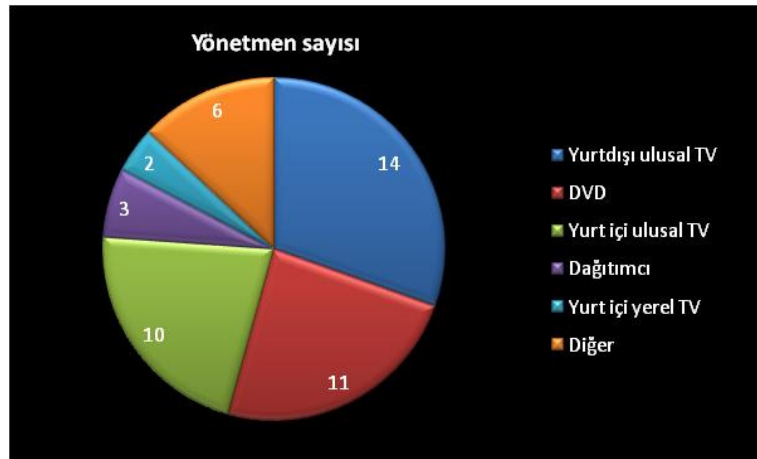
#### 5.11.3. Belgesel Filmlerin Ticari Dolaşımı:

Filmlerin ticari dolaşımı için başlıca alanlar televizyon yayınları, sinema salonlarında gösterim, dağıtımçı, ücretli gösterimler, DVD satışları, arşiv-stok görüntü vb.dir. Araştırmada, yönetmenlerin bu konuda genel anlamda istekli oldukları ve bazı yönetmenlerin de bu olanağı bulduğu görülmektedir.



Şekil 5.68. Yönetmenlerin belgesel filmleri satış olanağı buldu mu?

Kaç filmin satış olanağı bulunduğuna ilişkin ulaştığımız veriler sağlıklı değildir; bazı yönetmenler satılan film sayısını tam belirtmemiştir; elimizdeki verileri asgari rakamlar olarak kabul etmek yerinde olacaktır. Aksi belirtilmedikçe, grafiklerdeki rakamlar genel anlamda yönetmenlerin hangi alanlarda “satış” olanağı bulunduğuyla ilişkindir. Bu nedenle büyüklük bildirmekten öte, çeşitlilik ve yönelim hakkında bilgi vermektedir:



Şekil 5.69. Belgesel filmleri satış olanağı bulunduğu alanlar

Şekil 5.69.'da görüldüğü gibi en yüksek rakam yurt dışı televizyonlardır. Yurtiçi ulusal ve yerel televizyonlar da bu rakamlara eklendiğinde satış olanaklarının yarısından fazlasının televizyonlara olduğu görülmektedir.

Yurtdışı televizyonlara satış olanağı bulan 14 yönetmenden yedisi TRT kurumunun yönetmenleridir. Kuşkusuz, filmlerin satılabilirliği yönetmenlerin yaratıcılığı ve ortaya çıkardığı ürünle ilgilidir; ancak satma eylemi bu yönetmenlerin doğrudan bir edimi değil, kurumsal bir beceri ve potansiyelin sonucudur. Yurtdışına filmleri satılan diğer yedi yönetmenin yedisi de televizyonlarda çalışmış ya da televizyonlara belgesel üretmiş kişilerdir. Bunların dördü yapımevi sahibidir; bir başka deyişle, bir ölçüde kurumsallaşmış kişilerdir. Bir yönetmen ise tamamen bağımsızdır.

TRT yönetmenlerinin yurt dışı televizyonlarına sattığı film sayısı (asgari olarak) 42'dir. TRT dışındaki yönetmenlerin ise 16'dır. TRT yönetmenlerinin yurt dışına satılan filmlerinin yaklaşık dörtte üçü bir yönetmene aittir; yanı sıra bir yönetmenin dört, bir yönetmenin iki, dört yönetmenin de birer filmi satılmıştır. TRT dışındaki yönetmenlerde de benzer bir durum vardır; bir yönetmenin 10 filmi yurt dışındaki televizyonlara satılırken, diğer altı yönetmenin sadece birer filmi satılmıştır. Her iki grupta da filmleri yüksek oranda satış olanağı bulunan yönetmenler genellikle kültür sanat tarihine ilişkin belgeseller üretmiştir. Muhtemelen bu satışlarda Türkiye'nin kültür sanat değerleri, Türkiye'nin tanıtımı gibi nedenler satışta etkili olmuştur.

Gerek TRT yönetmenleri, gerekse diğer yönetmenler, araştırma yapılan grubun yaş ortalamasının üzerindedir; mesleki deneyimleri açısından da deneyim yılları yüksektir. İlginç bir biçimde TRT yönetmenlerinin yaş ortalaması 53,5; diğer yönetmenlerin yaş ortalaması da 53'tür. Yıl bazında TRT dışındaki yönetmenlerin mesleki deneyimleri 27,5 yıl; TRT yönetmenlerinin 23,4 yıldır. Yurt dışına filmi satılan en genç yönetmen 11 yıllık mesleki deneyimi olan, 36 yaşında bir yönetmendir.

Eğitim düzeyi ve alanı, cinsiyet, yaşadığı yer, ana dil gibi ölçütlerin etkisi pek hissedilmemektedir. Şöyle ki, TRT yönetmenlerinin hepsi niversite mezunudur [bu görevi yapabilmek için zaten bu kıstas zorunludur]; yönetmenlerin  ilgili alanlardan mezundur. TRT dışındaki yönetmenlerin ise beşi niversite, ikisi lise mezunudur. Üniversite mezunlarının dördü ilgili alanlardan mezun olmuştur. Her iki grup cinsiyet dağılımı açısından birbirinin tersidir. Yedi TRT yönetmeninden altısı kadın iken, TRT dışındaki yedi yönetmenin beşi erkektir. TRT yönetmenleri gibi diğer gruptaki yönetmenlerin de ana dili Türkçedir; TRT dışı gruptaki bir yönetmenin anadili Kurmanicedir. Bir yönetmen de köken olarak erkektir. Yönetmenlerin hepsi uzun süre büyükşehirde yaşamıştır, hâlâ da büyükşehirde yaşamaktadır.

Belgesel sinemanın ticarileşmesine TRT yönetmenlerinin dördü “*hayır*”,  “*evet*” derken; TRT dışındaki yönetmenlerin ise beşi “*evet*”, ikisi “*hayır*” demektedir. TRT yönetmenlerinin maaşlı birer yönetmen olarak belgesel sinema üzerinden bir gelir elde etme olanağı yoktur; belgesel sinemanın ticarileşmesine bu anlamda “*hayır*” demeleri olağandır. Tabii ki, ideolojik olarak karşı çıkış niteliği taşıyıp taşımadığını anket üzerinden saptamak mümkün değildir. Ancak, TRT dışındaki yönetmenlerin belgesel sinemanın ticarileşmesine “*evet*” demeleri de benzer bir mantıkla “gelir” getirmesi, “yeniden üretim” olanağı yaratması açısından son derece olağandır. Ticarileşme seçeneğine “*hayır*” diyen TRT dışındaki yönetmenlerin bugüne dek gerçekleştirdikleri belgesel filmlerde genel olarak bütçe aralıkları birinin 50.000 – 75.000 TL, diğerinin 25.000 - 50.000 TL’dir. Ancak ikisi de ideal bütçe olarak iki kademe yükseğini işaretlemiştir: Biri 100.000 TL’den çok, diğerisi ise 75.000 – 100.000 TL. Bu iki yönetmenin öncelikli olarak tercih ettiği finans kaynakları ise birinde kendi kaynakları ve yapımıcı; diğerinde ise resmi kurum sponsorluğu ya da TV istasyonu. Dolayısıyla da, ticarileşmek yerine filmin bütçesini sağlayacak bir finansörü yeterli buldukları hissedilmektedir.

Her iki gruptan da birer yönetmen yurt içi ulusal televizyonlara (her ikisi de üçer tane) ve yurt içi yerel televizyonlara (TRT yönetmeni üç, TRT dışındaki yönetmen iki) satış olanağı bulmuştur. Her iki grupta en yaygın satış olanağı ise DVD'dir. TRT yönetmenlerinden dördü 12 kez DVD satış olanağı yakalamışken; TRT dışı yönetmenlerin sadece biri, bir kez bu olanağı yakalamıştır.

#### 5.11.4. Gerçekleştirilmiş Olan Filmlerin Arşiv Olanakları:

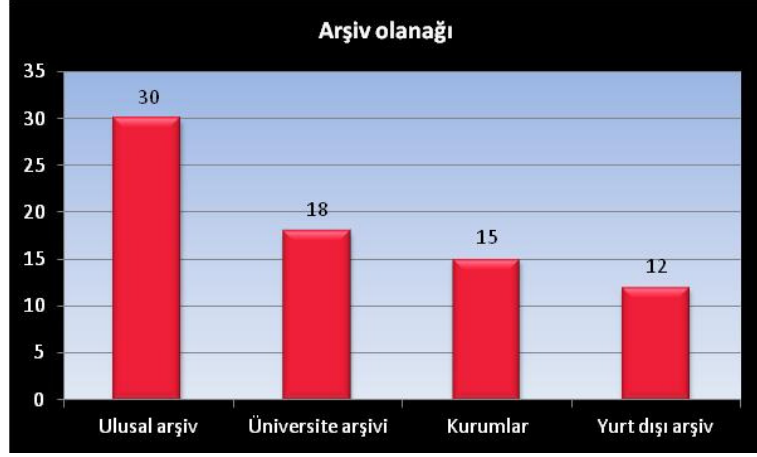
Belgesel filmlerin satışı kadar, kitlesel tüketime ya da ulaşılabilirliğe açık olacak biçimde arşivlere girmesi de önemlidir. Arşive teslim edilen kopyalarının geleceğe daha sağlıklı biçimde ulaştırılması da önemli bir sorumluluk alanıdır. Bu bağlamda, araştırma kapsamında, yönetmenlere bugüne dek gerçekleştirdikleri filmlerin ne denli arşiv olanağı bulunduğu da sorulmuştur.

Yanıtlara göre yönetmenlerin büyük bir bölümü soruya olumlu yanıt vermiştir.



Şekil 5.70. Yönetmenlerin belgesel filmleri arşiv olanağı buldu mu?

Çoklu seçeneklerin işaretlenebildiği bu soruya göre yönetmenlerin, filmleri için bulunduğu arşiv olanakları şöyledir:



Şekil 5.71. Yönetmenlerin belgesel filmlerine bulduğu arşiv olanakları

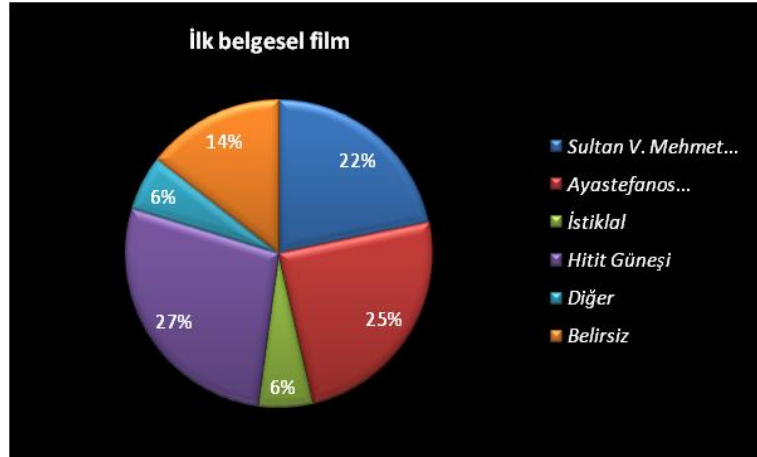
## 5.12. Türkiye’de Belgesel Sinemanın Geçmişi

### 5.12.1. Yönetmenler Türkiye’de Belgesel Sinemayı Hangi Tarih ya da Filmle Başlatıyor?

Bu soruya verilen yanıtlar ayrıntılı olarak daha önce ele alındığı için (3. Bölüm, s.135-138) burada sadece bir hatırlatma yapılmış, üzerinde fazlaca durulmamıştır. Araştırma kapsamındaki yönetmenlere Türkiye’de belgesel sinemanın başlangıcı olabilecek beş seçenek sunulmuştur:

1. (1911) “*Sultan V. Mehmet’in Manastır ve Selanik’i Ziyareti*” – Manaki Kardeşler
2. (1914) “*Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı*” – Fuat Uzkınay
3. (1922) “*İstiklal*” (*İzmir Zaferi*) – Ordu Film Alma Merkezi
4. (1956) “*Hitit Güneşi*” – S. Eyuboğlu-M. Ş. İpşiroğlu
5. Diğer: .....

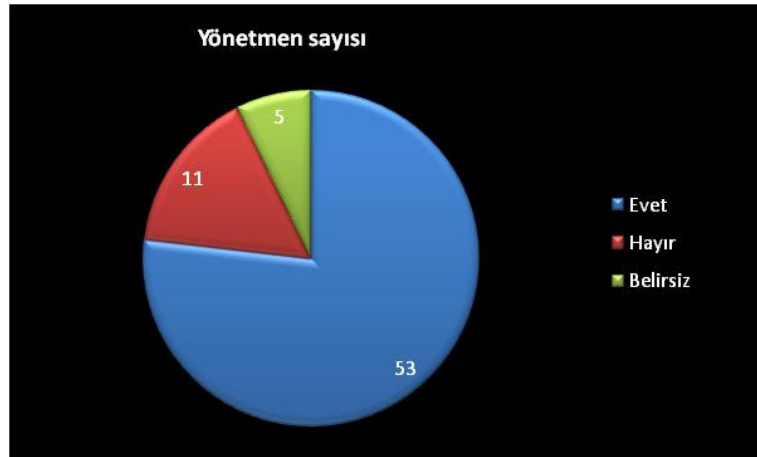
Verilen yanıtlara göre, oranlar birbirine yakın olmakla birlikte Sabahattin Eyuboğlu – Mazhar Şevket İpşiroğlu’nun birlikte yönettiği 1956 yılı yapımı olan *Hitit Güneşi* belgeseli birinci sırada yer almaktadır. Bu filmi sırasıyla, Fuat Uzkınay’ın 1914 yılında çektiği *Ayastefanostaki Rus Abidesinin Yıkılışı* ve Manaki Kardeşlerin 1911 yılında çektiği *Sultan V. Mehmet’in Manastır ve Selanik’i Ziyareti* filmleri takip etmektedir.



Şekil 5.72. Yönetmenlere göre Türkiye’de çekilen ilk belgesel film

#### 5.12.2. Türkiye’de Belgesel Sinema Dönemlere Ayrılabilir mi?

*Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema* başlıklı bu çalışmanın ana sorunsallarından biri bu soruya yanıt aramaktır. Bu nedenle, soru araştırma grubundaki yönetmenlere de sorulmuş; yönetmenlerin yaklaşık olarak dörtte üçü bu soruya “evet” yanıtını vermiştir. Bir başka deyişle, yönetmenler Türkiye’de belgesel sinemanın dönemsel boyutta değişim yaşadığını düşünmektedir.



Şekil 5.73. Türkiye’de belgesel sinema dönemlere ayrılabilir mi?

Dönemselleştirme konusunda “hayır” seçeneğini işaretleyen yönetmenlerin çoğunun mesleki deneyimi azdır. 10 yönetmenin yedisinin mesleki deneyimi 10 yılın altındadır. On yıldan fazla yönetmenlik deneyimi olan diğer üç yönetmenin ikisi uzun

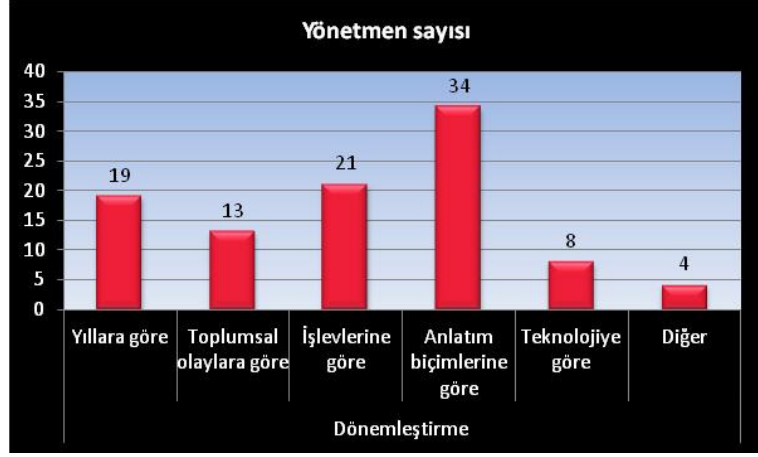


süredir (12 ve 18 yıl) belgesel film yönetmemiştir. Bir başka ölçüt olarak, altı yönetmen İstanbul'da yaşarken, diğer dördü başka şehirlerde yaşamaktadır. Çok iddialı olmamak koşuluyla, bu kişilerin sektörün günlük dinamikleriyle çok iç içe olmadıkları düşünülebilir. Yedi yönetmen alan dışı akademik eğitim almıştır. Bu nedenle de, soruyu “hayır” olarak yanıtlamış olabilir.

Dönemleştirme konusunda fikir belirtmeyen beş yönetmenin ikisi uzunca bir süre Türkiye'de yaşamamış yönetmenlerdir. Dördünün ortak yanlarından biri belgesel film yönetmeni olarak mesleki deneyimleri yaklaşık dört yıldır. Mesleki deneyim yıl olarak çok yüksek olan diğer yönetmenin yanıtı ise soruya “*evel*” dediği halde seçenekleri boş bırakmış olması nedeniyle “belirsiz” kabul edilmiştir.

Bir dönemleştirme işleminde kuşkusuz çok farklı ölçütlerden hareket edilebilir. Ancak her ölçüt, diğer ölçütleri ister istemez dışarıda bırakır, bırakmak zorunda kalır. Bu çalışma kapsamında da bu sorun geçerli olmuş; çalışmanın ana konusu olan “toplumsal değişme” kavramıyla örtüşecek bir dönemselleştirme çalışması hedeflendiği için, bu ana sorunsala daha yakın duran “işlevsellik” ölçütünden hareket edilmiştir.

Anket formunda yönetmenlere çoklu seçenek işaretleme olanağı tanınan bu soruda “yıl”, “toplumsal olay”, “işlev”, “anlatım biçimi” ve “teknoloji” seçenekleri sunulmuştur. Yönetmenlerin büyük bir bölümü Türkiye'de belgesel sinemanın dönemselleştirilebileceği konusunda hemfikir iken, ölçütler konusunda hemfikir olunan bir ölçüt öne çıkmamıştır. Ancak, en çok işaretlenen seçenek “anlatım biçimleri” ölçütüdür.



Şekil 5.74. Türkiye’de belgesel sinema dönemlere ayrılırken hangi ölçütlerden hareket edilebilir?

Yönetmenlerin en çok işaretlediği “anlatım biçimleri” seçeneği, özellikle belgesel sinemanın “dil”ini irdeleme açısından uygundur; ancak, bu dilin ötesine geçip, anlatılmak istenilen hakkında çok fazla ipucu ya da gösterge sunmayacaktır. Belgesel sinemanın bir “özne” olarak insana yaklaşımı, bilgi-iktidar ilişkisinde konumlanış biçimi, bir başka deyişle, “söyleme biçimi” hakkında bilgi verirken, “ne söylendiği” hakkında yetersiz kalacaktır.

Teknolojiye göre bir sınıflandırma ise hem biçimsel, hem de sınırlı bir yaklaşımdır. Genel anlamda sinemaya, özel anlamda belgesel sinemaya bakıldığında teknolojik ayırım belirgin olarak “optik”, “elektronik”, “dijital” ayrımları (yani “pelikül”, “videobant”, “bant-disk-kart”) konusunda yapılabilir. Dönemselleştirme yapılırken böyle bir ayırım en azından iki nedenden dolayı zayıf bir ayırımdır: Birincisi; bu teknikler birbirlerine hâlâ ikame edilebilmekte, aynı anda kullanılabilir, birbirine dönüştürülebilmekte, yayın ve çoğaltım teknolojileri bu melezliğe fırsat tanımaktadır. İkincisi; yine “anlatım biçimi”ndeki gibi, “ne” söylendiği hakkında hiçbir şey ifade etmeyecektir.

“Yıl” kavramı, her türlü dönemselleştirmenin içinde zaten gizil olarak mevcuttur; değişim, dönüşüm noktaları ister istemez “yıl” ya da “yıllar”la anılacaktır. Dolayısıyla,

dönemselleştirmede bu klasik ölçütü temel almak, onu öne çıkartmak meseleyi yine tek boyuta indirgeyecektir.

Belgesel sinemayı “toplumsal olaylar”a göre dönemselleştirmek ise, büyük toplumsal olayları sadece bir tarihi vaka olarak almak ve olay merkezli kalmak durumunda “yıl” ölçütüne benzer bir sonuç üretebilir. Ancak toplumlarda büyük “kırılma noktası” yaratan olaylar, peşi sıra gelişen toplumsal yapıda ortaya çıkan yeni düşünüş, eylem, yorum, yaklaşım biçimleri de hesaba katıldığında bu ölçüt önemli bir dönemselleştirme ölçütü olabilir. Kuşkusuz, sinemanın, hele hele belgesel sinemanın bu tür toplumsal olaylardan sonra hem içeriğini hem de dilini yeniden kurması son derece mümkün ve makuldür. Ancak, yakın dönem Türkiye’inde yaşanan büyük toplumsal olaylar, belgesel sinema açısından ne denli dönemsel bir bütünlük yaratmıştır? II. Dünya Savaşı, savaş sonrasında Tek Parti Dönemi’nin sona ermesi, Menderes hükümetleriyle yeni bir Batılılaşma modeline geçiş imgesel sinemada bu anlamda dönüştürücü bir etki yaratmıştır; ama o yıllarda belgesel sinema son derece cılız kalmıştır. Keza 27 Mayıs 1960 sonrasında Türkiye sinema alanında ciddi biçimde bir değişim, dönüşüm yaşarken, bu dinamik belgesel sinemada kendini hissettirememiştir. 1970’li yıllarda 12 Mart darbesinden çok, Türkiye’de televizyon yayınlarının başlaması, yayın alanının ve saatlerinin yavaş yavaş gelişmesi belgesel sinemayı çok daha fazla etkilemiş, belgesel sinemanın görünürlüğünü, potansiyelini ve etkisini artırmıştır. 24 Ocak 1980 kararlarıyla başlatılan, 12 Eylül 1980 darbesinden sonra perçinlenen serbest piyasa ekonomisi Türkiye’nin toplumsal yapısında görülmedik bir değişim yaratmış, yeni değerler sistemi bütün toplumsal kurumlar gibi sinemaya da kabuk değiştirtmişti. Kısacası, toplumsal olaylara göre belgesel sinemayı dönemleştirmek mümkün bir seçenek olarak durmaktadır; ancak, toplumsal olayların belgesel sinema dilinde bir “dönem” yaratacak keskinlikte değişimlere yol açtığını kanıtlayacak kadar etkisi olmamıştır.

Araştırma sonuçlarına göre; özellikle belgesel filmlerin “tema”larının yönetmenlerin dönemleştirme ölçütlerine göre etkili olup olmadığına bakılmıştır. 69 yönetmenin 492 filminin birincil temalarında en çok rastlanan tema “çevre”dir; daha sonra sırasıyla “biyografi”, “kültür sanat tarihi”, “etnisite / ulusal kimlik”, “kent monografisi”, “yakın Türkiye tarihi”, “insan hikâyeleri”, “geleneksel sanatlar”, “sanat”, “geleneksel değerler”, “toplumsal sınıflar”, “güncel”, “etnisite / din”, “kadın”, “insan hakları”, “hayvanlar”, “göç”, “sinema”, “toplumsal cinsiyet”, “inanç”, “sağlık”, “iletişim tarihi”, “kurum tarihi”, “arkeoloji”, “başka coğrafyalar”, “toplumsal değişme”, “Türkiye tarihi”, “monografi”, “mültecilik”, “bilimsel araştırma”, “turizm”, “eğitim tarihi”, “spor”, “küreselleşme”, “şehircilik”, “çocuk”, “dünya tarihi” ve “diğer” temaları gelmektedir. Grubun tema seçimi dönemleştirme ölçütü açısından çok farklılaşmamaktadır.

Bu bağlamda; araştırma sonuçlarına göre, en çok işaretlenen ikinci seçenek olan “işlev” ölçütü dönemleştirme çalışmasının ana yaklaşımını oluşturmuştur. Bu ölçütün, seçilme gerekçesi, “ne”yin “nasıl” anlatılacağı sorununu diğer ölçütlerden daha çok içermesidir. Çünkü belgesel sinemayı “işlevlerine göre” dönemselleştirirken, “anlatım biçimi”, “toplumsal olay”, “teknoloji”, “yıl” gibi ölçütler bu dönemselleştirme denemesinin içinde zaten var olacaktır.

Araştırma yapılan yönetmenlerin 21’i (% 30) dönemselleştirmenin “işlev” ölçütüyle yapılabileceğini belirtmektedir. Bu yönetmenler cinsiyet, yaş ortalaması, anadil, belgesel sinema ile geçimini sağlama, belgesel sinema dışında da ürün verme, belgesel sinema alanında kalma kararlılığı, tema seçiminin kendisine ait olması, belgesel sinemanın toplumsal değişme ile eş zamanlılık ilişkisi, ekip üye sayısı, filmlerin satış olanağı bulması, belgesel sinemanın ticarileşmesi, gelecekte belgeselin öneminin artacağına inanç, gösterim olanaklarının artacağına inanç, finans olanaklarının artacağına inanç ve Bill Nichols’un belgesel sinemanın anlatım

dilinin gelişimine ilişkin yaptığı sınıflandırmanın Türkiye'deki belgesel sinemaya uygunluğu gibi ölçütler açısından grubun oranlarına büyük ölçüde benzemektedir. Gruptan çok farklı çıkan soru-yanıt yoktur. Bu bağlamda, dönemselleştirmenin "işlevsellik" ölçütüne göre yapılabileceğini düşünen üyelerin grubu temsil edebileceği kabul edilebilir.

**Tablo 5.8. Türkiye'de belgesel sinemanın "işlevsellik" ölçütüne bağlı olarak dönemselleştirilebileceğini düşünen yönetmenlerin gurubun bütün üyelerine benzeyen nitelikleri**

	<b>Araştırma yapılan grubun yanıtları</b>	<b>Belgesel sinemanın "işlevsellik" ölçütüyle dönemselleştirilebileceğine inanan üyelerin yanıtları</b>
<b>Cinsiyet</b>	E: % 65 - K: % 35	E: % 66 - K: % 34
<b>Yaş ortalaması</b>	47	47
<b>Ana dil</b>	Tr: % 84 - Krm: % 7 - Zz: % 3	Tr: % 81 - Krm: % 10 - Zz: % 5
<b>Belgesel sinema ile geçimini sağlıyor</b>	E: % 12 - H: % 88	E: % 14 - H: % 86
<b>Belgesel sinema dışında da ürün veriyor</b>	E: % 70 - H: % 30	E: % 71 - H: % 29
<b>Belgesel sinema alanında kalma kararlılığı</b>	% 81	% 81
<b>Tema seçimi kendine ait</b>	% 93	% 95
<b>Belgesel sinema toplumsal gelişmelerin gerisinde kalıyor</b>	% 53	% 52
<b>Belgesel sinema toplumsal gelişmeleri eş zamanlı takip ediyor</b>	% 33	% 38
<b>Ekip üye sayısı ortalaması</b>	6 kişi	8 kişi
<b>Filmlerim satış olanağı buldu</b>	E: % 42 - H: % 57	E: % 43 - H: % 57
<b>Begesel ticarileşmeli</b>	E: % 68 - H: % 29 - B: % 3	E: % 71 - H: % 23 - B: % 6
<b>Gelecekte Türkiye'de belgeselin önemi artacak</b>	E: % 84 - H: % 13	E: % 90,5 - H: % 9,5
<b>Gösterim olanakları artacak</b>	E: % 84 - H: % 15	E: % 86 - H: % 14
<b>Finans olanakları artacak</b>	E: % 57 - H: % 39	E: % 62 - H: % 33
<b>Türkiye'de belgesel sinema Nichols'in sınıflandırmasına benziyor</b>	E: % 44 - H: % 26	E: % 43 - H: % 29

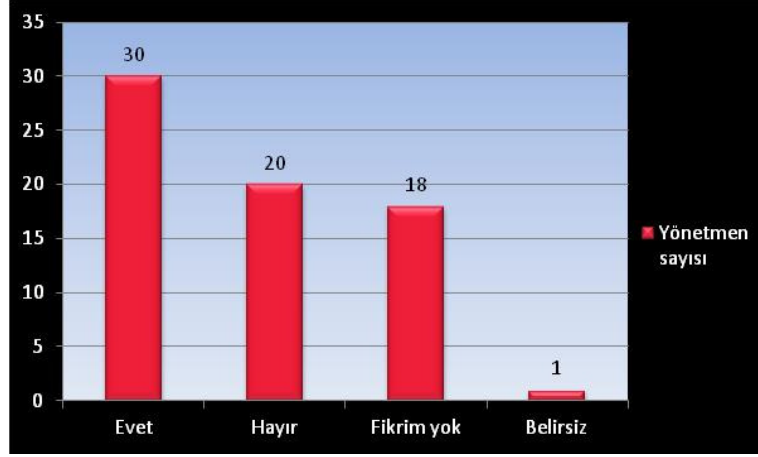
### 5.12.3. Türkiye’de Belgesel Sinema Dilinin ve Tarzının Gelişimi:

*Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema* başlıklı bu çalışmanın bir başka arayışı, Türkiye’de belgesel sinemanın dilinin ve tarzının gelişimi konusunda saptamalarda bulunmaktır. Bu amaçla, ankete katılan yönetmenlere, Bill Nichols’ın dünyada belgesel sinemanın gelişimi üzerine yaptığı saptamanın Türkiye için ne denli geçerli olup olmadığı sorulmuş, yönetmenlerin bu konudaki fikri alınmıştır. Nichols’a göre bu gelişim şöyledir.

- Gerçeklikten yoksun, düşsel
- Soyut, şiirsel
- Didaktik, açıklayıcı
- Yorumdan kaçınan, gözlemci
- Öznelerle etkileşimli, onlara inanan, katılımcı
- Aşırı üslupçu, öznel yönleri geren bir söylem taşıyan, edimsel

Nilchols’un Türkiye’deki belgesel sinema verilerinden ne denli hareket edip etmediğini bilemiyoruz. Ancak genel kabul ya da genel bir yorum olarak böylesine bir gelişim, Türkiye’deki belgesel sinemanın gelişim çizgisiyle karşılaştırmada kullanılabilir. Yönetmenlerin bu konudaki fikirleri, araştırma verilerinin toplamda söyledikleri ve çalışmanın nihai olarak söyledikleri bu denemenin içeriğini oluşturabilir. Burada amaç, Nichols’un dediklerini doğrulamak ya da yanlışlamaktan çok, belgesel sinemanın gelişim çizgisini Türkiye’deki belgeselcilerin nasıl yorumladıkları ve kendilerini bu çizgide nasıl konumlandıkları hakkında yorumda bulunmaktır.

Araştırma kapsamındaki yönetmenlerin yarıya yakını, tarz açısından Türkiye’deki belgesel sinemanın gelişim çizgisini Nichols’ın sınıflandırmasına benzer bulmaktadır. Yönetmenlerin dörtte biri bunun tam tersini ifade ederken, bir o kadar yönetmen de bu konuda fikrinin olmadığını söylemektedir.



Şekil 5.75. Yönetmenler Türkiye’deki belgesel sinemayı, Bill Nichols’ın belgesel sinemanın sinema dili ve tarzlarının tarihsel olarak gelişimini ifade eden sıralamasına benzer buluyor mu?

Bu benzetme doğru ise bu benzemenin nedeni ne olabilir? Ya da nedeni nerede aramak doğru olacaktır?

Türkiye’de belgesel sinema tarihine bakıldığında, Türkiye’nin başka ülkelerle belgesel film alım-satım ilişkisi çok uzun yıllar sınırlı olmuş; olan kısmında da Türkiye genellikle ithalatçı konumunda kalmıştır. Cumhuriyet’in ilk yıllarında Sovyetler Birliği ile karşılıklı belgesel film değişimi, Cumhuriyet’in 10. Yılı münasebetiyle Sovyet sinemacılara *Türkiye’nin Kalbi Ankara* filminin ısmarlanması, o dönemde başta ABD olmak üzere Batı ülkelerinden Türkiye’ye film çekimi için sinemacıların gelmeye çalışması ama korumacı devlet politikalarıyla bu isteklerin geri çevrilmesi gibi birkaç özel durum dışında, bu dönemde (belgesel) sinema alanında kayda değer bir gelişme yaşanmamıştır. 1940’lı yıllarda vizyona giren filmlerden önce gösterilen “haber filmleri” de çoğunlukla Batı ülkelerinden ithal edilen filmlerden oluşmuştur. Savaş sonrası yıllarda Basın Yayın Umum Müdürlüğü’nün ya da bazı kamu kuruluşlarının sponsorluğunda gerçekleştirilen propaganda işlevli haber filmleri dışında dönemin sinemasında “belgesel” kavramına yakın duran yerli filmler yoktu. 1950’lerin ikinci yarısından itibaren Eyuboğlu – İpşiroğlu ikilisinin yönettiği belgeseller de, bu boşluğu yaklaşık on yıllık bir süre için doldurmuştu.

Belgesel sinemanın kitleyle buluşması TRT'nin televizyon yayınına başlamasıyla birlikte gelişti. İlk yayıncılar daha çok toplumsal sorunlara eğilen yapımlar üretiyorlardı:

*“Ülkenin doğu ve güneydoğusundaki insanların sosyo-ekonomik ve kültürel durumlarını ekrana taşıyorlardı. Kendilerini ülkenin sorunlarına eğilmeye görevlendirmiş yayıncılar, insan-toprak-mülkiyet ilişkilerini, ekonomik ve kültürel bağımsızlık ve ağalık kurumu gibi konuları irdeliyor ve zaman zaman yönetimin, siyasal iktidarın ve bazı çıkar çevrelerinin şimşeklerini üzerlerine çekiyorlardı. Toplumsal konular yanında, toplumun kültürel yapısını aktaran belgeseller de çekiliyordu.”* (Cankaya, 1998: 71)

Ancak bu dönem çok kısa sürmüş, 12 Mart 1971 darbesiyle birlikte bu kadrolar ya kurumdan uzaklaştırılmış ya da kurum içinde sindirilmişti. O dönemde TRT'nin yurt dışından ithal ettiği belgeseller Türkiye’de yeni bir izleyici kitlesinin oluşmasını sağladı. Bugün Türkiye’de 50 yaşın üzerindeki pek çok kişi, belgesel kavramını Fransız deniz araştırmacısı Jaques Costeau’nun *Yaşayan Deniz* belgesel dizisiyle özdeşleştirmektedir. Keza o dönemde ithal edilen ve içinde herhangi bir politik “tehlike” unsuru barındırmayan “doğal hayat” (ve hatta “vahşi” hayat) belgeselleri, İkinci Dünya Savaşı üzerine yapılmış olan belgeseller, “petrol” ve “televizyonun tarihi” üzerine yapılmış olan belgeseller, Batı’daki belgesel formlarının izleyiciler kadar televizyon yapımcılarının-yönetmenlerinin de hayatına girmesini sağladı. Bu arada televizyonun yapımcı-yönetmenleri yerli belgeseller üretmeye başlamıştı. Aralarında Münip Senyücel, Mehmet Ege ve Hadi Şenol’un 1976 yılında çektikleri *Ankara* ya da Erol Mutlu ve Tarık Alpagut’un *Sporun Öyküsü* gibi sınırlı sayıda belgesel hariç, bu belgeseller genellikle resmi tarih söyleminin dışına çıkmayan, tarih “güzelleme”leri, tarihsel mekânlar ve geleneksel değerleri anlatan, insandan ve toplumdaki çok, mekânın ve nesnelere durağan “tanıtım”ları oldu. O dönemde yurt içinde yapılan ya da ithal edilen belgesel filmler belgesel kavramının tanımı ve anlamı üzerinde kazınamayan derin izler bıraktı. Bugün bile “belgesel” denildiğinde çoğu insanın zihninde iki “şey” belirlemektedir: “Hayvanlar âlemi” ve “tarihi mekânlar”. Dönemin yegâne belgesel tarzı, Batı’dan gelen belgesellerde olduğu gibi, “tema” ne



olursa olsun, görüntülerin altına döşenen bir müzik eşliğinde, bir spikerin sesiyle hayat bulan “didaktik” yaklaşımdı.

Bu bağlamda, Nichols’ın sınıflandırmasındaki ilk iki tarzın (*gerçeklikten yoksun, düşsel* ile *soyut, şiirsel*) Türkiye’de ne örnekleri üretilebildi, ne de seyredilebildi. Nitekim araştırma grubundaki belgesel film yönetmenlerinden biri (Bingöl Elmas), bu soruya “*evel*” derken “*ilk iki şık hariç*” ibaresini düşmüştür.

1980’lerin sonlarına kadar Türkiye’ye gerek Batı’dan gelen, gerekse burada üretilen belgeseller bu “didaktizm”den kurtulamamıştır.

TRT’de, 1980’lerin ikinci yarısında Türkiye’nin tarihi, doğal ve kültürel özelliklerini anlatan ve dünya pazarına girmeye çalışılan belgeseller üreilmeye başlanmıştır. Bu dönemde üretilen Fatih Arslan’ın *Karadeniz’den Çeşitlemeler*’i ve Ertuğrul Karşlıoğlu’nun *Keçenin Teri, Suyu Gelen Kültür, Divandan Sandalyeye* belgeselleri ve Tülin Eraslan’ın *Bir Damla Su İçin* belgeseli izleyicilerin belleğinde büyük bir yer edinmiştir. Keza, televizyon yayınlarının birden çok kanal haline dönüşmesi ve yayın saatlerinin çoğalması yayın içeriğinde başka programlar gibi belgesel yapımlara olan ihtiyacı da artırdı.

Bu yıllarda video teknolojisinin yaygınlaşması, filmlerinin kopyalanabilir, taşınabilir, her yerde gösterilebilir hale gelmesi Batı’daki değişik yaklaşımların Türkiye’deki sinemacılar ve izleyiciler tarafından fark edilmesini kolaylaştırdı. Özellikle festivaller bu örnekleri Türkiye’ye taşıyorlardı; iletişim ve güzel sanatlar fakültelerindeki akademisyenler, gazeteciler, sinema yazarları bu yeni tarzların tanınması konusunda aktif roller aldı. Sosyal bilim alanında Batı’da, İkinci Dünya Savaşı sonrasında klasik historizmin reddi, yerel tarih, sözlü tarih gibi yeni yaklaşımlar

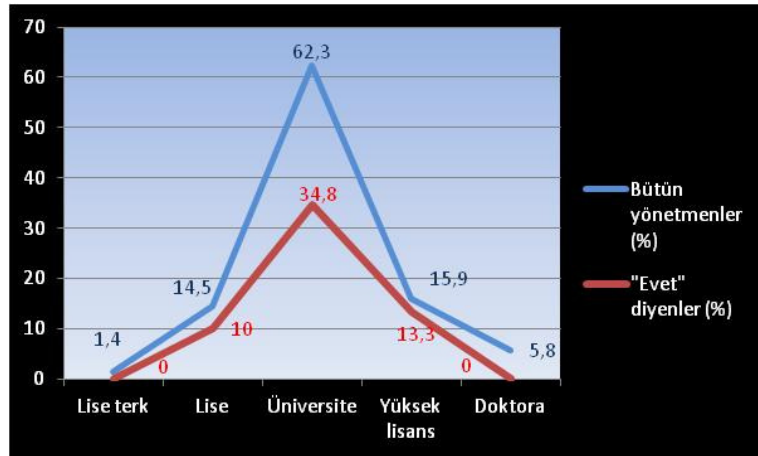
belgesel sinema alanında da kendine hemen yer buluyordu. Teknolojinin gelişimi filmlerin seyredilmesini kolaylaştırdığı gibi, nispeten daha ucuz ve taşınabilir aygıtlarla üretimi ve belgesel sinemada yeni tarzların yaygınlaşmasını da kolaylaştırdı. Pelikülün yerini videobandın alması, görüntü kadar sesin de kullanılabilirliğini, üstelik görüntü ve sesin eşzamanlılığını da sağlıyordu. Hem teknoloji, hem formlar, devletlerin artık anlamsız kalan sınırlarını aşabiliyor, “siyasi otorite” izin verdiği sürece her şey, her yere ulaşabiliyordu. 12 Eylül darbesinden sonra iktidara gelen ANAP hükümetlerinin Batı’yla siyasal ve ekonomik entegrasyonu temel hedef olarak seçmesi ve uygulaması, “küreselleşme”nin her alanda olduğu gibi sinemada da “kural”larını koyması, özgün ve yerel düşünüş biçimlerini, pratiklerini ve dinamiklerini tedavülden kaldırmaya başlamıştı. Dolayısıyla 1990’larda Batı’daki belgesel sinemanın “*yorumdan kaçınan, gözlemci*” örnekleri Türkiye’deki belgesel sinemacılar tarafından da bilinir ve yansınır hale geldi. Yönetmenin “*her şeyi bilen, bir Tanrı*” olmaktan kaçındığı, didaktik bir açıklayıcılıktan ve yorumculuk yerine “gerçeklik”leri gözlemlemeye soyunduğu bir form, hızlı ve tartışmasız biçimde belgesel sinema alanına girdi, yaygınlaştı ve neredeyse kendinden önceki bütün “didaktik” filmleri belgesel olma niteliğinden kopardı ve onları “tanıtım filmi” mertebesine alçalttı. 1990’ların sonları ve 2000’lerin başlarındaki belgesel sinemada, “kaynak kişi”nin yaşamına tanıklıktan öteye geçmeyen bu yaklaşım, yani Nichols’ın “*yorumdan kaçınan, gözlemci*” olarak ifade ettiği tarz, temel yaklaşım olarak varlığını kabul ettirdi. Son yıllarda ise “*öznelerle etkileşimli, onlara inanan, katılımcı*” yaklaşım belirginleşmeye başladı. Türkiye’deki belgesel sinemada az da olsa bu tür örnekler de mevcuttur. Nichols’un sınıflandırmasındaki daha sonraki tarzlar ise yavaş yavaş kendini göstermeye başlamışsa da, henüz Türkiye’de bir ilgiye mazhar olmamıştır; ancak bu yönde üretimde bulunan yönetmenler ve filmler de ortaya çıkmaktadır.

Araştırmada Türkiye'deki belgesel sinema tarzlarının Nichols'ın sınıflandırmasına benzediğini söyleyen yönetmenlerin eğitim durumu şöyledir:



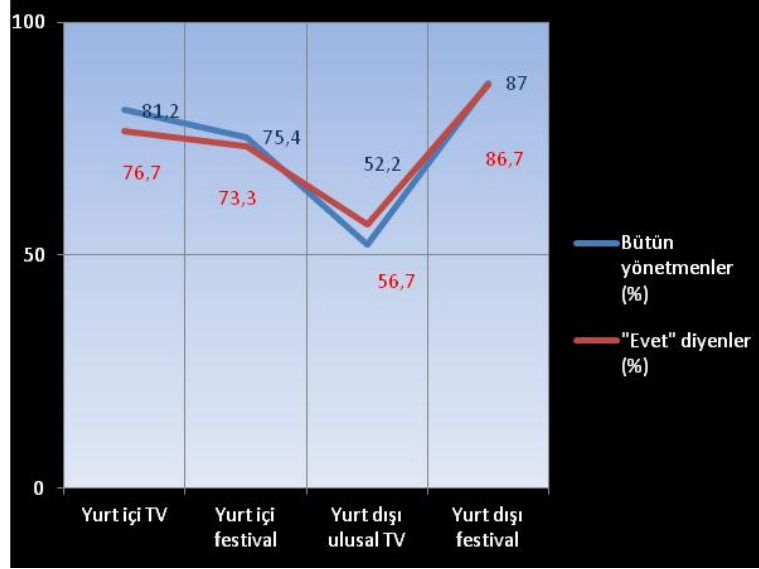
Şekil 5.76. Türkiye'deki belgesel sinemanın tarzlarının gelişimini, Bill Nichols'ın sınıflandırmasına benzer bulan yönetmenlerin eğitim durumu

Nichols'ın sınıflandırmasına "evet" diyen yönetmenleri grubun tümüyle karşılaştırdığımızda kimi ölçütlerde paralellik görülmektedir. Örneğin, "evet" diyenler, tüm grubun içindeki lise mezunlarının % 30'u, üniversite mezunlarının % 55'i, yüksek lisans mezunlarının ise % 27'sidir. Doktora mezunlarının hiçbiri bu soruya "evet" dememiştir. Soruya "evet" diyenlerin "eğitim düzeyi" ölçütüne göre dağılımı, grubun dağılımına genel olarak benzemektedir (doktora mezunları hariç).



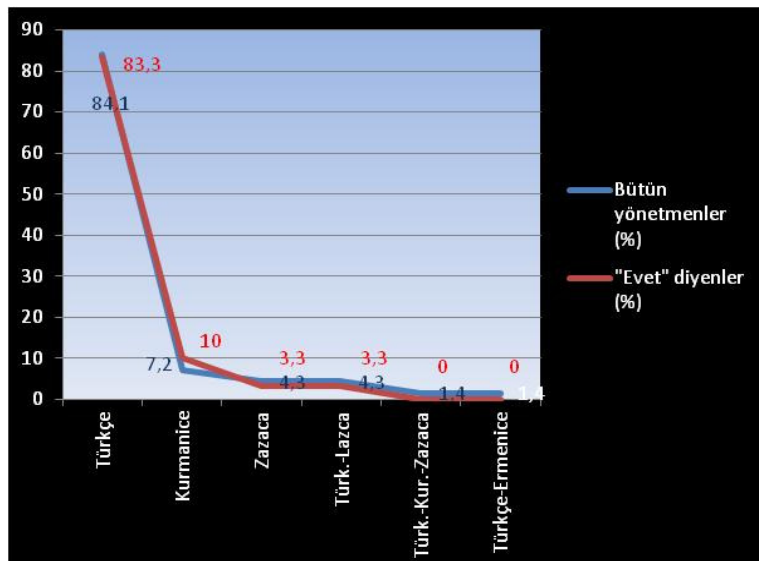
Şekil 5.77. Türkiye'deki belgesel sinemanın tarzlarının gelişimini, Bill Nichols'ın sınıflandırmasına benzer bulan yönetmenlerin eğitim durumunun grubun tamamının eğitim durumuyla karşılaştırılması

“Evet” diyenler ile tüm grup, filmlerinin öncelikli olarak gösterilmesini istedikleri mecralar açısından karşılaştırıldığında eğilimlerin paralel olduğu görülmektedir:



Şekil 5.78. Bill Nichols'ın sınıflandırmasına “evet” diyen üyelerle gruptaki bütün yönetmenlerin filmlerinin öncelikli olarak gösterilmesini istedikleri alanların karşılaştırılması

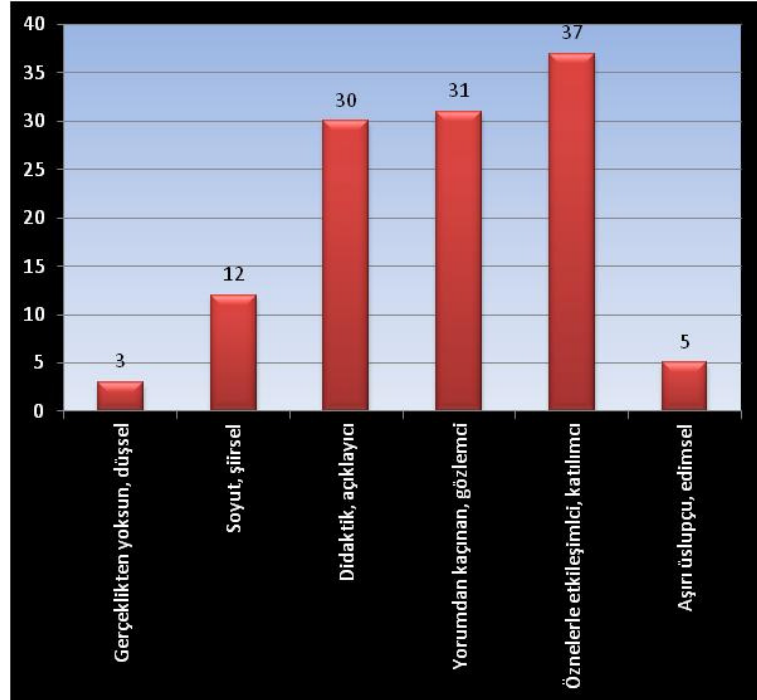
Keza, “evet” diyenler ile tüm grup ana dil açısından karşılaştırıldığında, eğilimlerin yine paralel olduğu görülmektedir:



Şekil 5.79. Bill Nichols'ın sınıflandırmasına “evet” diyen üyelerle gruptaki bütün yönetmenlerin ana dil açısından karşılaştırılması

#### 5.12.4. Nichols'ın Sıralamasına Göre, Yönetmenlerin Kendi Sinema Tarzı:

Yönetmenlere, bu sınıflandırmaya göre kendi belgesel sinema tarzlarını nasıl konumlandırabilecekleri de sorulmuş; birden fazla tarzda üretim yapmışlarsa uygun olan her seçeneği işaretlemeleri ve bu çoklu işaretlemelerde geçirdikleri tarz değişimini sıralamaları istenmiştir. Yönetmenlerin bugüne dek sahip oldukları tarzlar topluca değerlendirildiğinde, yönetmen sayılarında Nichols'ın sıralamasındaki gelişim çizgisine paralel bir artış ortaya çıkmaktadır. “Gerçeklikten yoksun, düşsel” tarz en az işaretlenen seçenektir. Bunu “soyut, şiirsel” tarz izlemektedir. Yönetmen sayısı birbirine çok yakın olmakla birlikte, Nichols'ın sıralamasının aynısı karşımıza çıkmaktadır: “Didaktik, açıklayıcı”, “yorumdan kaçınan, gözlemci”, “öznelerle etkileşimli, onlara inanan, katılımcı”. En son sıradaki “aşırı üslupçu, öznel yönleri veren bir söylem taşıyan, edimsel” tarzda ürün veren sayısı henüz çok azdır. Eğilim bu biçimde devam ederse, muhtemelen birkaç yıl içinde o tarzda üretilen film sayısı ya da o tarza başvuran yönetmen sayısı artacaktır.



Şekil 5.80. Yönetmenlerin kendi tarzlarını Bill Nichols'ın sınıflandırmasına göre konumlandırma biçimi

Bizim açımızdan önemli olan unsur, yönetmenler bazında bu değişimin ne yönde işlediği; Nichols'un şemasıyla ne denli paralel olduğudur. Özellikle yönetmenlerin yaşları, mesleğe başlama yılları ve tarzlarını karşılaştırmak; tarzlarındaki değişimin yönüne bakmakta yarar vardır. Mesleğinin herhangi bir döneminde (çoğunlukla ilk dönemlerinde) “didaktik” tarzda ürün veren, en genci 1979, en yaşlısı 1931 yılında doğmuş olan 30 yönetmen vardır. Bu yönetmenlerin yaş ortalaması 51'dir. Daha önce belirtildiği gibi, gruptaki yönetmenlerin yaş ortalaması 47'dir; “didaktik” ürün vermiş olan yönetmenler genel yaş ortalamasının üzerinde bir yaşa sahiptir.

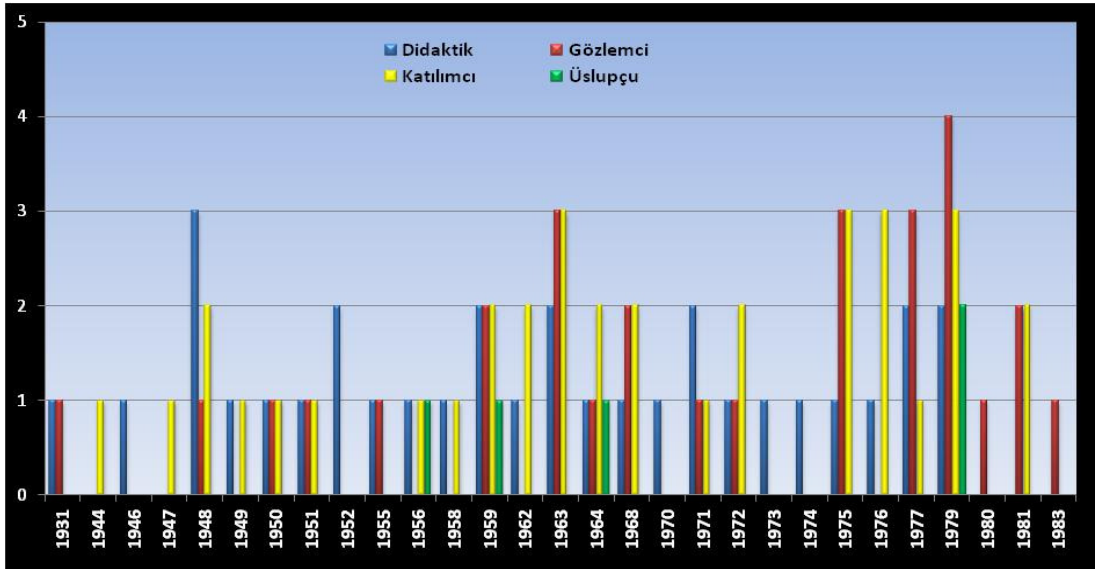
Bu mantıkla hareket edersek, bundan sonraki dilimlerde yaş ortalamasının bu dilimden daha düşük çıkması gerekir. Nichols'ın sıralamasındaki “*yorumdan kaçınan, gözlemci*” tarzı işaretleyen yönetmen sayısı 31'dir ve bu yönetmenlerin yaş ortalaması ise 43'tür. Dolayısıyla bu grup hem daha genç, hem de grubun genel yaş ortalamasının altındaki üyelerden oluşmaktadır.

Nichols'ın sıralamasındaki “*öznelerle etkileşimli, katılımcı*” tarzı işaretleyen yönetmen sayısı ise diğer iki gruptakilerden daha yüksektir. En genci 1981, en yaşlısı 1944 yıllarında doğmuş olan 37 yönetmen bulunmaktadır. Bu yönetmenlerin yaş ortalaması ise, grubun genel yaş ortalamasıyla aynıdır. Tarz açısından yapılan sıralamada en çok yönetmen içeren bu gruptaki yönetmenlerin, günümüzde en çok başvurulan tarz olarak “*öznelerle etkileşimli, katılımcı*” tarzı tercih ettiği varsayılabilir.

“*Aşırı üslupçu, edimsel*” tarzı deneyimlemiş olan beş yönetmen vardır; en genci 1979, en yaşlısı 1956 doğumlu olan bu yönetmenlerin yaş ortalaması 45'tir ve grup ortalamasının altındadır.

Özetle; yaş ölçütü temel alınarak bakıldığında, Nichols'ın sıralamasına benzeyen bir dağılım görülmektedir. Yaş ortalaması yüksek olan yönetmenlerin, sıralamadaki tarihsel olarak eski olan tarzları deneyimlemiş olduğu; sıralama yeniye doğru yaklaştıkça yaş ortalamasının da nispeten düştüğü görülmektedir.

Bazı yönetmenler hep aynı tarzda ürettiğini belirtmiştir; özellikle “öznelerle etkileşimli, katılımcı” ve “yorumdan kaçınan, gözlemci” tarzları işaretleyen 17 yönetmen vardır. Bu yönetmenlerin yanı sıra 6 yönetmen diğer tarzlarda sürekliliklerinden söz etmektedir. Geriye kalan 46 yönetmenin 27'si çizgisel olarak Nichols'ın sıralaması doğrultusunda tarz değiştirmiştir. Bu değişimler, kiminde “didaktik”ten, “gözlemci”ye, kiminde “didaktik”ten “katılımcı”ya, kiminde “gözlemci”den “katılımcı”ya, kiminde “gözlemci”den “aşırı üslupçu”ya, ama hep doğrusal yönde olmuştur.

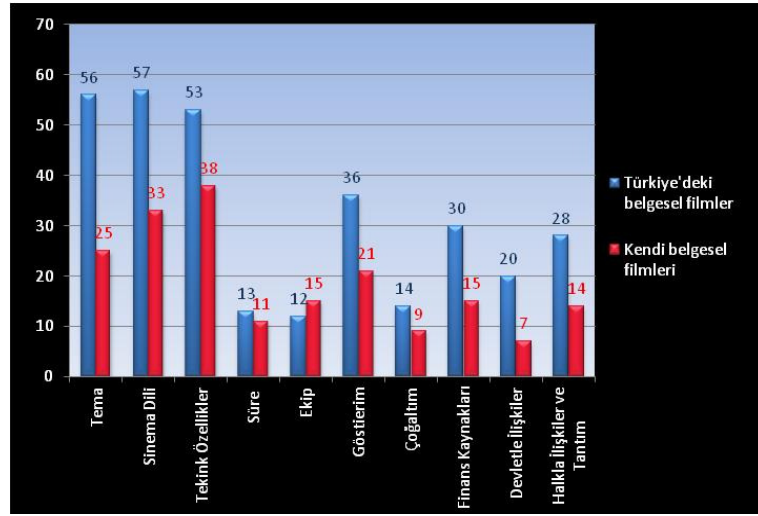


Şekil 5.81. Yönetmenlerin kendilerini Bill Nichols'ın sınıflandırmasına göre konumlandırma biçimi (doğum yıllarına göre)

Dolayısıyla yönetmenler Nichols'un sıralamasının Türkiye'deki belgesel sinemaya benzeyip benzemediği sorusuna ister “evet” ister “hayır” yanıtını versinler, kendilerini bu sıralamaya oldukça benzer biçimde konumlandırmaktadır. Bu noktada, dünyadaki diğer belgeselcilere ya da tarzlara paralel bir duruşun varlığı ileri sürülebilir.

#### 5.12.5. Türkiye’de Belgesel Sinemanın Yıllar İçinde Değişen Özellikleri:

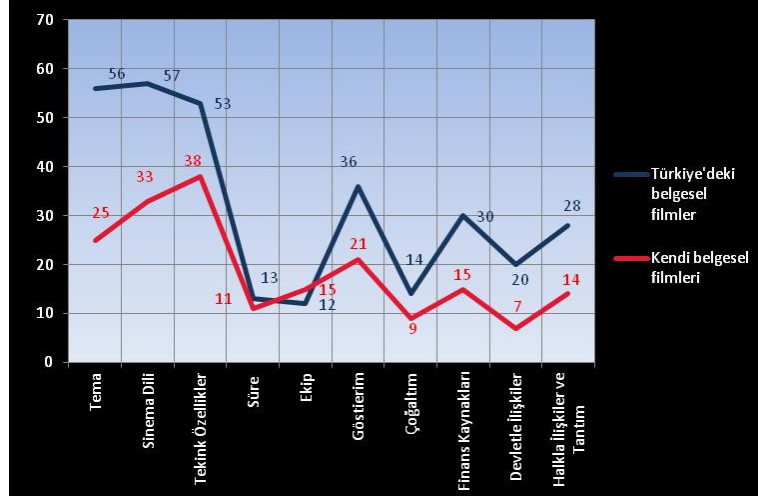
Yönetmenlere, 10 başlık altında, hem genel olarak Türkiye’deki belgesel sinemanın hem de kendi belgesel filmlerinin tarihsel olarak hangi özelliklerinin değiştiği de sorulmuştur. Yönetmenlerin büyük bir çoğunluğu (% 83) Türkiye’deki belgesel filmlerin en çok “sinema dili”nin, ona çok yakın bir oranda (% 81) “tema”larının ve yine yakın bir oranda (% 77) “teknik özellikler”inin değiştiğini düşünmektedir. Onlara göre, Türkiye’de belgesel sinemanın en az değişen özellikleri “ekip” (% 17), “süre” (% 19) ve “çoğaltım” (% 20) özellikleridir. Yönetmenler kendi belgesel filmlerinde en çok değişen özelliğin ise “teknik özellikler” olduğunu söylemektedir: % 55. Yönetmenlerin % 48’i kendi “sinema dili”nin, % 36’sı da “tema”larının değiştiğini düşünmektedir.



Şekil 5.82. Yönetmenlere göre, Türkiye’de belgesel filmlerin ve kendi belgesel filmlerinin en çok değişen özellikleri

Yönetmenlere göre Türkiye’deki belgesel filmlerinin özellikleri kendi belgesel filmlerine oranla daha fazla değişikliğe uğramıştır. Bu on ölçütün çoğunda Türkiye’deki belgesel filmlerle kendi filmleri arasındaki değişim oranı yarı yarıyadır. Bazı başlıklarda küçük yer değiştirmeler olsa da, değerlendirmelere göre, genel olarak ölçütlerdeki değişim oranları birbirine yakındır. Yukarıdaki grafik çizgisel olarak da şöyle gösterilebilir:





Şekil 5.83. Yönetmenlere göre, Türkiye’de belgesel filmlerin ve kendi belgesel filmlerinin en çok değişen özellikleri

Yönetmenlerdeki değişimin Türkiye’deki belgesel filmlerdeki değişimden daha az olması, kuşkusuz yönetmenlerin belgesel film ürettikleri yılların, Türkiye’deki belgesel sinemanın tarihinin yanında daha kısa olmasıyla doğrudan ilgilidir. Bu duruma bağlı olarak, bir başka unsur da, genç yönetmenlerin öğrendikleri tarzı değiştirecek kadar deneyim olanağı bulmamış olmalarıdır.

#### 5.12.6. Yönetmenlerin Referans Aldığı Değerler:

Araştırmada, açık uçlu çok az soru sorulmuştur; bunlardan biri yönetmenlerin referans aldığı değerler sistemidir. Bu soruya 15 yönetmen yanıt vermemiş; 54 yönetmen referans aldığı değerlerle birlikte belgesel sinemaya yaklaşımlarını da ifade eden çok sayıda kavramı sıralamıştır. Bu kavramlar arasında özellikle “*insana ve insan onuruna saygı*”, “*insan hakları*”, “*insana dairlik*”, “*insana güven*”, “*etik değerler*”, “*doğaya - çevreye saygı*”, “*vicdan*”, “*toplumsal duyarlılık*”, “*sorumluluk*”, “*gerçeklik*”, “*gerçekçilik*”, “*nesnellik*” ya da karşıtı “*öznellik*” kavramları öne çıkmaktadır.

Bazı yönetmenler ise “öz”e ilişkin olan bu kavramların “biçim”e ilişkin kavramlarla örtüşmesini de dile getirmektedir. “*Sinema estetiği*”, “*estetik kaygı*”, “*görüntünün gücü*”, “*görmek değil göstermek*”, “*göstermenin sorumluluğu*”, “*içten gelen sanat*”,

“özgür anlatım dili” gibi kavramların yanı sıra “gerçeği çarpıtmadan yorumlamak”, “yüzeyde kalmamak”, “içini boşaltmamak”, “ana karaktere zarar vermemek”, “kurmacadan ve mizansenden uzak durmak”, “didaktiklikten ve şiirsellikten kaçınmak” gibi yöntem ve kaygıların da altı çizilmektedir.

Araştırma grubundaki yönetmenlerin öne çıkarttığı “özgürlük”, “demokrasi”, “adalet”, “eşitlik”, “hak”, “toplumsal sınıflar” gibi kimi kavramlar Türkiye’de Tanzimat öncesinden bu yana gündemde tutulan ve tartışılan kavramlar olmuştur. Hem ulus devletin kurulması, hem sanayileşme, hem de modernleşme süreçlerinde bu kavramlar aydınların söyleminin temel malzemelerinden birini oluşturmuştur. Bu bağlamda, günümüzün belgesel film yönetmenlerinin de bu kavramları referans aldıkları değerler arasında sayması doğal ve alışık olunan bir durum sayılabilir. Bu kavram çeşitliliği araştırma grubunun bugüne dek gerçekleştirdiği filmlerinin birincil temalarında da kolayca görülmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, gruptaki yönetmenlerin gerçekleştirdiği filmlerin birincil temalarda “çevre”, “insan hikâyeleri”, “insan hakları” önemli bir yer tutmaktadır. Bazı kavramlar ise, daha yakın dönemin öne çıkardığı kavramlardır; yaş grubu olarak daha genç olan yönetmenlerde karşımıza daha yoğun biçimde çıkan bu kavramlar arasında “ayrımcılığa karşı olma”, “dünyaya vefa”, “empati”, “etnisite”, “evrensellik”, “farkındalık”, “güncellik”, “istismara karşı olmak”, “kültürel çeşitlilik”, “pozitif ayrımcılık”, “şiddet karşıtlığı”, “toplumsal hafıza”, “yüzleşme” sayılabilir.

### **5.13. Türkiye’de Belgesel Sinemanın Geleceği**

#### **5.13.1. Türkiye’de Belgesel Sinemanın Gelecekte “Önem” Kazanmasına İnanç:**

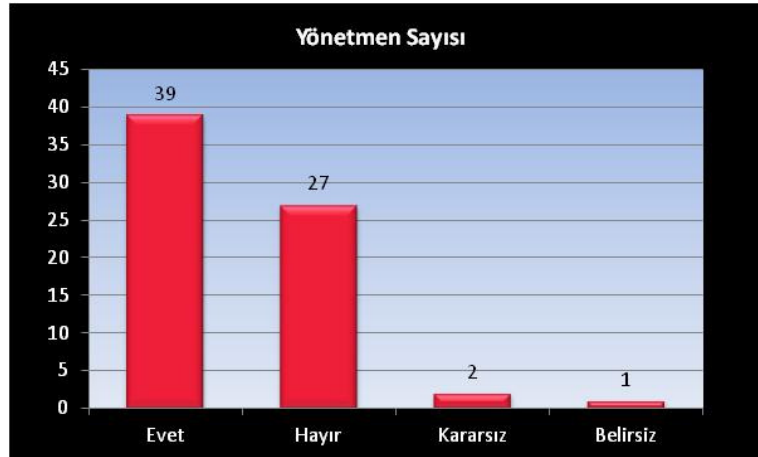
Araştırma kapsamındaki yönetmenlerin, yapım ve yeniden üretim koşullarının yetersizliğine rağmen, gelecekte belgesel sinemanın önem kazanacağına ilişkin inançları son derece yüksektir. Yönetmenlerin % 85’i bu konuda “evet” demektedir.



Şekil 5.84. Yönetmenlerin gelecekte belgesel sinemanın “önem”inin artacağına inancı

### 5.13.2. Türkiye’de Belgesel Sinemanın Gelecekte “Finans Kaynakları”nın Artacağına İnanç:

Belgesel sinemanın gelecekte önem kazanacağına olan inanç çok yüksekken, finans kaynaklarının artacağına olan inanç ise düşüktür. Belgesel yönetmenlerinin yarısından biraz fazlası (39 yönetmen) kaynakların artacağına inanmaktadır.



Şekil 5.85. Yönetmenlerin gelecekte belgesel sinemanın “finans olanakları”nın artacağına inancı

“Evet” diyenler: Finans olanaklarının artacağına inanan 39 yönetmenin 13’ünün (“evet diyenlerin % 33’ü; bütün grubun % 19’u) belgesel filmlerindeki ortalama maliyet aralığı 25.000 TL’den azdır. “Evet” diyen 14 yönetmenin (% 36; bütün

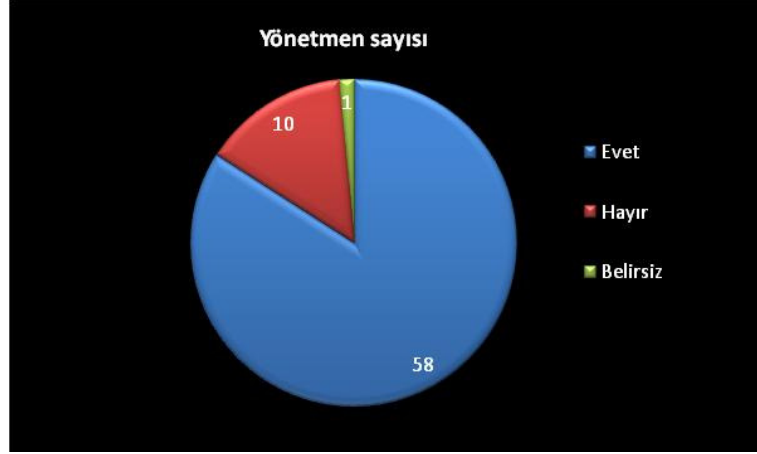
grubun % 20'si) belgesel filmlerindeki ortalama maliyet aralığı 25.000-50.000 TL aralığıdır. “Evet” diyen 4 yönetmenin (% 10; bütün grubun % 6'sı) belgesel filmlerindeki ortalama maliyet aralığı 50.000-75.000 TL aralığındadır. “Evet” diyen 4 yönetmenin (% 10; bütün grubun % 6'sı) belgesel filmlerindeki ortalama maliyet aralığı 75.000-100.000 TL aralığındadır. “Evet” diyen 3 yönetmenin (% 8; bütün grubun % 4'ü) belgesel filmlerindeki ortalama maliyet aralığı 100.000 TL'den çöktür. “Evet” diyen bir yönetmenin ise maliyet aralığı belirsizdir.

“Hayır” diyenler: Finans olanağının artacağına inanmayan 27 yönetmenin 11'inin (“hayır” diyenlerin % 41; bütün grubun % 16'sı) belgesel filmlerindeki ortalama maliyet aralığı (yani bulduğu finans olanağı) 25.000 TL'den azdır. “Hayır” diyen yönetmenlerin 11'u (% 41; bütün grubun % 16'sı) belgesel filmlerindeki ortalama maliyet aralığı 25.000-50.000 TL aralığıdır. “Hayır” diyen 1 yönetmenin (% 4; bütün grubun % 1,4'ü) belgesel filmlerindeki ortalama maliyet aralığı 50.000-75.000 TL'den aralığıdır. “Hayır” diyen 3 yönetmenin (% 11; bütün grubun % 4'ü) belgesel filmlerindeki ortalama maliyet aralığı 75.000-100.000 TL'den aralığıdır. “Hayır” diyen 1 yönetmenin (% 4; bütün grubun % 1,4'ü) belgesel filmlerindeki ortalama maliyet aralığı 100.000 TL'den fazladır.

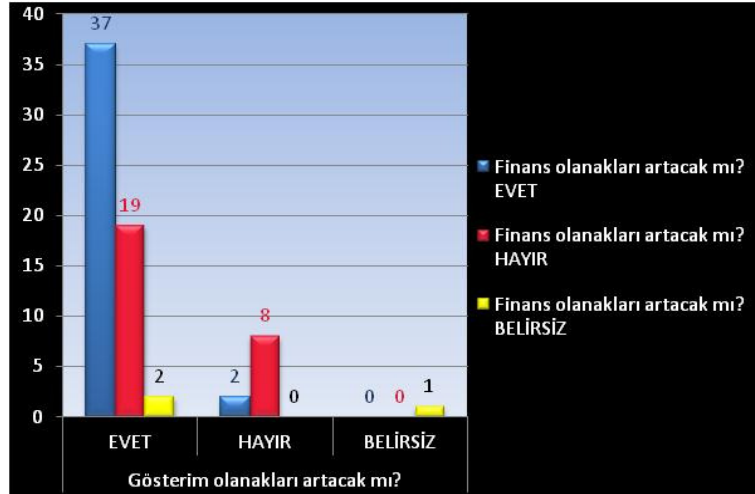
Özetle; belgesel film yaparken genel maliyet aralıkları ne olursa olsun, yönetmenlerin finans olanaklarının artacağına inancı pek ayrışmamaktadır. “Evet” diyenlerin de, “hayır” diyenlerin de oranları birbirine yakındır.

Grubun genelinde gösterim olanaklarının artacağına inanç yüksektir; “evet” diyenlerin oranı % 85'tir. Ancak yönetmenlerin gösterim olanakları hakkındaki görüşleriyle finans olanakları hakkındaki görüşleri birlikte düşünöldüğünde ve bu iki ölçüt birbirine göre değerlendirildiğinde oranlar düşmektedir. Gösterim olanaklarının

artacağına inanan 58 yönetmenin 37'si (% 64), finans olanaklarının da artacağına inanmaktadır.

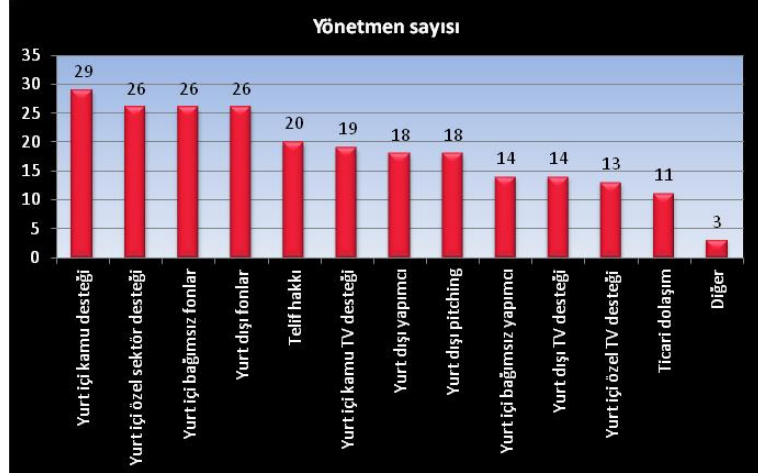


Şekil 5.86. Yönetmenlerin gelecekte belgesel sinemanın "gösterim olanakları"nın artacağına inancı



Şekil 5.87. Gelecekte belgesel sinemanın gösterim olanaklarının artacağına inanan yönetmenlerin finans olanaklarının artması konusundaki fikri

"Finans olanakları"nın artacağını düşünen yönetmenlerin genel olarak yurt içine umut bağladıkları görülmektedir. İlk sırada kamu desteği (finans olanaklarının artacağına inanan yönetmenlerin (% 42), ikinci sırada da özel sektör ve bağımsız fonların desteği bildirilmektedir. Yönetmenlerin bugüne dek ürünlerine en çok gösterim olanağını televizyonlarda bulmuş olmalarına karşın, gelecekte yurt içi ya da yurt dışı televizyon istasyonlarının finans olanaklarından yararlanma konusunda beklentileri zayıftır.



Şekil 5.88. Gelecekte belgesel sinemanın finans olanaklarının artacağına inanan yönetmenlerin artacağına düşündüğü finans kaynakları

Araştırma grubunun bütünündeki yönetmenlerin yaklaşık % 40'ı gelecekte yurt içi kamu desteğinin artacağını düşünürken; finans olanaklarının artacağına inanan yönetmenlerin ise % 74'ü bu inancı taşımaktadır. Özel sektör desteğinin artacağına olan inanç bütün grupta % 38, finans olanaklarının artacağına inananlarda ise % 67; bağımsız fonların artacağına olan inanç bütün grupta % 29, finans olanaklarının artacağına inananlarda ise % 51'dir.

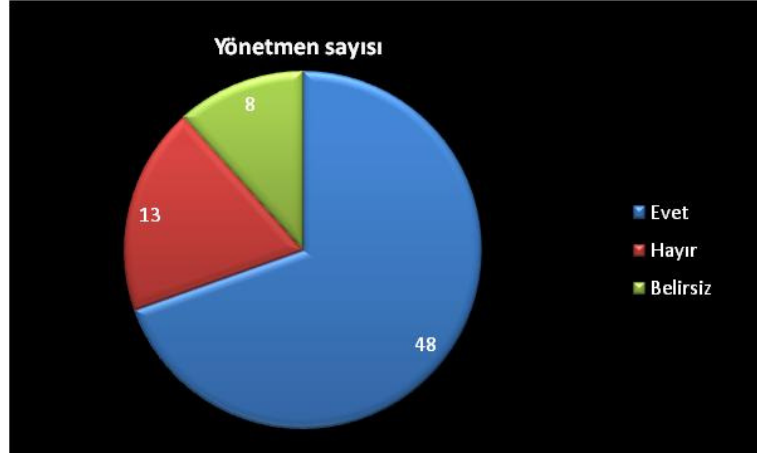
Oranlarda düşündürücü rakamlardan biri telifle ilişkin olanıdır. Bütün grupta her üç yönetmenden biri telif olanaklarının artacağını düşünmektedir. Finans olanaklarının artacağını düşünen yönetmenlerin de her ikisinden biri olumlu bakmaktadır. Araştırma yapılan grubun bir meslek birliği üyeleri, dolayısıyla bu örgütün bir telif örgütü olduğu düşünülürse, rakamların bu denli düşük olması hem örgütsel yapı, hem Türkiye gerçekleri, hem de belgesel sinemacıların bu alanda kendilerini konumlandırma biçimleri açısından düşündürücü olmaktadır.

Her dört yönetmenden biri, son yıllarda belgesel sinemacıların gündemine giren *pitching* olanaklarının artacağına inanırken; finans olanaklarının artacağına inanan yönetmenlerin ise her ikisinden biri *pitching* olanağının artacağına inanmaktadır.

### 5.13.3. Türkiye’de Belgesel Sinemanın Gelecekte “Yeniden Üretim” Olanaklarının

#### Artacağına İnanç:

Doğal olarak, finans olanaklarının artması ya da azalması, gelecekte “yeniden üretim” koşullarını da etkileyecektir. Araştırma yapılan grubun % 70’i gelecekte “yeniden üretim” olanaklarının artacağına inanmaktadır.



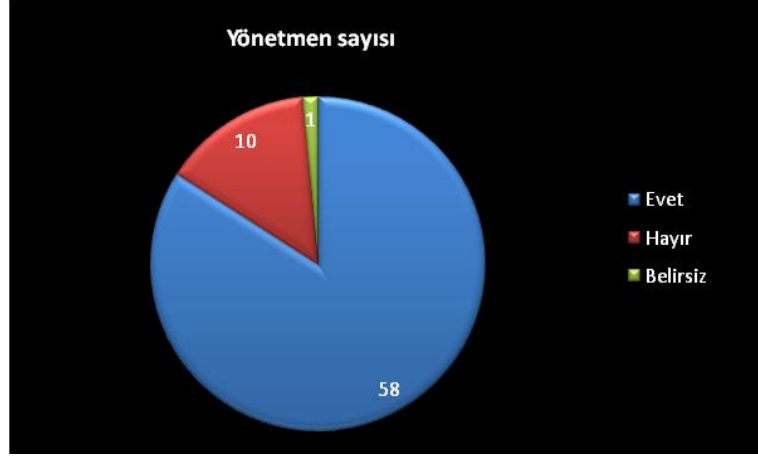
Şekil 5.89. Gelecekte belgesel sinemanın “yeniden üretim” olanaklarının artacağına inancı

Soruya “*hayır*” yanıtı veren yönetmenlerin hepsi “küreselleşme” olgusunun belgesel sinemayı etkileyeceğine inanmaktadır. Bu grubun büyük çoğunluğu (% 92) belgesel film yönetmenliğiyle geçimini sağlayamamakta, belgesel sinemanın ticarileşmesi gerektiğini söylemektedir ve belgesel sinema ile devlet ilişkisinin olumlu anlamda gelişeceğine inanmamaktadır. Yine bu grubun büyük bölümü (% 85) finans olanaklarının artacağına inanmamakta, finans kaynağı açısından yurtiçi – yurtdışı ayırımına bakmamakta ve belgesel sinema dışında ürün vermemektedir. Ama yine de grubun % 85’i belgesel sinema alanında kalmakta kararlıdır.

### 5.13.4. Türkiye’de Belgesel Sinemanın Gelecekte “Gösterim” Olanaklarının

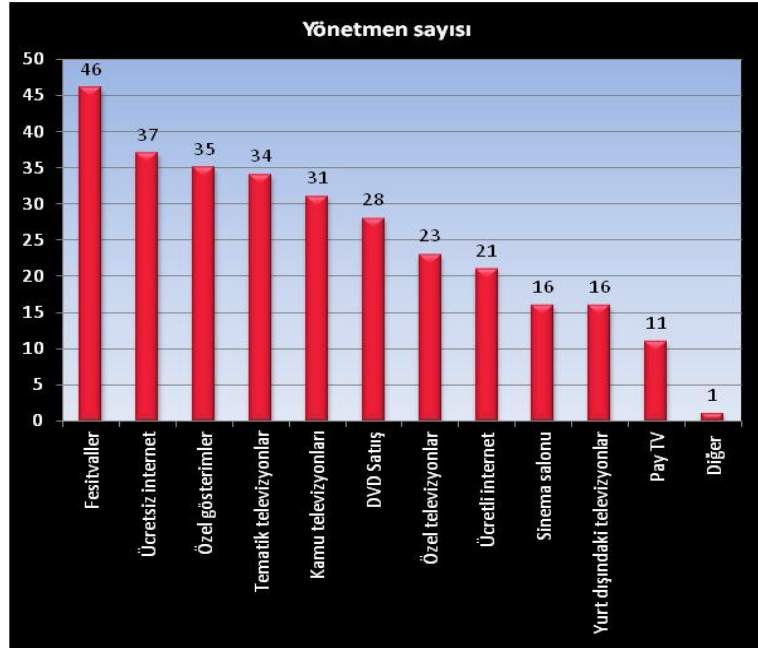
#### Artacağına İnanç:

Araştırma kapsamındaki yönetmenlerin büyük bir bölümü (% 85) gelecekte belgesel sinemanın gösterim olanaklarının artacağına inanmaktadır.



Şekil 5.90. Gelecekte belgesel sinemanın “gösterim” olanaklarının artacağına inancı

Yönetmenlerin çoklu seçenek işaretleyebilecekleri soruya verdiği yanıtlarda öne çıkan mecralar çoğunlukla ticari olmaktan uzaktır. Gelecekte gösterim olanaklarının artacağı bu mecralar arasında birinci sırada festivaller yer almaktadır; her üç yönetmenden ikisi bu mecraı işaretlemiştir. Gösterim olanakları artacak mecralar arasında en az işaretlenen ise “payTV”dir (% 16).

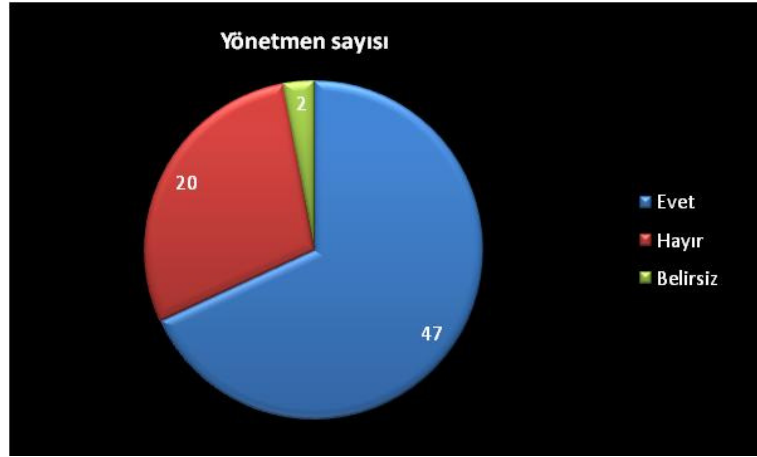


Şekil 5.91. Yönetmenlere göre, gelecekte belgesel sinemanın gösterim olanaklarının artacağı mecralar



#### 5.13.5. Belgesel Sinema Ticarileşmeli mi?

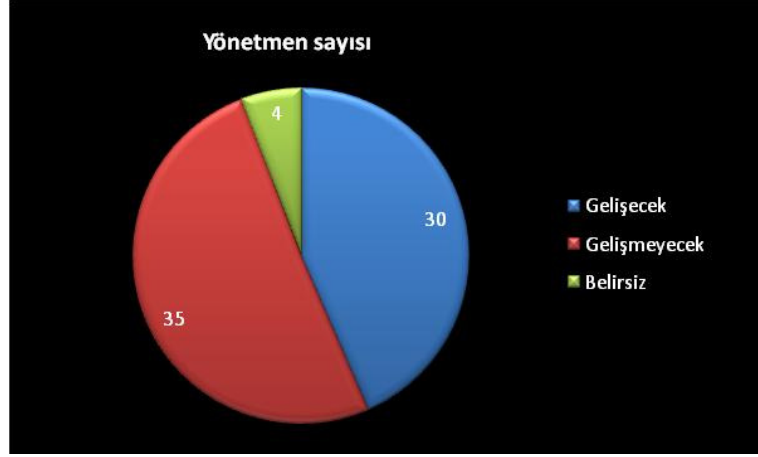
Yönetmenlerin üçte ikisi belgesel sinemanın ticarileşmesinden yanadır. Soruya olumlu yanıt verenlerin belgesel sinemanın gelecekte önem kazanacağına, yeniden üretim ve gösterim olanaklarının artacağına, küreselleşmenin etkili olacağına inananların grup içindeki oranı ile bütün üyelerin bu ölçütlerdeki oranı birbirine yakındır. Bir başka deyişle, ticarileşmeyle ilgili kimi ölçütlerde bu alt grup, bütünün bir modeli olmaktadır. Bütün grup içinde belgesel sinema dışında ürün verenler arasında 11 yönetmen reklam filmi de çekmiştir ve bu yönetmenlerin hepsi de ticarileşmeye “evet” yanıtı vermiştir.



Şekil 5.92. Belgesel sinema ticarileşmeli midir?

#### 5.13.6. Türkiye’de Belgesel Sinema – Devlet İlişkileri:

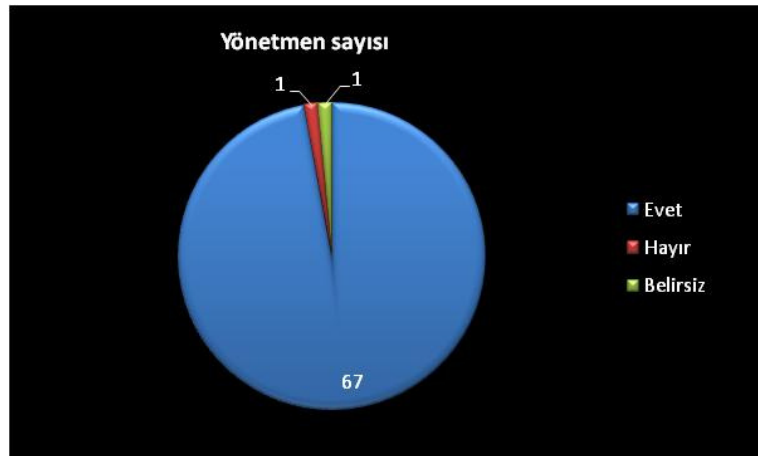
Belgesel film yönetmenlerinin devletle kurduğu ilişki karmaşık bir ilişki sayılabilir. Devletin finans ve gösterim olanaklarından haylice yararlanan grubun gelecekte devletle ilişkilerin olumlu anlamda gelişmesi konusunda umudu azdır. Yönetmenlerin yarısı bu ilişkinin gelişmeyeceğini söylerken, yarıdan biraz azı gelişecek umudunu sürdürmektedir.



Şekil 5.93. Belgesel sinemanın devletle ilişkisi olumlu anlamda gelişecek mi?

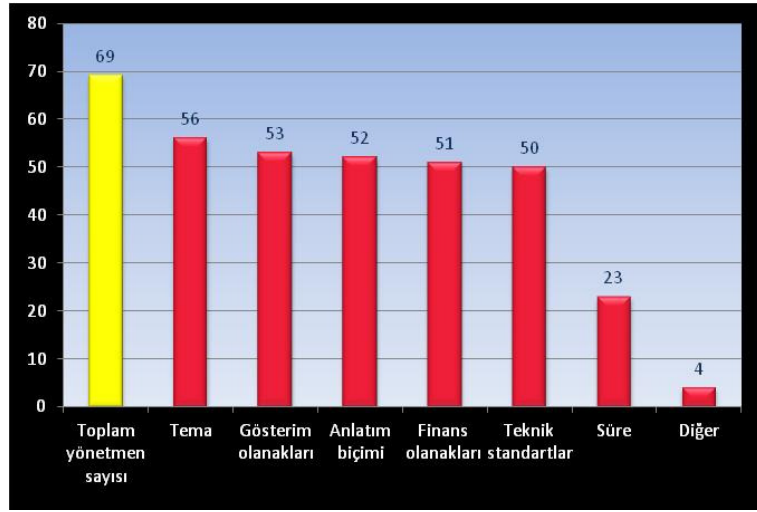
#### 5.13.7. Türkiye’de Belgesel Sinema ve Küreselleşme:

Ankete katılan yönetmenlere, en son soru olarak, küreselleşme olgusunun Türkiye’deki belgesel filmlerin “tema”sını, “anlatım biçimi”ni, “süre”sini, “finans olanakları”nı, “gösterim olanakları”nı, “teknik standartlar”ını etkileyip etkilemeyeceği sorulmuştur. Bütün anket boyunca en yüksek ortak yanıt bu soruda alınmıştır. Ankete katılan belgesel film yönetmenlerinin % 94’ü küreselleşmenin Türkiye’deki belgesel sinemayı etkileyeceğine inanmaktadır. Sadece bir yönetmen “hayır” yanıtı verirken, bir yönetmenin de yanıtı belirsizdir.



Şekil 5.94. Küreselleşme olgusu Türkiye’deki belgesel sinemayı etkileyecek mi?

Çoklu seçenek işaretlenebilecek olan bu soruda yönetmenler, “süre” ölçütü dışındaki diğer beş ölçüte çok yüksek oranda “evet” yanıtını vermiştir. Yönetmenlerin yaklaşık dörtte üçü küreselleşmenin Türkiye’deki belgesel filmlerin “tema”sını, “anlatım biçimi”ni, “finans olanakları”nı, “gösterim olanakları”nı ve “teknik standartlar”ını değiştireceğine inanırken; “süre”ye etkisinin olacağına inanan yönetmen oranı sadece % 33’tür.



Şekil 5.95. Yönetmenlere göre; küreselleşme olgusu Türkiye’deki belgesel sinemanın en çok hangi özelliğini etkileyecek?

Yönetmenler küreselleşmenin bu denli etkili olacağını öngörürken belgesel sinemada öncelikli olarak işlenmesi gereken temalar bölümünde sadece iki yönetmenin “küreselleşme” temasını işaretlemiş olduğunu hatırlatmakta yarar bulunmaktadır. Bu bağlamda, belgesel sinemacıların küreselleşmenin etkisini henüz öncelikle işlenmeye değer bulmamış olması ilginç bir ayrıntıdır. Keza, daha önce toplumsal değişimle belgesel sinemanın eş zamanlılığı başlığında da belirtildiği gibi, araştırma kapsamındaki belgesel film yönetmenlerinin yarısı Türkiye’deki belgesel sinemacıların toplumsal değişimlerin gerisinde kaldığını söylemiştir.

Yönetmenlere küreselleşmenin etkisinin bu ölçütler arasında öncelikli olarak hangilerini etkileyeceği konusunda fikri de sorulmuştur.

Küreselleşmenin “tema”yı etkileyeceğini düşünen 56 yönetmenin 46’sı öncelik sırasını şöyle belirtmektedir: Birinci sırada “tema”nın etkileneceğini düşünen yönetmen sayısı 29’dur; yani, “tema”yı işaretleyenlerin % 52’si; “tema”yı öncelikli olarak işaretleyenlerin % 63’ü; tüm araştırma grubunun % 42’si. Yedi yönetmene göre tema ikinci olarak etkilenecektir; beş yönetmene göre üçüncü sırada, dört yönetmene göre beşinci sırada, bir yönetmene göre de dördüncü sırada etkilenecektir.

Küreselleşmenin “anlatım biçimi”ni etkileyeceğini düşünen 52 yönetmen vardır ve bu yönetmenlerin 44’ü öncelik belirtmektedir: “Anlatım biçimi”nin birinci sırada etkileneceğini düşünen yönetmen sayısı sadece 7’dir. Bu grup “anlatım biçimi”nin en çok ikinci sırada etkileneceğini düşünmektedir; “anlatım biçimini işaretleyenlerin % 55’i; tüm araştırma grubunun % 35’idir.

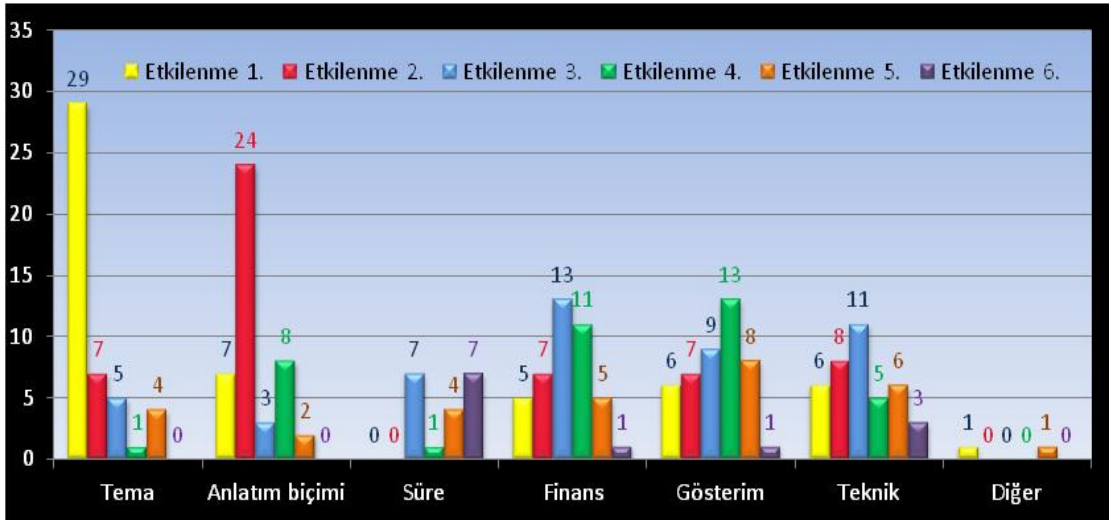
Araştırma grubundaki 23 yönetmen “süre”nin de etkileneceği işaretlerken, öncelik sırası veren yönetmen sayısı 19’dur ve bunların arasında “süre”nin birinci ve ikinci sırada etkileneceğini düşünen yönetmen yoktur. Yedişer yönetmen “süre”nin üçüncü ve altıncı sırada etkileneceğini düşünmektedir.

Küreselleşmenin “finans olanakları”nı etkileyeceğini düşünen 51 yönetmenin 42’si öncelikler arasında bu faktörü sıralarken, yönetmenlerin sadece beşi ilk önce bu faktörün etkileneceğini düşünmektedir. “Finans olanakları”nı işaretleyenlerin % 25’i; “finans olanakları”nı öncelikli olarak işaretleyenlerin % 31’i; tüm araştırma grubunun ise % 19’u bu faktörün üçüncü derecede etkileneceğini düşünmektedir.

“Gösterim olanakları”nın artacağını düşünen 53 yönetmenin 44’ü bu faktörü öncelikli olarak da belirtmiştir. “Gösterim olanakları”nın birinci derecede etkileneceğini

söyleyen yönetmen sayısı sadece altıdır. Bu grupta da en yüksek oran dördüncü sırada etkilenmeye aittir.

50 yönetmen “teknik standartlar”ın etkileneceğini düşünürken bunlar arasında 39’u öncelik sırası bildirmiştir; sadece altı yönetmen ise bu faktörün birincil olarak etkileneceğini düşünmektedir.



Şekil 5.96. Yönetmenlere göre; küreselleşme olgusu Türkiye’deki belgesel sinemanın en çok hangi özelliğini etkileyecek? (Ölçüt önceliğine göre)

## 6. SONUÇ

*“Bir yazar olarak geçmişi ve bugünü analiz etmeye hakkınız var, ama bu analizleriniz ne kadar doğru olursa olsun bu size geleceği yönlendirme gücünü vermez. O güç başka yerlerde. O güç parada, o güç politikada, o güç çok az ölçüde doğru ve haklı olmanızda. Yani analizlerinizin doğru ve haklı olması yetmiyor. Eğer para gücünüz yoksa yani üretimi etkileyemiyorsanız, geleceği de fazla etkileme şansınız yoktur.”*

Emre Kongar (1986: 120)

Yakın Türkiye tarihini “modernleşme” kavramı üzerinden ele alırken belgesel sinemanın “modernleşme” kavramıyla ne denli örtüştüğünün de tartışıldığı bu çalışmada, aynı zamanda, Türkiye’deki belgesel sinemayı dönem(sel)leştirme denemesi yapılmıştır. Bu çalışmada, daha önceki çalışmalardan (Adalı, 1986; Gündeş, 1996) farklı olarak, Türkiye’deki belgesel sinema, belgesel sinemanın dönemselleştirme olarak baskın olan “işlev”leri üzerinden üç döneme ayrılmıştır:

- Başlangıcından 1956’ya kadar **Propaganda Dönemi**
- 1956 – 1990 arası **Kültürel Hümanizma Dönemi**
- 1990 sonrası **Çokkültürlülük Dönemi**

Bu dönemselleştirme bağlamında Türkiye’nin “modernleşme”yi nasıl yaşadığı; belgesel sinemanın bu süreçten nasıl etkilendiği, modernleşmenin belgesel sinemanın içine nasıl dahil ettiği irdelenmeye çalışılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, Batı toplumlarının modernleşmesi yaklaşık dört yüz yıl sürmüştür ve kendi iç dinamikleriyle gelişmiştir. Batılı olmayan pek çok toplum gibi Osmanlı’da ve Türkiye’de ise bu değişim hem kısa bir zaman dilimi içinde gerçekleştirilmeye çalışılmış, hem de değişim içsel nedenlerden çok, yönetici kadroların yukarıdan

aşağıya doğru inen projeleri halinde olmuştur. Bu değişimde, ülke içindeki yönetici kadroların isteği kadar, ülke dışındaki modern toplumların müdahalesi ve yönlendirmesi de söz konusudur.

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde, iyice güçlenmiş olan Batı devletlerinin ve Batı uygarlığının karşısında çökmekte olan devleti kurtarma telaşına kapılan yönetici kadrolar ve aydınlar çareyi "güc"ün ifadesi olan Batı'da görmeye başlamış; kurtuluş yolu olarak da "Batılılaşma"yı, "modernleşme"yi seçmişlerdi. Aradan geçen yaklaşık iki yüzyılda bu yaklaşım pek değişmedi; modernleşirken Batı'nın nelerinin alınması gerektiği konusundaki tartışmalar da. Çünkü modernleşme dendiğinde her şeyden önce "modern" olanla "geleneksel" olanın karşılaştırılması dile getirilmiş olmaktadır. Geleneksel toplumdaki modern topluma geçerken ekonomik, siyasal ve toplumsal dönüşüm sürecinde yabancı - seçkin bir zümre ile Batılı eğitimden geçmiş, Batılı modern kültürün düşünsel araçlarıyla donanmış aydınlar önemli roller üstlenmektedir.

Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti'ndeki aydınların bir kısmı Batı'nın bilim ve kültürünü Batılılaşmanın anahtar kavramı olarak görüyor, din olgusunu da modernleşme karşısındaki en büyük engel olarak tanımlıyordu. Diğer aydınlar ise, tersine, Batı'nın sadece bilimini almanın özellikle kültüründen uzak durmak, hele hele İslam'dan taviz vermemek gerektiğini savunuyordu. Sonuçta, İttihat ve Terakki Cemiyeti içindeki birinci grubun dediği oldu ve kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin kadroları modernite projesini hayata geçirirken Batı'nın iktisadi ve kültürel kurumlarını yansıtarak gündelik yaşamın içine sokmaya başladı. Vesayetçi<sup>(\*)</sup> Tek Parti iktidarı boyunca ulus devletinin inşası ve modernite projesi hep öncelikliydi.

---

(\*) Modernleşme kuramından hareket eden araştırmacılar, Tek Parti dönemini "vesayet rejimi", CHP'yi "vesayet partisi", dönemin ideolojisi olan Kemalizmi de "vesayet ideolojisi" olarak tanımlamaktadır. Vesayet kavramı, rejimin, partinin ve ideolojinin kalıcı bir otoriterlik peşinde olmayıp, tersine toplumu Batı tipi demokrasiye hazırlamayı amaçladığı fikrini içermektedir (Köker, 20010: 14-15).

Süreçte, “muasır medeniyet”e ulaşmayı arzulayan türdeş bir ulus yaratılmaya çalışıldı. Türk tarihi ve Türk dili bu türdeş ulusun bütünü için geçerli ve zorunlu hale getirildi. Din, kamusal alandan belirgin biçimden uzaklaştırılmaya çalışıldı; 1932 Temmuz’una gelindiğinde ezan artık Türkçe okunuyordu. Cumhuriyetin ilk yılları aydınlar arasında modernleşmenin ikinci türde olmasını savunanların giderek azaldığı, var olanların da etkisizleştirildiği yıllar oldu. Ancak laik kadroların içinde “Batı” paradoksal olarak hep tedirginlik yaratıyordu. Batı hem ulaşılması arzulanan bir hedef olarak görülüyor hem de ülkenin muasır medeniyetten geride kalmasının önemli müsebbiplerinden biri sayılıyordu. Üstelik yeni Türkiye Cumhuriyeti Batı’ya karşı verilen bir savaşın sonrasında doğmuştu. Batı bu anlamda temkinle yaklaşılması gereken bir yerd. Varlığı olumlu ya da olumsuz işe yarıyordu; garbiyatçı yaklaşımlar bu tedirginliğin bir yansımasıydı.

İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesinden sonra çok partili sisteme geçiş, moderniteden vazgeçmek anlamına gelmedi ama pozitivist bilimin yanına örtük biçimde İslam da eklenmeye başlamıştı. Dönemin önemli karakteristiklerinden biri Batı’yla kurulan yeni ekonomik ilişkiler ve iki kutuplu “Soğuk Savaş”ın Batı kanadında yer almak oldu. “Soğuk Savaş”ın Doğu kanadında yer alan SSCB’nin Türkiye’nin komşusu olması, Türkiye’yi stratejik açıdan önemli bir konuma getirmişti. Savaş sonrasında ABD’de, ülke dışında iktisadi yayılma umudunu artırmak, hammaddelere erişebilmeyi garantilemek, Batılı olmayan ülkelerin komünizme kaymasını önlemek amacıyla “Truman Doktrini” kabul görmüştü. Bu doktrin çerçevesinde uygulanan “Marshall Planı” Türkiye’nin Batı’yla bütünleşmesinin köprü ayaklarından biri oldu; katı biçimde uygulanan ekonomide yüksek korumacı devlet politikasından vazgeçilmeye başlandı. Sanayi yatırımlarının, hizmet sektörlerinin doğuşu, kırsal nüfusun kentlere göç etmesini cazip hale getirmişti. Kentler giderek entelektüel düzeyi çok düşük olan vasıfsız kitlelerle doldu. Umut peşinde koşan bu



kitlelerle geleneksel değerler üzerinden anlaşmak çok daha kolaydı. Ancak asker-bürokrat seçkin kadrolar siyasi iktidarı elinden kaptırması olsa da, devlet kurumları içinde hâlâ etkiliydi; bu nedenle hem iktidar kadroları hem de aydınlar tarafından “din”in doğrudan dile getirilmesi henüz mümkün değildi. Bu nedenle, modernleşmede ikinci yöntemi savunan aydınlar din olgusunu milliyetçiliğin ve muhafazakârlığın hammaddesi yaptılar. Nitekim toprak ağalarının ve küçük esnafın desteğini kazanan DP’nin muhafazakârlığı bu kitlelerin milliyetçileşmesini ve mukaddesatçılışmasını da beraberinde getirdi. Batı’nın antikomünist hareketlere verdiği destek, bu büyümede önemli bir etkendi. 1960’ta yapılan ilk askeri darbe sonrasında durum askerler ve bürokratlar lehine dönmüşse de, kısa bir süre sonra toparlanan muhafazakârlar bu kez AP liderliğinde iktidarı tekrar ele geçirmişti. Tıpkı DP gibi AP de, Batı’nın yanında yer alarak, komünizmi en büyük tehlike olarak konumlandırıyor; modernleşmede Batı’nın bilimini almaktan yana olan ama Batı’yı kendi kültürüne ve yaşam biçimine bulaştırmak istemeyen kitleler büyüyordu.

Kitlelerin muhafazakârlaşarak cemaatleşmesi modern kentlerde ve metropollerde tutunabilmeyi kolaylaştıran bir yöntemdi. Dindarların muhafazakâr kanat içinden ayrışması Necmettin Erbakan’ın bağımsız milletvekili olarak seçilmeyi başararak başladı. “Ağır sanayici” Erbakan, Milli Nizam Partisi’ni kurarak ilk kez dindar bir partinin Meclis’te temsil edilmesini sağlamıştı. Daha sonraki yıllarda Milli Selamet Partisi, Fazilet Partisi, Refah Partisi gibi farklı adlar altında varlığını koruyan bu kadrolar, bir yandan laik devletçi kanadın hukuk kurumları aracılığıyla devletten uzaklaştırılmaya çalışıldıysa da bir yandan da hükümet ortağı olarak devletin içinde kadrolaşmayı sürdürdü; giderek cemaat örgütlenmesiyle kiteselleşti.

“Din” olgusunun, toplumsal çelişkilerin üstünü örtmek, bu çelişkilerin yaratacağı sınıfsal çatışmaların yönünü kültürel çatışmalara çevirmek açısından siyasal erkin

desteklediği bir unsur olduğunu unutmamak gerekiyor. Özellikle 12 Eylül darbesini yapan “laik” kadrolar 1970’li yıllarda siyasallaşan toplumun önünü kesecek bir araç olarak inancı kullanmıştır. Bu süreçte; darbe öncesinde açığa çıkan ve siyasallaşan “kimlik” tartışmalarının önünü kesmek amacıyla askerlerce de desteklenen Türk-İslam sentezi, modernleşmeciliğin önünde bir engel değil, tersine bir yol gösterici olmuştur. Darbe sonrasında ilk sivil hükümetini kuran Turgut Özal, tıpkı Erbakan gibi dindarlığı nedeniyle AP’den milletvekili adaylığı reddedilen, tarikatçılığı bilinen bir bürokrattı. Ancak ekonomiden anladığına inanılan Özal’ın liderliğindeki ANAP hükümeti, bir yandan “yeni dünya düzeni”nin taraftarlığını ve yaymacılığını üstlenirken, bir yandan da Anadolu’daki küçük ve orta büyüklükteki işletmeleri ekonomi piyasasına sokacak neoliberal uygulamaları başlattı. Nitekim “Anadolu Kaplanları” olarak ünlenecek olan bu grup, 1980’lerin ikinci yarısından itibaren hem ekonomik hem de siyasal hayatı belirlemeye başlayacaktı. 2000’lerin başında siyasal organları olarak Adalet ve Kalkınma Partisi’ni de kuran ve çok kısa bir süre içinde iktidara taşıyan bu grupların vazgeçemeyeceği yönelim yine Batı ve modernleşme olacaktı. Batı daha önceki zamanlarda olduğu gibi, hem erişilme açısından özlenen, hem de “biz”i korumak açısından uzak durulması gereken ikilemlerle bir noktada tutuldu. Bu bağlamda, kamuoyunda laik-dindar tartışmasını süregelenleştirerek büyüyen bir parti olan AKP, Batı’nın “kalkıncı” özünü adına da taşıyarak temel yönelimini ifade etmiş; Batı, bir kez daha Doğu üzerinden kendi istediğine erişmiş oldu.

Yakın Türkiye tarihi bakıldığında, devleti kurtarmak üzere Batı’nın sadece tekniğini örnek almak isteyen bürokratların ve aydınların hükmünün pek uzun sürmediği görülmektedir. Yeni Türkiye’yi kuran Cumhuriyetin reformcu kadroları Türkiye’de toplumsal değişimin yönünü, çizgisel bir modernleşme süreci olarak öngörmüş ve uygulamalarını bu çizgiye göre gerçekleştirmişti. Modernite projesiyle tıpkı Batı’nın

uygar ulusları gibi laik ve etnik açıdan homojen bir cumhuriyet oluşturulacaktı. Ancak 1980'lere gelindiğinde Türkiye'nin deneyiminin bu yönde gelişmediği, ekonomik başarısızlık ve toplumsal çalkantının doruğa eriştiği görülüyordu. *“Laik ile Müslüman'ın, Türk ile Kürtün, akıl ile inancın, kırsal ile kentselin, kısacası eski ile yeninin birbiriyle çekişerek ve çoğu zaman birbirini pekiştirerek iç içe yaşadığı bir çalkantıydı bu.”* (Kasaba, 1998: 13)

Soğuk Savaş'ın iki kutuplu dünyasının önce gerilip sonra yıkıldığı ve kapitalizmin kendi içsel çelişkilerini “yeni dünya düzeni” ile aşmaya çalıştığı bir döneme denk geliyordu, bu çalkantılar. Serbest piyasa ekonomisine geçen Türkiye, bir yandan “yeni dünya düzeni”nin ekonomik ve kültürel parçası olmaya çalışırken, bir yandan da Sovyetler Birliği'nden koparak özgürlüklerini yeniden kazanan ülkelerle işbirliği arayışına girmişti. Ancak Batı'nın gücü karşısında geriye düşen Türkiye bu çok güvendiği pazardan yüzeysel olarak pay kaptı. “Doğu” bir pazar olmaktan çıktı, itiraf edilemeyen bir düş kırıklığının nesnesi oldu. Bu arada Türkiye, genç ve büyük nüfusuyla Batı'nın teknolojisi ve sermayesine bağımlı önemli bir pazarına dönüşmüştü. Ülke içinde “orta direk” olarak tanımlanan sosyal sınıfların giderek yoksullaşması, sistemin kolaylıklarından ve açıklarından yararlanan “girişimci”lerin yüksek sınıflara yerleşmesi toplumsal çelişkileri daha da artırmıştı. Bu arada devletin televizyonu yeni kanallarla genişlerken, özel televizyonlar da yayına başlamış; bilgi ve iletişim sektörleri “bilişim” sektörüne dönüşmüş ve hayatın önemli kılavuzlarından biri olmuştu. Cumhuriyet döneminde bir proje halinde uygulanan modernite düşüncesi, çok partili dönemdeki atağını şimdi taçlandırma şansını da elde etmişti...

Toplumsal yaşamda “Batı” ile kurulan ilişki biçiminin, belgesel sinemada da izleri sürülebilir. Dönemselleştirme denemesiyle ileri sürülen üç dönemde belgesel sinemanın ele aldığı temalarda ve temaların ele alınış biçiminde “Batı”nın (Batılı

değerlerin, eğilimlerin, yönelimlerin) referans kabul edilmesi ortak bir özellik olarak belirginleşmektedir. Bu bağlamda “Batı”, ya çıkış noktası olarak, ya hedef olarak ya da reddedilmek için, kimi zaman aleni, kimi zaman örtük bir biçimde belgesel sinemaya sirayet eden bir mefhumdur. Bu tavır, bir tür “modernleşme” arayışı olarak da nitelendirilebilir. 19. yüzyıldan itibaren yönetici seçkinlerin ve aydınların Batılılaşma konusunda verdiği mücadele, izlediği yol ve yöntemler aradan geçen iki yüz yıla rağmen çok değişmemiştir. Belgesel film yönetmenleri de aydın geleneğinin, toplumsal yapıdaki alışkanlıkların bir parçasıdır; Batı’nın gücü karşısında devleti kurtarma telaşına düşen yöneticiler gibi Batı’yı doğrudan referans alarak hareket etmeseler de, örtük bir biçimde modern-modern sonrası dünyanın bir parçası olarak hareket etmektedir. Bu bağlamda; belgesel sinemacıların modernitenin kuruluşuna yaptıkları katkılar, modernitenin kaynaklarını arayışları, modern sonrasının çokkültürcülükleri Batıcıl duruşun bir tezahürüdür. Türkiye’de, gerek Cumhuriyet öncesinde, gerek sonrasında toplumsal yapıda meydana gelen değişimlere benzer biçimde, belgesel sinemada yaşanan değişim, çalışma kapsamında yapılan dönemselleştirme ile daha ayrıntılı biçimde ele alınabilir.

*Propaganda Dönemi*nde belgesel sinemanın görünür ya da örtük bir biçimde sergilediği modernist - Batıcı tavır; temalardan, anlatım diline, devletle ilişki biçiminden gösterim biçimine kadar kolayca takip edilebilmektedir. Sinema, ulus devletin kurulma, yüceltilme, Batı’yla boy ölçüştürülme süreçlerinde ve modernitenin inşasında işlevseldir. İkinci dönem olan *Kültürel Hümanizma Dönemi*nde ise ilerlemiş olan Batı’ya öykünerek, Batı’nın kaynaklarını arama, bu kaynakları yaşanan coğrafyada (yerelde) bulma ve bu köklerden hareket ederek ilerleme, muasırlaşma hedefinin işlenmesi önemli bir niteliktir. Son dönem olan *Çokkültürlülük Dönemi*nde de yine Batı’daki eğilimler ve yönelimler yol gösterici olmaktadır. Çokkültürlülük kavramının kendisi de dahil olmak üzere temalar, sinema dili, teknoloji,

finans biçimi, gösterim biçimi vb. Batı'daki belgesel sinemanın yansılanması biçimindedir. Modernden, modern sonrasına ulaşan bu çizgide belgesel sinemacılar gelenekle gelecek arasında "araf"ta hareket etmektedir. Belgesel filmlerde "gelenek" (bir başka deyişle, modern olmayan) hem korunması gereken hem eleştirilmesi gerektir. Kültürel kimliğin savunulan parçaları bu kimliği kurarken, aynı kültürel yapının "modern" olmayan kimi parçaları ise eleştirilmektedir. Bu bağlamda, ele alınan pek çok konu, "modern" olanın gözünden yorumlanmaktadır. Örneğin etnik kimliğin ele alındığı pek çok belgesel filmde "ana dil" sorunsallaştırılırken, töre cinayetleri, berdel evlilikleri, erken yaş evlilikleri gibi "kadın" sorunu onu var eden yapıdan, yani kendi gerçekliğinden kopartılarak soyutlaştırılabilmektedir. Bu paradoksal bir durumdur...

Belgesel sinema kuşkusuz yıllar ve dönemler içinde değişmiştir, değişmektedir. Çalışmada bu değişimi takip edebilmek için "tema", "sinema dili", "teknik", "ekip", "süre", "gösterim", "çoğaltım", "finans kaynakları", "devletle ilişkiler", "halkla ilişkiler ve tanıtım" değişkenlerinden hareket edilerek dönemsel özellikler şöyle sıralanabilir ve karşılaştırılabilir:

#### Propaganda Dönemi:

Belgesel sinemanın ilk yıllarında Türkiye'de sinemanın bütünü hesaba katıldığında dahi, endüstriyel anlamda bir sektörden söz edilemez. Genellikle gayrimüslim yapımcıların ve teknisyenlerin elindeki sinema, üretimden çok sinema işletmeciliğine (büyük ölçüde yabancı filmlerin gösterimine) dayanmaktadır. Daha önce belirtildiği gibi, tartışmalı bir tarih ve film olmakla birlikte *Ayastefanos'ta Rus Abidesinin Hedmi'nden* (1914) ya da Manaki Kardeşler'in *Sultan IV. Mehmet'in Manastır ve Selanik'i Ziyareti* (1911) filminden İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar geçen 40 yılı aşkın sürede üretilen toplam imgesel film sayısı 50 civarındadır. Belgesel film

üretimi ise yok denecek kadar azdır ve bu sıfatla anılmış olsalar da bu filmlerin çoğu belgesel sinemanın gereklerinden çok uzaktır. Bu dönemde yapılan filmlerin henüz estetik ve sinema dili açısından “belgesel” türüne karşılık gelmediği ileri sürülebilir. Sinemada zaten zayıf olan ekleşme, belgesel alanı için hiç yoktur. Belgesel unsurlar barındıran yapımların üretimi de, imgesel filmle ilgilenen sinemacıların tekelinde kalmıştır. Dönemin önemli sinemacısı Muhsin Ertuğrul’un belgesel filme pek ilgi duymamış olması da ilginç bir ayrıntıdır.

Belgesel sinemanın ilk dönemi olarak nitelendirdiğimiz “*Propaganda Dönemi*” “tek”likler dönemidir. O yıllarda tüm sanatlar gibi sinemanın bütününde var olan Türkiye’de ulus devletin kurulması ve modernite projesinin uygulanmasına paralel içerik ve yaklaşım, belgesel unsurlar barındıran yapımlarda da sergilenmektedir.

Tema, sinemanın iki temel sorusundan biri olan “*Ne anlatıyor?*” sorusunun karşılığı olarak içeriği doğrudan tanımlayan bir kavramdır. Yanı sıra, bu kavram toplumsal değişimin bizzat kendisini gösterdiği gibi, değişimin ipuçlarını da içermektedir. Belgesel sinemanın *Propaganda Dönemi*’nde, içinde belgesel unsurlar barındıran ve sınırlı sayıda üretilmiş olan yapımlarda tema ve yaklaşım biçimleri adeta “tektip”leşmiştir. Kurtuluş Savaşı, yeni Türkiye’nin kuruluşu ve modernleşme çabaları dışındaki konulara; homojenleştirme dışında bir yaklaşıma pek rastlanmamaktadır. Eldeki bilgilere göre bir film bütünlüğüne erişmiş ilk ürünlerden biri olan *İzmir Zaferi* (*İstiklal*) – 1922 filmi, işgal güçlerinin geri çekilişleri sırasında kaydedilen görüntülerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. O yıllarda gerçekleştirilen *İzmir Zaferi-Dumlupınar Vekayi İzmir Nasıl İstirdat Edildi, İzmir’in İşgali, İzmir’deki Yunan Fecayii, İzmir Yanıyor, Gazi’nin İzmir’e Gelişi ve Karşılması* gibi “filmlerde” İzmir özelinde işgal ve zafer temaları ele alınmaktadır.

Dönemin belgesel sinema unsurları barındıran filmlerinde beylik temalardan biri de yabancı devlet temsilcilerinin modern Türkiye'ye yaptıkları ziyaretlerdir. Haber filmlerine konu olan bu ziyaretler, Batı'nın (ya da Doğu'nun) güçlü liderlerinin merak ettikleri ve kendi gözleriyle gördükten sonra hayran olacakları ve ülkelerine de bu duyguyla dönecekleri modern Türkiye'yi anlatma fırsatıdır.

Dönemin, içinde belgesel sinema unsurları barındıran en önemli yapımları, sinema salonlarında gösterime giren filmlerinden önce gösterilen kısa "haber filmleri"dir. Büyük bir kısmı yurt dışından gelen bu filmlerde özellikle İkinci Dünya Savaşı'na doğru yaklaşan Batılı ülkelerin liderlerinin propagandif çalışmaları ve savaş yıllarının cephe haberleri öne çıkmaktadır. Yurt içinden pek haber filmi yoktur ve bu durum dönemin basın organlarındaki yazarlar tarafından da "tenkit" edilmektedir. O yıllarda yurt içinden iki büyük haber filmi sinemalarda kendisine geniş yer bulmuştur. Bunlardan en önemlisi ve o dönemde hemen hemen her sinemada, her filmde önce gösterilen "Atatürk'ün ölümü" ile ilgili haberlerdir. İkinci haber filmi ise Türkiye'nin bilinen en yıkıcı depremi olan "1939 Erzincan depremi"ne ilişkindir. Bu filmlerin de büyük bir bölümünün yurt dışından gelen ekiplerce çekildiği rahatlıkla ileri sürülebilir.

Dönemin belgesel sinema adına en önemli iz bırakan filmi 1933-34 yıllarında Rus sinemacılar Sergei Yutkevich – Lev Oscarovich tarafından çekilen *Türkiye'nin Kalbi Ankara*'dır. Filmde, Cumhuriyet'in 10. Yılında genç cumhuriyetin ulaştığı modernlik düzeyi anlatılmaktadır. Cumhuriyet'in 10 yıl gibi kısa bir sürede kaydettiği ilerlemeyi layıkıyla anlatabileceğine inanılan bir yönetmen bulunamadığından, bu filmin çekimi o dönemde Türkiye'yle iyi ilişkiler içinde bulunan ve sinemada da ciddi ilerleme kaydetmiş olan Sovyetler Birliği'nden talep edilmiştir. Yapıldığı dönemden günümüze değin değişik tartışmalara konu olan bu film, dönemin görsel tanıklığı açısından

günümüze ulaşan en önemli belgedir. Aynı ekip tarafından Atatürk'ün 10. Yıl Nutku'ndan bir bölüm de görüntülenmiştir. Bu dönemde değişik amaçla çekilen haber filmlerinin yine bir Sovyet sinemacısı olan Ester Shub tarafından derlenip bir araya getirildiği de bilinmektedir. Dönem filmlerinin ortak yanı yeni Cumhuriyet'in kurulma ve modernleşme mücadelesidir.

1930'lu yıllarda Nazım Hikmet tarafından çekildiği ileri sürülen ancak herhangi bir materyali bugüne ulaşmayan kent monografilerinde de, o dönemde Batı'da moda olan ve kentleri yücelten monografilere benzer bir yapının kurulduğu, bir tür onlara öykünme yapıldığı düşünülebilir. Çalışma kapsamında yapılan araştırmada bazı yönetmenler<sup>(\*)</sup> Türkiye'de belgesel sinemayı bu monografilerle başlatmaktadır.

Dönemin belgesel unsunu taşıyan yapımlarında anlatım biçimi de tektir; bu yapımlar genellikle erkek bir spiker tarafından, hamaset duygusu yoğun olan bir metnin dışses olarak teatral biçimde okunduğu, didaktik yapımlardır.

Dönemin sinemadaki hem çekim hem de gösterim açısından da tek teknik formatı filmidir (pelikül); dönemin bütün filmleri pelikülle gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle gösterim yeri de sadece sinema salonları, açık hava sinemaları ya da taşınabilir sinema makineleri sayesinde Halkevleri gibi toplu seyir yapılabilen mekânlardır. Dolayısıyla, o dönemde pelikül formatında çok sayıda gösterim kopyası hazırlamak hem maliyet, hem de teknik açıdan mümkün olmadığı için, az sayıda kopyayı çok fazla mekâna taşıyarak göstermek seyirciye ulaşma konusunda tercih edilen yöntemdir.

---

(\*) Fuat Uzkinay'ın *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Hedmi* filmi gibi Nazım Hikmet'in kent senfonileri filmlerinin de günümüzde kopyası bulunmamaktadır. Varlıkları-yoklukları tartışma dışı olmak üzere, bu yönetmenlerce birinci filmin sadece bir belgeleme olduğu, kent monografilerinin ise belgesel film bütünlüğüne erişmiş olan yapımlar olduğu dile getirilmektedir.



Dönemin filmlerinde süre açısından belli bir standart oluşmamıştır. Dönemin karakteristik olarak öne çıkan haber filmlerinin süreleri standarttır. Genellikle 8-10 arasında haberin bir araya geldiği bu “kordelalar” 10 dakika civarındadır.

Yerli üretim çok zayıf olduğundan ve belgesel sinema sinemanın diğer alanlarından ayrılmadığından ekipler konusunda da bilgiler çok zayıftır. Yurt dışından gelen ekiplerde de çok az sayıda kişi bulunmaktadır.

Katı devletçi politikaların hüküm sürdüğü bu dönemde devletin mali kaynakları da sınırlıdır ve sinemaya kaynak ayıramadığına ilişkin bazı bilgiler mevcuttur. Haber filmleri de dağıtımıcılar tarafından getirilmekte ve sinema salonları tarafından ücreti ödenerek sinema salonlarında gösterilmektedir. Finans kaynağı olamayan devletin o dönemde sinemayla kurduğu temel ilişki “sansür” ya da denetimdir. Nitekim Türkiye’de çok uzun yıllar sinemada sorun olan sansüre ilişkin yasal düzenlemeler bu dönemde yapılmıştır; faşist İtalya’dan alınan yasanın değiştirilmesi için yaklaşık yarım yüzyılın geçmesi gerekmiştir.

Dönemin ilginç özelliklerinden biri, filmler için başvuru tanıtım yöntemleridir. Sinemalarda gösterilmek üzere getirilen her film gibi haber filmleri de dönemine göre ve hatta günümüzle bile boy ölçüşecek biçimde gazetelere verilen ilanlarla halka duyurulmaktadır. Bu ilanlarda, haber konusunun dünya çapındaki önemi, güncelliği, dünyayla aynı anda gösterildiği gibi “cazip” unsurlar dile getirilmektedir.

Belgesel sinemayla şöyle ya da böyle ilgilenen sinemacıların toplumsal değişime pek ilgi göstermediği birinci dönemde iki temel karakteristiktan söz edilebilir: Devlet ve ulus her şeyden önemlidir; sinemacıların görevi türdeşleşmiş, kaynaşmış bir ulus devletin varlığını kurmak, korumak, yükseltmek ve yüceltmektir. Bu eğilimde hem

içerideki hem de dışarıdaki “düşman”lara karşı bir duruş söz konusudur. İkinci eğilim ise sinema, işlevi ne olursa olsun ticari bir alandır. Sinemanın kitleleri etkileme gücü ideolojik olarak ulus-devletin kurulması korunması için önemli olduğu kadar, bu kitleleri ticari olarak sinemaya çekmek ve gelir elde etmek de son derece önemlidir; sinemacılar bu fırsatın o günlerde de bilincindedir.

### *Kültürel Hümanizma Dönemi:*

Belgesel sinemanın ikinci dönemi olan ve belgesel sinemanın temel niteliklerinin belirginleştiği “*Kültürel Hümanizma Dönemi*”ndeki filmlerde tematik olarak ulusun türdeşleşmesi sorunsalı aşılmış; ulusun kökenine yönelinmiş, coğrafi anlamda yerellik tarihsel anlamda derinlikle buluşturulmaya çalışılmıştır. Dönemin belgesel filmlerinde Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde ya da yakın çevresinde kalan eski uygarlıklar türdeşleş(tiril)miş ulusun ve kültürün kökeni olarak kabul edilmiştir.

Bu eğilim, bizzat Mustafa Kemal’in öncülüğünde ve direktifleriyle ortaya atılan tarih tezleriyle başlatılmıştı. Sümer, Hitit uygarlıklarının Türklerin atası olduğunun kanıtlanmaya çalışıldığı yaklaşımlar, konjonktürel olarak tüm dünyada yükselen milliyetçilik akımlarının arasında kaybolmuştu. Savaş yıllarının yoklukları bu çalışmaları unutturmuş, gündelik koşullar için verilen mücadeleler daha yaşamsal bir boyuta erişmişti. Savaş sonrasında oluşan iki kutuplu dünyanın Batı kanadında kalan Türkiye’de, sınıfsal çelişkilerin açığa çıkmasını istemeyen Batı’nın desteğiyle Türk-İslam sentezi olarak şekillenen muhafazakârlaşma köken tartışmalarını gündemin dışına taşımıştı. Öte yandan Cumhuriyetin ilk kuşak aydınları genellikle Batı’da ya da Batı usulünde eğitim almış kişilerden oluşmaktaydı. Onlara göre Türkiye cumhuriyetle birlikte başlattığı reformlarını sürdürmeli; “Aydınlanma” tamamlanmalıdır. Türkiye’nin Batı ile boy ölçüşebilir hale gelmesi ancak pozitivist, rasyonalist, ilerlemeci, modernleşmeci Batı düşüncesine dayalı uygulamalara

geçmekle mümkündür. Dolayısıyla en önemli kaynak “Batı”dır; Batı nasıl yaptıysa o örnek alınmalı, öyle yapılmalıdır. Batı’nın en önemli kaynağı ise Antik Latin-Yunan’dır; yani Anadolu’nun kendisidir... Nitekim Halkevleri, Köy Enstitüleri, Tercüme Bürosu gibi “Aydınlanmacı” uygulamalar türdeş toplum yaratma sürecinde Batı kaynaklarını öncelikli hale getirmiş, yerelle bütünleştirmeye çalışmıştır.

Bu yaklaşımların belgesel sinemada karşılığını bulması ise ilk dönem cumhuriyet aydınları arasındaki tartışmalardan ancak 15-20 yıl sonra mümkün olmuştur. Her ikisi de Batı’da eğitim aldıktan sonra Türkiye’ye dönen ve akademik dünyada görev alan Sabahattin Eyuboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu’nun birlikte gerçekleştirdiği belgesel filmler bu türün ilk örnekleri ve önemli uygulamalarıdır. Sonraki yıllarda “Mavi Anadoluocular” olarak anılacak olan bu ekibin 1956’da çektiği *Hitit Güneşi* ile başlayan bu süreç 1980’lerin sonlarına kadar belgesel sinemada devam edecektir.

Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisinin “Anadolu Destanı” olarak anılan belgesel dizisinde, bugünün Türkiye’si geçmiş kültürlerin doğal bir devamı olarak ele alınmıştır. Bu filmlerde bir yandan geçmiş kültürlerin maddi unsurlarını belgelenirken bir yandan da bu unsurların bugün Anadolu’da hâlâ yaşadığı kanıtlanmaya çalışılmıştır. Kendisi de Mavi Anadoluocularardan biri olan Azra Erhat’ın (1973) deyişiyle, bu ikili “*Batı düşüncesi ile her varlıktan üstün tuttuğu yurdu arasında köprü kurmak görevine koyulmuştur*” (s.23). Kültürel Hümanizma akımının devamı olan Mavi Anadoluocular, Türk-İslam sentezinden beslenenlerin yoğun eleştirilerinin aksine, “*Latin-Yunan*” indirgemeciliği yapmamışlar; tersine bütünleştirici bir yaklaşıma sahiptiler:

*“Bu memleket niçin bizim? Dört yüz atlıyla Orta Asya’dan gelip fethettiğimiz için mi? Böyle diyenler gerçekten benimsemiyor, ana yurt saymıyorlar bu memleketi. Gurbette biliyorlar kendilerini yaşadıkları yerde. Hititler, Frikyalılar, Yunanlılar, Farslar, Romalılar, Bizanslılar, Moğollar da fethetmişler Anadolu’yu. Ne olmuş sonunda? Anadolu onların değil, onlar Anadolu’nun malı olmuş. Bu memleket bizim olduğu için bizim, fethettiğimiz için değil.”* (Eyuboğlu, 1996: 9)

Eyüboğlu-İpşiroğlu belgeselleri, Türkiye’de belgesel sinema alanında “belgesel” kavramına en uygun ilk örnekleri oluştururken, aynı zamanda bir kurumsallaşmanın da başlangıcını ifade etmektedir. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi bu çalışmaların kurumsal kaynağı ve dayanağı olmuştur. İÜFM bünyesinde gerçekleştirilen filmlerde görev alan kişilerin büyük bir kısmı akademik orijinli olduğu için, gerçekleştirdikleri belgesel filmler araştırmaya ve bilimsel verilere dayanmaktaydı. Sinema sanatının gerekleri bilimin yol göstericiliğinde kuruluyordu.

1970’lerin başlarında Kültürel Hürmanizma bakışını kendisine düstur edinen Suha Arın da, Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisine benzer temaları ele almış, kültürel sürekliliği kanıtlamaya çalışan yaklaşımları sergilemiştir. Arın’ın klasik tanımlamasıyla belgesel sinema, “*bilim ile sanatın buluşma noktasıdır*”.

Eyuboğlu –İpşiroğlu’nun filmlerinde eski uygarlıklarla bugünün yaşamı ve kültürü arasında benzerlikler yakalanmaya çalışılırken, Suha Arın ve ekolündekilerin filmlerinde ise Anadolu uygarlıklarının tarihsel ve coğrafi olarak çeşitliliği, yaygınlığı ve köklülüğü öne çıkmaktadır. Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisinin ilk filmleri Hitit kültürü üzerineyken (*Hitit Güneşi* – 1956), bu filmde yaklaşık 20 yıl sonra Suha Arın’ın gerçekleştirdiği Anadolu uygarlıklarına ilişkin ilk belgesel de Hitit uygarlığı üzerinedir (*Hattilerden Hititlere*, 1974). Eyuboğlu-İpşiroğlu filmlerinde tema olarak uygarlıkların seçimi çok sistemli değildir; temalarda rastlantıların katkısı söz konusudur. Arın’ın filmlerinde ise daha kronolojik bir yaklaşımdan söz edilebilir. Hitit, Urartu, Frigya, Likya, Roma-Bizans, Osmanlı uygarlıkları hemen hemen bu uygarlıkların tarih sahnesine çıkış yıllarına benzer biçimde, Suha Arın’ın meslek yaşamının gelişimine paralel olarak işlenmiştir. Bu bağlamda 1974’te *Hattilerden Hititlere* belgeseliyle başlayan *Anadolu Uygarlıklarından İzler* dizisi, antik dönem uygarlıklarının anlatıldığı filmlerle gelişmiş; 1983’te Bizans kültürünü işleyen *Kariye’ye*, 1980’lerin sonlarında

da özellikle Mimar Sinan temasının çevresine dizilen Osmanlı kültürüyle zenginleşmiştir. 1990'ların başındaki *Ayasofya* belgeseli ile *Topkapı Sarayı* belgesel dizisi de benzer bir kronolojiyi içermektedir. Nihayet 1997'de Hakan Aytekin ile birlikte gerçekleştirdiği *Altın Kent İstanbul*'da da, bütün uygarlıkların birbirini izlediği ve tamamladığı bir İstanbul tasarımı yapılmaktadır. Keza, 1980'lerin ikinci yarısında, yönetmenliğini Hasan Özgen ile paylaştığı *Fırat Göl Olurken* dizisinde de, GAP kapsamında yapılacak olan barajların suları altında kalacak olan coğrafyadaki prehistorik dönemden Cumhuriyet dönemine dek tarihsel süreci ifade eden arkeolojik kalıntılar ve etnografik materyal üzerinden kültürel süreklilik kanıtlanmaya, modern Türkiye'nin erişmeye çalıştığı zenginliklerin "bedeli"nin nasıl ödeneceği tarihsel olarak anlatılmaya çalışılmıştır.

Kuşkusuz, her dönemin içinde, bu dönemin baskın nitelikleriyle örtüşmeyen belgesel filmler ve yönetmenler de söz konusudur. Örneğin, *Kültürel Hümanizma Dönemi*'nde çok sayıda film üreten Behlül Dal, kültürel sürekliliği Cumhuriyet ile Osmanlı'nın ötesine götürmemeye özen göstermiştir. Kurtuluş Savaşı'nın ve Cumhuriyet'in "Türk" unsurlarının yanına İslam'ı ve Osmanlı kültürel zenginliğini eklenmiştir. Bu bağlamda, Behlül Dal'ın filmlerinde daha çok Birinci Dönem'in "devletçi", resmi tarih temalarının ve propagandif yanı ağır basan yaklaşımlarının devam ettiği söylenebilir.

*Kültürel Hümanizma Dönemi*'nde yayın hayatına başlayan TRT televizyonundaki belgesellerde ise başlangıç yıllarında toplumsal yaşamın gündelik temaları ele alınmış ancak bu eğilim kısa bir süre içinde yönetim tarafından engellenmiştir. Kültürel mekânların, nesnelerin, tarihsel kimliklerin, olayların, "Türk" üst kimliğinin seçkin bakışıyla işlendiği belgeseller ağırlıktadır. Ancak kurum içinde, Kültürel Hümanizma yaklaşımına tematik olarak yakın duran yönetmenler de bulunmaktadır. Bu filmlerde Anadolu uygarlıkları tarihsel-kültürel-turistik temalar olarak ele alınırken,

Eyuboğlu-İpşiroğlu ve Arın kadar kültürel hümanizmacı yorumlara girilmemektedir. Bu bağlamda, kültür-sanat tarihi, kültür insanları, tarihsel mekânlar çoğu kez yatay ve dikey bağlamından kopartılmış bir biçimde ve didaktik olarak ele alınmıştır. Bu yaklaşımın TRT'nin genel üslubu ve katı denetim mekanizmasıyla ilintili olduğu ileri sürülebilir.

1968'de "*sistem onaylayıcı*" Yeşilçam'a karşı bir manifestoyla ortaya çıkan Genç Sinema hareketi ise kameralarını yaşamın gerçekliklerine çevirmiş ve sinemayı siyasallaştırmaya çalışmışsa da belgesel film üretimi açısından cılız kalmıştır. Ancak bu hareketin içinde yer alan o dönemin pek çok "sinemacı"sı, sinema alanından kopmamış ve bazıları belgesel sinemada daha sonraki yıllarda da ürün vermeyi sürdürmüştür.

"*Ne anlatıyor?*" sorusunun yanı sıra sinemanın ikinci sorusu olan "*Nasıl anlatıyor?*" sorusunun yanıtı "sinema dili" kavramıyla ele alınabilir. Türkiye'de belgesel sinema dönemler arasında sinema dili açısından da belirgin farklılıklar göstermektedir. Televizyonun yayına başlaması, yayınların yaygınlaşması, iletişim olanaklarının artması hem bilginin hem de dünyanın değişik ülkelerinde gerçekleştirilen her türlü sanat ürününün (tabii ki belgesel filmlerin) dolaşımını kolaylaştırmıştır. Bu bağlamda, ülkeler-kültürler arasındaki etkileşim değişimde önemli bir etkidir.

Bu bağlamda, *Kültürel Hümanizma Dönemi*, Türkiye'de belgesel sinema dilinin ortaya çıkışı açısından oldukça önemlidir. Bu dönemde üretilen belgesel filmlerdeki temalar, temalara yaklaşım biçimleri, sinema dili ve estetik kaygılar "belgesel film" türünün artık belirginleştiğini, sinemanın diğer türlerinden ayrıştığını göstermektedir. Birer sinemacı olmamalarına karşın, Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisinin tarihsel olguların yaşayan kültürle bağlarını kurmaya çalışılırken başvurdukları sinema dili ve anlatım

teknikleri, filmlerde temaların sadece kaydının yapılmış olmanın ötesine geçilmesini de sağlamıştır. Çalışma kapsamındaki araştırmada yönetmenlerin % 27'si, Türkiye'de belgesel sinemayı Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisinin ilk filmi olan *Hitit Güneşi* (1956) ile başlatmaktadır. Bu oran, yanıtlar arasında en yüksek olanıdır.

Dönemin belgesel film ekiplerinde az sayıda kişi bulunmaktadır. İÜFM bünyesinde gerçekleştirilen Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisinin sinema orijinli olmamalarının da etkisiyle, ilk filmlerinde görüntü yönetmenleri yurt dışındandır. Türkiye'de belgesel sinemanın "miladı" olan *Hitit Güneşi*'nin görüntü yönetmenleri Avusturyalı H. Kitcher-W. Stoitzner, *Karanlıkta Renkler* ve *Anadolu Yollarında* filmlerinin V. Schamoni'dir. Dönemin en önemli ve sürekli ekip üyesi, ilk yıllarda kamera asistanlığı yapan sonraki yıllarda görüntü yönetmenliğini üstlenen ve İÜFM'yi yıllarca yöneten Aziz Albek'tir.

Belgesel sinemada uzmanlaşan en önemli kişiler ve ekipler 1970'lerden 1990'lara dek TRT içinde yetişen kişilerdir. Kurum içinde belgesel bölümü kurulana kadar ekip üyelerinin görev alanları ayrışmamış; yapımcı-yönetmenler belgesel filmlerin yanı sıra, belgesel unsurlar barındıran televizyon programları ve diğer programları gerçekleştirmiş; kameraman ve kurgucular her türlü yapımda görev almıştır. Süreç içinde bazı adlar mesleki alanlarda giderek ayrışmıştır. Günümüzde ayrı bir müdürlük olan belgesel alanında, uzmanlıklar da oluşmuştur.

*Kültürel Hümanizma Dönem*'nin önemli özelliklerinden biri, Türkiye'de sinema eğitiminin yüksek öğrenimde bir disiplin olarak başlamasıdır. Nitekim o yıllara kadar büyük ölçüde "alaylı" kişilerin elinde olan sinema sektöründe, giderek "okullu"ların sayısı artmaya başlamış; o yıllarda ekip içlerinde ve ekipler arasındaki çatışma alanlarından biri "alaylı-okullu" çekişmesi olmuştur. Bugün bu tartışmalar aşılmıştır;

sektörde yer alan pek çok kişi, ilgili alanlarda eğitim almış kişilerden oluşmaktadır. Dönemin önemli temsilcisi Suha Arın (ve ekolündekiler) bu çatışmanın odak noktasında kalmıştır.

Arın'ın 1970'lerdeki ekiplerinde sınırlı sayıda kişi bulunmaktadır. İlk haber belgesellerini TRT bünyesinde gerçekleştirdiği için bu filmlerin ekip üyeleri de doğal olarak TRT mensuplarından oluşmuştur. Ancak bu kişiler arasında özellikle kameraman Hasan Özgen'in hem Suha Arın hem de belgesel sinemayla ilişkisi hiç kesilmemiş; Özgen, kameraman olarak başladığı belgesel sinemada yönetmenliğe geçmiş, Suha Arın Ekolü'nün önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Arın TRT çatısı altında birlikte çalıştığı kimi adlarla TRT sonrası döneminde de çalışmayı sürdürmüştür; TRT dışında ürettiği belgesel filmlerinde "piyasa"dan çok az kişiye ekiplerinde görev vermiştir. Arın'ın en önemli ekip kaynağı ders verdiği okullardaki öğrenciler olmuştur. 1975-1982 arasında Ankara Üniversitesi Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda görev yaparken, hemen hemen her yıl bir belgesel film gerçekleştiren Arın'ın özellikle yapım-yönetim yardımcılarını öğrencileri olmuş; bu öğrencilerin büyük bir kısmı mezuniyet sonrasında sinema alanında, özellikle de belgesel sinemada kalmıştır. Nesli Çölgeçen, Yalçın Yelence, Kemal Sevimli, Hakan Aytekin, Turhan Yavuz, Sevinç Çor Baloğlu bu öğrencilerden bazılarıdır. Arın'ın ilk yıllarında ekip üye sayısı günümüzdeki ekip sayılarına benzer biçimde 6-7<sup>(\*)</sup> kişiden oluşmaktadır. Basın Yayın Yüksek Okulu'nun son yıllarında ise çok sayıda öğrencinin "*eğitim içinde üretim, üretim içinde eğitim*" yaklaşımıyla ekiplerde görev aldığı görülmektedir. 1983'ten sonra İstanbul'a yerleşen Arın'ın Mimar Sinan, İstanbul, Marmara, Maltepe ve Yeditepe üniversitelerinden yetişen çok sayıda "okullu" öğrencisi sinema alanında çalışmayı sürdürmektedir.

---

(\*) Araştırma kapsamındaki belgesel film yönetmenlerinin ekiplerinde üye sayısı ortalama 6 kişidir.



*Kültürel Hümanizma Dönem*'nde televizyonun yayına başlamasıyla birlikte üretilen belgesel film sayısında da artış görülmektedir. Dolayısıyla belgesel filmlerin gösterim alanları da kapalı salonlarla sınırlı olmaktan kurtulmaya başlamıştır. Bu yıllarda, televizyon yayınları yeni bir izleyici kitlesi yaratırken, yurt dışındaki festivallere katılım da belgesel sinemanın seyirci ile olan ilişkisini zenginleştirmiştir.

*Kültürel Hümanizma Dönem*'nde teknik formatlar başlangıç yıllarında "pelikül"e dayanmaktadır. Eyuboğlu-İpşiroğlu ikilisinin filmlerinin çoğu siyah&beyaz ve 16 mm'dir. 1959'da tamamlanan *Surname* ilk renkli filmleridir. Daha sonraki yıllarda hem siyah&beyaz hem de renkli film kullanmışlardır; çekim ve gösterim formatları 16 mm – 35 mm olarak değişiklik göstermektedir.

Suha Arın'ın belgesel filmleri de 1991'e kadar peliküle dayanmaktadır ancak büyük ölçüde renkli film teknolojisinin ürünleridir. İthalattaki sıkıntılar ve mali nedenlerle 16 mm - 35 mm ya da siyah&beyaz - renkli film tercihleri değişmek zorunda kalmıştır. Kullanılan kameralar genellikle sesli çekim tekniklerine uygun olmayan kameralardır; filmlerde ses unsurları, çekim alanlarında kaydedilen efekt sesler dışında büyük ölçüde stüdyo ortamında (çekim sonrası sürecinde) oluşturulmaktadır. Bu nedenle de, özellikle dışses spikerin kullanıldığı didaktik anlatım, yönetmenlerin kendi sözlerini söyleme aracı olması kadar, bu teknik zorunluluğun da bir ürünüdür. *Kültürel Hümanizma Dönem*'nde geleneğin devamı olarak ve teknik zorunluluklar<sup>(\*)</sup> nedeniyle "dış ses"li bu anlatım varlığını korumakla birlikte; bazı yapımlarda sesin "sahibi" de görüntünün bir parçası olmaya başlamıştır. Didaktik bilgiler bu kez, kamera önündeki bir anlatıcı yardımıyla aktarılmaktadır. Dışsesdeki bilinmeyen anlatıcının kim olduğu sorusu (ya da sorunu) bir ölçüde ortadan kalkmış ve hatta

(\*) Bu konuya daha önce de değinildiği gibi; görüntüyle ses kaydının aynı anda ve senkron biçimde yapılması ciddi bir teknik donanım gerektirmektedir. Türkiye'de belgesel sinema birinci dönemde olduğu gibi ikinci dönemde de sesli kayıt teknolojilerinden ve yöntemlerinden büyük ölçüde uzaktadır. TRT'de belgesel yapımların ortaya çıkmasıyla birlikte bu sorun giderek ortadan kalkmaya başlamıştır.

anlatıcı, konuyu bilen ve bu nedenle de güvenilir bir “uzman”a dönüşmüştür. Çünkü “olay yerinde” ve görüntünün içindedir. Televizyonun anlatım diline uygun olan bu yaklaşım, seyircinin televizyon nedeniyle aşına olmaya başladığı ve yadırgamadığı bir anlatımdır da.

Bu dönemde ortaya çıkan bir başka anlatım yöntemi ise “dramatizasyon”dur. Özellikle bazı televizyon yönetmenleri ve Yeşilçam deneyiminden gelen yönetmenler belgesel filmlerinde “oyuncu” da kullanmaya başlamıştır. Belgelerden yoksun olmak, maliyeti aşağıya çekmek, konunun anlaşılabilirliğini kolaylaştırmak gibi nedenlerle başvurulan bu yöntem, beraberinde gerçeklik tartışmalarını da getirmiştir. “Gerçeklik” ve “temsil” konuları bu dönemde önemli tartışma alanlarıdır.

Sinema dili açısından Suha Arın’ın filmlerinde büyük ölçüde tektip (dışses-spiker) anlatım söz konusu olmakla birlikte; bazı denemelere ve yeniliklere de girişilmiştir. *Tahtacı Fatma*’da<sup>(\*)</sup> sadece kaynak kişi anlatımına yer verilmiş, *Kula’da Üç Gün*’de dışses-spiker anlatımı olmakla birlikte söz-görüntü farklılaşmasına gidilmiş, *Altın Kent İstanbul*’da ise sözlü anlatıma hiç başvurulmamış, sadece doğal ses efektlerine ve müziğe yer verilmiştir.

Suha Arın ve ekolünün son dönem filmleri video teknolojisiyle gerçekleştirilmiştir. Suha Arın video teknolojisini sınırlı sayıda belgesel filmde ve geçmişten (pelikülden) gelen alışkanlıklarla kullanmaya çalışmış, ancak yeni teknolojiyle uyum ve uzlaşma sorunları yaşamış; Arın’ın üretimden kopmasında bu teknolojik değişim de ciddi biçimde rol oynamıştır.

---

(\*) Saptayabildiğimiz kadarıyla bu yöntem Türkiye’de bir belgesel filmde ilk kez kullanılmıştır.

TRT bünyesinde gerçekleştirilen belgesel filmlerin teknik formatları ise kurumun yatırım çizgisine ve olanaklarına göre belirlenmiştir. İlk yıllarda kurumun laboratuvar olanaklarına uygun olarak 16 mm, siyah&beyaz, *reversa*<sup>(\*)</sup> ya da ham filmler; daha sonraki yıllarda hem renkli hem de sayıca az olmakla birlikte 35 mm filmler kullanılmıştır. TRT, Türkiye’de video teknolojisine ilk geçen kurumdur; *Kültürel Hümanizma Dönem*’nin sonlarına doğru TRT’de de kullanılan teknik format video olmuştur.

*Kültürel Hümanizma Dönem*’inde gerçekleştirilen belgesel filmlerde süreler çok değişkendir. Dönemin ilk yıllarda İÜFM bünyesinde gerçekleştirilen belgesel filmler oldukça kısadır; bu belgesel filmlerin süreleri 9-30 dakika arasında değişmektedir. TRT’nin yayına başlamasından sonra süreler giderek standartlaşmıştır. TRT yapımları genellikle 30 dakika civarındadır. Dönemin temsilcisi Suha Arın’ın (ve ekolündekilerin) belgesellerinde de süreler genellikle bu standarda yakındır; filmlerin süreleri 30-40 dakika aralığındadır.

Dönemin belgesel film gösterim alanları başlangıçta salonlar olmuş; daha sonraki yıllarda televizyon yoğunlaşmıştır. İÜFM bünyesinde üretilen belgesel filmler sınırlı sayıda izleyiciye, özellikle akademik çevrelere ve yurtdışındaki festivallere ulaşmıştır. Bu bağlamda, TRT’nin yayına başlamasıyla birlikte belgesel sinemanın izleyici kitlesi televizyonun izleyici kitlesi olmaya başlamıştır. Özel televizyon yayınları başlayana kadar TRT istasyonlarında yayın prototiplerine uygun hareket edildiğinden ve periyodik yayına özen gösterildiğinden, yayınlanan bütün program-filmler gibi belgesel filmlerin de izleyici tarafından takibi mümkün olmuştur. Bu anlamda, izleyicilerin yazılı basında yer alan program akış bilgileri sayesinde enformasyon alması ve belgesel sinema izleme biçimini düzenlemesi söz

---

(\*) Laboratuvar işlemi sonrasında doğrudan pozitif görüntü elde edilen, biricikliği nedeniyle de, çoğaltımı o günün koşullarında neredeyse imkânsız olan film türü.

konusudur. O yıllarda, televizyon için çok sınırlı sayıda dizi film üretildiğinden ve yine sınırlı sayıda Türkçe seslendirilmiş yabancı kaynaklı dizi yayınlandığından, belgesel filmler *prime time*'da yayınlanma şansını elde etmiştir. Belgesel filmler genellikle saat 20.000 civarında yayınlanan ana haber bültenlerinin önündeki kuşaklarda yayınlanırken, *Karadeniz'den Çeşitlemeler*, *Suyla Gelen Kültür* gibi izleyicinin yoğun ilgisini çeken belgesel diziler ise ana haber bülteninin sonrasındaki *prime time*'ın gözde saatlerinde yayınlanmıştır. Bu dönemin önemli değişikliklerinden biri artan kanal sayısına bağlı olarak, kanalların giderek tematikleşmeye başlaması ve yayınların tekrar şansı elde etmesidir. Bu anlamda, TRT 2, giderek belgesel unsurlar taşıyan programların ve belgesel filmlerin yayın mecrası olmuştur.

Pelikül teknolojisiyle üretim yüksek maliyetli olması ve teknik kısıtlar içermesi nedeniyle çoğaltım ve gösterimler de bu olumsuzluklardan etkilenmiştir. Eyüboğlu-İpşiroğlu, Suha Arın gibi bağımsız kişilerin ürettiği belgesel filmler çok az sayıda gösterim kopyasına sahiptir. Bu nedenle bazı filmlerin günümüzde kopyasına ulaşmak ciddi zorluklar barındırmaktadır. TRT bünyesinde film olarak üretilen filmler için de benzer kısıtlar olmakla birlikte, kurumun telesine<sup>(\*)</sup> olanakları sayesinde belgesel filmlerin gösterim kopyaları video formatına dönüştürülmüş ve çoğaltılmıştır. TRT'nin yurt dışına satılan belgesel filmleri de, çoğaltım hakkında fikir vermektedir.

*Kültürel Hümanizma Dönemi*'nde belgesel filmlerin finans kaynakları çok büyük ölçüde "devlet" ya da kamu yararına çalışan kurumlardır. Devlet kurumlarının başında kuşkusuz TRT gelmektedir; bu dönemde kurum içi belgesel film üretimlerinin tamamı kurumun bütçeleriyle karşılanmıştır, sponsorluk söz konusu olmamıştır.

---

(\*) Pelikül olarak gerçekleştirilmiş olan filmlerin (optik görüntülerin) video görüntüsüne dönüştürülmesi işlemini yapan teknik düzenek.

TRT dışındaki üretimlerde de en büyük destek yine kamu kurumlarından (özellikle Ziraat Bankası, Emlak Kredi Bankası gibi kamu bankalarından) gelmektedir. İÜFM bünyesinde gerçekleştirilen belgesel filmler İstanbul Üniversitesi'nin sınırlı mali kaynaklarıyla üretilmiştir. Eyüboğlunun İÜFM sonrasında ürettiği filmlerde ise özel teşebbüs olan Eczacıbaşı'nın sponsorluğu söz konusudur. Dönemin temsilcisi olan Suha Arın'ın ilk iki filmi (*Başkent Ankara*, *Trafik Emniyeti*) bir devlet kurumu olan MEB Öğretici Filmler Merkezi'nin (daha sonra FRTM; Film Radyo ve Televizyonla Eğitim Merkezi'ne dönüşen kamu kurumu) üretimidir. Arın'ın Türkiye'ye döndükten sonra gerçekleştirdiği dört haber belgeseli ise yine kamu kuruluşu olan TRT'nin kaynaklarıyla üretilmiştir. Arın'ın belgesel sinema alanında üretime devam edebilmesini, ünlenmesini ve ekolleşmesini sağlayan mali güç ise kamu yararına çalışan yarı resmi bir kurum olan TTOK'dır. 12 Eylül askeri darbesinden sonra kurumun kaynaklarına el konana kadar belgesel sinemaya karşılıksız olarak en büyük destek bu kurumdan gelmiştir.

Özal döneminde ekonomide devletçi uygulamalardan vazgeçilmeye başlanması, serbest piyasa ekonomisine geçilmesi, "yeni dünya düzeni"nin bir parçası olarak dünyaya entegre olmaya çalışılması özel sektörün genişlemesini sağlamıştı. Serbest piyasa koşullarının önemli bir parçası ve vazgeçilmezi olan reklam ve tanıtım mekanizmalarının devreye girmesi sinemanın bütün alanları gibi, belgesel sinemaya da mali kaynakların artması olarak yansımıştır. Başta kamu bankaları olmak üzere, finans kurumlarının öne çıktığı bir sponsorluk dönemine girilmiştir. Bankalar ve iştirakleri (örneğin Şişe-cam Fabrikaları gibi) 1980'lerde belgesel sinemanın en önemli finans kaynaklarıdır. Bu dönemin ilginç özelliklerinden biri "yeni" Türkiye'nin kendisini de tüm dünyaya tanıtmaya çalışması; bu amaçla Türk Tanıtma Fonu gibi

kamu kaynaklarıyla desteklenen kurumları devreye sokmasıdır. Bu kurumların sponsorluğunda da belgesel filmlerin üretimi mümkün olmuştur.

Belgesel sinemanın bu dönemde devletle ilişkileri ağırlıklı olarak finans kaynakları ve gösterim olanaklarında belirginleşmektedir. Ancak dönemin önemli ama pek tartışılmayan sorunlarından biri de belgesel sinemanın “sansür”le olan ilişkisidir. Bu ilişki, Ara Güler’in Yavuz zırhlısı üzerine yapmaya çalıştığı filmin sansürlenmesi <sup>(\*)</sup>, ya da Suha Arın’ın bazı filmlerinin TRT’de yayınlanmasının “yasak”lanması ya da kesilmesi gibi doğrudan yaşanan birkaç örnekten öte, TRT bünyesinde yapılacak olan belgesel filmlerin tabii tutulduğu yapım-yayın denetleme mekanizması ve kuralları düşünüldüğünde ciddi boyutlara ulaşmaktadır. Kurum içi denetim, temaların ve yaklaşım biçimlerinin yapımcı-yönetmenler tarafından daha en baştan otosansürle sınırlandırılmasını zorunlu hale getirmiş; kimi zaman cesur davranan yapımcı-yönetmenlerin “cesaretleri” kimi zaman da, en olmadık unsurlar nedeniyle belgesel filmler “sansür”lenmiştir. Belgesel film üretmekten çok, memurlaşan yapımcı-yönetmenler, “suya-sabuna dokunmayan” milli, Sünni, seçkin Türk üst kimliğine zarar vermeyen ya da bu kavramları öven, öne çıkartan temaları tercih etmiştir. Bu bağlamda, bağımsız belgesel sinemacıların Kültürel Hümanizmacı yaklaşımı 1990'lara kadar sürerken, devlet televizyonunda adı konmamış “sansür”

---

(\*) *Stern* dergisi I. Dünya Savaşı'nın başlangıcına konu olan Yavuz zırhlısının söküleceğini öğrenince Ara Güler'den bir foto-röportaj istemiş; Güler bu söküme işlemi bir belgesel film olarak belgelemeye çalışmıştır. Söküm 12 yıl sürünce belgesel de 12 yılda tamamlanmıştır. Ara Güler Yavuz zırhlısının ve bu filmin öyküsünü şöyle anlatmaktadır:

*'Yavuz zırhlısı tarihimizde önemli bir döneme tanıklık etmiş, harbe girmemize neden olmuş, üstüne şarkılar yazılmış bir gemi. Bir dönemin simgesi. Bu gemiyi korumanız lazım. Gelecek kuşaklar tanımalı. Niye bu zırhlıyı söktünüz diye hesap sorduk heriflerden. Tamam eskiyen gemi sökülür. Ama alıp bir kenara çekilecekti. Bu gemiyi bir müze haline getirmeniz gerekiyor. Onu söktüler, beş kuruşluk demire mi tenezzül ettiler. 12 yılımı verdim bu belgesel için. Sansür heyeti vardı o zamanlar. Onlar yasakladı. Söküyorlar bir de belgeselini yasaklıyorlar. Bu filmi yasaklayan sansür heyeti, kendi tarihini yok etmeye çalıştı. Şimdi o belgeselin iş kopyaları vardı bende. Onları temizledim, düzelttim. Ama orijinali ben de yok. Belgesel yakıldı mı gömüldü mü bilmiyorum.'* (Özyurt, *Radikal*, 6 Ağustos 2001).

ya da denetim mekanizması dönemin karakteristiklerinin belgesel sinemada örtük hale gelmesine ya da bu bakışın antitezi sayılabilecek filmlerin üretilmesine neden olmuştur.

*Kültürel Hümanizma Dönemi* belgesel sinemanın tanıtım ve halkla ilişkiler etkinlikleri açısından zayıf bir dönemdir. Resmi-özel kurumların sponsorluğuna erişen belgesel sinemada, ilginç bir biçimde bu filmlerin kamuya sunulması konusunda kayda değer çaba görünmemektedir. Sponsor kurumlar, filmlerin sponsorluğuna kaynak ayırırken bu desteklerinin kamuoyuna duyurulmasını pek önemsememiş; sponsorluğun (ya da ortaya çıkan filmin) kendisinin bir “tanıtım ve halkla ilişkiler” etkinliği olduğunu düşünmüş gibi görünmektedir. İÜFM, Eczacıbaşı ve TTOK'nın üretilen belgesel filmler konusunda bazı broşürleri dışında kayda değer boyutlarda basılı materyal yoktur. Tanıtım faaliyetleri, bazı belgesel filmlerin ilkgösterimlerinin yapılması konusunda basına ve kamuoyuna yapılan duyurularla sınırlıdır.

#### *Çokkültürlülük Dönemi:*

Türkiye’de belgesel sinemanın üçüncü dönemi birinci dönemin “teklik”leri ve ikinci dönemin “geçiş”leriyle karşılaştırılmayacak denli “çokluk”lar dönemidir. Bu dönemde çok farklı temalar ele alınmış, değişik sinema dilleri ve teknikleri denenmiştir; finans, çoğaltım, gösterim olanakları ve tanıtım-halkla ilişkiler uygulamaları çeşitlenmiştir.

Üçüncü dönemin temaları çok çeşitlilik göstermektedir. 1980’lerle birlikte başlayan dünyadaki ekonomik ve siyasal değişim medyayı, tüm sanatlar gibi sinemayı ve belgesel sinemayı da etkilemiştir. Bireyselliğin yükselişi, bireysel ve toplumsal kültürel çeşitliliğin korunması ve savunulması, çelişkilerin keskinleşmesinin yarattığı kaybedenler-kazananlar karşıtlıkları gibi temalar dönemin karakteristik temaları olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda giderek artan toplumsal çelişkiler, kameranın

ulus ya da ulusun kökenleri tartışmasının ötesinde günlük yaşamın kendisine, etnik-dinsel-cinsel-sınıfsal kimliklere, doğal çevreye çevrilmesine yol açmıştır. Yeni temaların görünür kılındığı bu dönemde; yerel sorunların, yerel kadar küresel dünyanın bir sonucu olduğu da tartışılmaya başlanmıştır.

*Çokkültürlülük Dönemi*'nde belgesel sinemanın ele aldığı temalarda en önemli artış "kimlik" üzerine olan temalardadır. Bu bağlamda, Nalân Yetim'in (2011) Türkiye'de kimliği sorunsallaştırıldığı üç ana eksen ("sınıf-toplumsal hareketler", "toplumsal cinsiyet-cinsellik, çevre hareketleri gibi yeni kolektif kimlikler" ve "etnik kimlik") bu dönemde belgesel sinemanın ele aldığı temaları değerlendirirken de referans olarak kullanılabilir bir sınıflandırmadır.

Toplumsal hareketlerdeki kimlik, belli bir kolektivite ve politik söylemle bağlantılıdır ve kolektif kimlik kurguları grubun failliliği üzerinden yapılmaktadır. Bu bağlamda belgesel sinemada da işçi sınıfı üzerine yapılan belgesellerin sayıca son dönemde arttığı görülmektedir. Oysa *Kültürel Hümanizma Dönemi*'nde 1968-1980 yılları arası, Türkiye'de toplumsal hareketler üzerinden kimliklerin daha belirginleştiği bir dönemdir. Ertem Göreç Türkiye'nin ilk işçi sınıfı filmi (imgesel) olan *Karanlıkta Uyananlar*'ı 1964 yılında gerçekleştirmiş olmasına karşın bu yıllarda ve sonrasında (yaklaşık olarak 1970'lerin ortalarına kadar) işçi sınıfı beyaz perdeden (ve ekrandan) uzak düşmüştür. Belgesel filmlerde ise toplumsal hareketler 68 Kuşağı'nın Genç Sinemacılarının birkaç filmi dışında hemen hemen yoktur. *Çokkültürlülük Dönemi*'nin belgesellerinde ise bazı işçi eylemleri kimi eş zamanlı (Tekel işçilerinin Ankara'daki eylemleri üzerine yapılan *Direnış Sokağı* - Aynur Özbakır; *Gördüğümüz Kendi Yüzümüzdür* - Ahmet Özer Bora Balcı, Davut Kanmaz, Erkal Tülek; *Direnİşçi* – Murat Utku, gibi), kimi yıllar sonra (Zonguldak maden işçilerinin Ankara'ya yürüyüşleri üzerine yapılan *100.000 Kişiydiler* - Metin Kaya gibi) olmak üzere ele



alınmıştır. İşçi sınıfı üzerine yapılan filmlerin yer aldığı Uluslararası İşçi Filmleri Festivali de 2006'dan itibaren düzenli olarak bu kimlikleri sinema üzerinden izleyiciyle buluşturan önemli bir etkinliktir.

20. yüzyılın sonlarında toplumsal sınıfları merkeze alan kolektif kimliklerin yanı sıra ikinci eksen olarak çevreci hareketler, feminist hareketler, sivil haklara dönük hareketler gibi yeni kolektif kimlik alanları ortaya çıkmıştır. Belgesel sinema alanında da feminizm, toplumsal cinsiyet/cinsel kimlik, çocuk hakları, yaşlı hakları, hayvan haklarının tematik olarak farkına varılmıştır. Bu tür yaklaşımlarda öne çıkan eğilimlerden biri, bu kimliklerin ulusallık kadar bölgesel ve yerellik taşıdığına, türdeşlikten farklılaşmaya kayıldığına yapılan vurgudur. Bu vurgu, tüm dünyada yaygın olarak gözlenmektedir. Yaklaşımların ana ekseni ise yurttaş kimliğinin sorgulanması, sivil toplum tartışmasının yükselmesidir. Süreçte devletin nispeten daha pozitif yaklaştığı, devlet alanı dışına yerleşmiş olan sivilleşmiş örgüt, dernek, platform ve benzerlerinin toplumsal pratiklerinden beslenen kimlik stratejileri öne çıkmaktadır. Belgesel film yapanların bir kısmı doğrudan bu sivil pratiklerle ilişki içine girmiş; hatta bu organizasyonların parçası olmuştur. Dernek, sendika, örgüt gibi sivil örgütler adına üretilen ya da bu kurumlarla paydaş olarak gerçekleştirilen belgesel filmlerin yanı sıra, bu kurumların maddi olmayan bilgi, ilişki, yöntem gibi destekleriyle gerçekleştirilen belgesellerde de artış olmaktadır. Bu noktada, egemen medyanın elindeki televizyonların bu tür temalara yeterince yer vermeyişi de bir etken olarak düşünülebilir.

Sanayileşmenin ve kentleşmenin yarattığı çevre sorunları bağımsız belgeselciler gibi kamu ve özel televizyonlarında çalışan belgeselcilerin de başat konuları arasına girmiştir. 1990'larda devlet kurumlarının yanı sıra sivil toplum kuruluşlarının ve baskı gruplarının bu konuda yarattığı *aura* da "çevre" temasının işlenmesine talep yaratan

ve sinemayı bu temayı işlemeye teşvik eden bir etkendir. Kaldı ki, sınıfsal nedenlerden kaynaklanan toplumsal hareketler yerine, sınıf karakterini yitirmiş, farklı sosyolojik niteliklere sahip kişilerin bir araya gelmesiyle oluşan bu tür hareketler egemenler için daha az tehlikelidir. Araştırma kapsamındaki yönetmenlerin ürettiği toplam 492 film içinde birincil teması “çevre” olan filmlerin oranı % 11,4’tür ve bu tema bütün temalar arasında birinci sırada yer almaktadır.

Kimlik tartışmalarında üçüncü eksen “etnik kimlik”tir. Daha önce de belirtildiği gibi, belgesel sinemada birinci dönem olan *Propaganda Dönemi*’nde ulus-devletin ve homojenleştirilmiş Türk kimliğinin inşası söz konusudur. Türkiye’de son iki yüz yılda bitmeyen tartışmalarda Osmanlı ile Türkiye Cumhuriyeti’nin “Türk” kavramlarına yaklaşımı farklıdır. Osmanlı’nın son dönemindeki “*üç tarz-ı siyaset*” (Türk, Müslüman, Osmanlı), Cumhuriyet döneminde “tek”e indirgenmiştir; İslam ve Osmanlı kimliği birleştirilmiş ve çoğu kez Türklük bu birleştirmenin karşısında kurgulanmıştır (Akt.; Yetim, 2011: 245). Bu tekleşme, yüzyılın başındaki Osmanlı devleti içindeki milliyetçi hareketler ve kopuşlarla zaten kolaylaşmış, Müslüman olmayanlar “Türk” kavramının dışına itilmişti. Bu süreçte Türk kimliğinin inşası farklılıkların kolektif olarak unutulmasına dayanmaktadır. Dolayısıyla Türkiye’deki “etnik” kimlik tartışmaları da bu unutma üzerinde yükselmektedir. Çünkü dinsel türdeşlik sağlanırken dilsel-kültürel özellikler, tarihsel olaylar, yaşama mekânları, paylaşılan orijin gibi farklılıklar grupların kendilerini farklı olarak “*hayal etme*”lerini (Anderson, 2011) kolaylaştırmaktadır.

Türkiye’de “ulusal” kimlik yerine “etnik” kimlik kavramının öne çıkışı ve tartışılması özellikle Kürt etnisitesiyle belirginleşmektedir. Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki Kürt hareketleri (Şeyh Sait İsyanı-Şubat-Mayıs 1925; Dersim İsyanı-Mart 1937), türdeşlik çabalarına zarar vermemek adına “dinsel” nitelikli olarak algılanmış ve kamuya bu

sıfatla sunulmuştur. Laik cumhuriyet iddiası da bu algı ve sunumun kitlesel kabulünü kolaylaştırmıştır. Ancak 1980 sonrasındaki Kürt hareketlerinin siyasallaşması, silahlı mücadeleye dönüşmesi artık “dinsel kimlik” arayışı ile açıklanamayacak bir boyuta erişmiş ve bu boyut kamuoyundan gizlenemez hale gelmiştir. Öte yandan söz konusu yıllardan itibaren zaten siyasal İslam, Kürtlere bırakılmayacak biçimde Türk siyasetçilerince yoğun biçimde bir iktidar aracı olarak kullanılmaktadır. Bu yıllarda tüm dünyadaki çokkültürlülük eğilimleri, Türkiye’nin de gündemine girmiş; devlet ve halk tarafından da tartışılır olmuştur. Belgesel sinemanın birinci döneminde bu tür olaylara ilişkin çok az haber filmi varken; ikinci dönemde ise Kürt etnik kimliği (ve yanı sıra Türkiye’deki diğer bazı etnik kimlikler), belgesel sinemanın alanına “kültürel bir malzeme” olarak girmeye başlamıştır. Bu kimliklerin genellikle geleneksel yaşam “farklılıkları” ya da “zenginlikleri” belgesel sinemanın temaları arasındadır: Göçer gruplar, adetler-gelenekler, önemli günler-tarihler, göç-mübadele-savaş, vb tarihsel olaylar gibi. *Çokkültürlülük Dönemi*’nde ise etnik kimlik temasına ilgi çok ciddi biçimde artmıştır. Özellikle Kürt kimliği üzerine yapılan belgesel filmler “*bir külliyat oluşturacak*” (Candan, 2012) denli genişlemiş; bu belgesellerde yeni bir tarih yazımı oluşturulmaya başlanmıştır. Bu belgesellerde toplumsal hafıza boşluklarını doldurmak üzere tarihsel olaylara, yitirmekte olan etnik kimliğin kültürel unsurlarına, geleneklere ve Kürt siyasal mücadelesine yer verilmektedir. Modernite projesi Türk kimliğinin inşasını hedefleyip bu unsuru “kurucu” öge olarak ele alırken, son dönem filmlerinde bu unsurlar “kurucu dışarı” olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda, “öteki” olan etnik kimliklerin varlığını ortaya koyan filmlerin bazılarında, bu kez “öteki” yer değiştirmektedir

Kürt etnik kimliğinin yanı sıra, Çerkes, Türkmen, Tatar, Boşnak, Pomak gibi Müslüman grupları ve Rum, Süryani, Ermeni gibi gayrimüslim kimlikleri, çokkültürlülük bağlamında farklı kimliklere ilişkin uygulamaları ve bu kimlikleri

ilgilendiren sorunları ele alan belgesel filmlere hem bağımsız belgesel sinemacıların hem de resmi yayın kurumlarında çalışan belgesel sinemacıların filmlerinde bolca rastlanmaktadır. Çalışma kapsamında yapılan araştırmada da bu sonuç gözlemlenmektedir. Araştırma kapsamındaki yönetmenlerin etnik kimlik temasına ilgisi 1990 sonrasında ciddi biçimde artmıştır. “Etnisite / ulusal kimlik” temasını işleyen 37 filmin 36’sı (% 97) 1990 sonrasında üretilmiştir. “Etnisite / din” temasını işleyen 8 filmin 8’i de (% 100) 1997’den sonar üretilmiştir.

*Çokkültürlülük Dönemi*, Batı’da olduğu gibi Türkiye’de klasik historisizmin, ilerlemeci tarih anlayışının eleştirildiği ve sosyal bilimlerde alternatif tarih anlayışlarının öne çıktığı bir dönemdir. Bu bağlamda, genel ve resmi tarihin kahramanlık öykülerinin yerine, yerel tarih, sözlü tarih gibi mikro-tarihçilik alanlarının daha çok değer verdiği “küçük” insanların ve “küçük” olayların, “küçük” durumların ele alınması belgesel sinemacıların da erken fark ettiği ve sinemaya taşıdığı alanlar olmuştur. Bu yaklaşım, belgesel sinemacıları, ilerlemeci modernitenin tek ulus yaratma eğiliminden, ilerlemenin kaynağını Batı’da-Batı’nın kaynaklarında gören ve bu kaynaklara ulaşmayı hedefleyen seçkin aydınların çözüm arayışlarından farklı bir konuma getirmiştir. *Çokkültürlülük Dönemi*’nde genel Türkiye tarihi teması ve yaklaşımları yayın kurumlarında varlığını sürdürüyorsa da, yakın Türkiye tarihi ya da Çok Partili Dönem tarihi gibi yeni alanlar da kendine yer bulmaktadır.

Yeni tarihçilik anlayışlarının yanı sıra, insan hakları temasının toplum gibi medyada da tartışılabilirliğinin ve görünürlüğünün artması; çokkültürlülük uygulamalarının yaygınlaşması belgesel sinemada “birey”i önemli bir tema haline getirmiştir. Bu nedenle biyografilerde seçkin, ünlü, “önemli” kişiler üzerine çekilen belgesel filmler azalırken; “küçük”, “sıradan” insanlar giderek öne çıkmaktadır.

Bireyin öneminin artması ve bir “özne” olarak belgesel sinemaya girmesi belgesel sinemanın dilini de doğrudan etkilemiştir. Belgesel sinemanın ilk iki döneminde baskın yöntem olan; görüntülere eşlik ederken enformasyon sağlayan dışses spiker anlatısı son dönem belgesel sinemasında hegemonik bir anlatı olması gerekçesiyle eleştirilmekte ve reddedilmektedir. Bu eleştirilere göre, kim olduğu bilinmeyen, ama “her şeyi bilen ve anlatan” bir erkek sesi (genellikle) seyircinin ne görmesi, ne hissetmesi gerektiğini “Tanrısal” bir biçimde bildirmektedir. Hamaset özlü bu metinler, spikerin kalın sesi, sert vurgusu ve teatral tonlamasıyla akmaktadır.

Bu bağlamda, *Çokkültürlülük Dönemi* öznenin (dolayısıyla temanın) özgür bırakıldığı bir dönemdir. Yöntem, bu dönemden önceki anlatım biçimlerini de “gerçeklik” bağlamında tartışmayı kolaylaştırmıştır. “Özne”nin sesinin daha çok duyulduğu bu yöntemin içinde giderek “yönetmen”in sesi daha az duyulur olmuştur. Pek çok belgesel sinemacı ya da tarihçi-yazar, “gerçeklik”in en az yorumla aktarılması adına, yönetmenin ve kameranın varlığını unutturmaya çalışan ve abartılı uygulamaları “*fly on the wall*” olarak anılan bu yöntemi savunmaktadır. Ancak burada, kaybı yaşanan ve üzerinde durulması gereken “sinema dili” olgusudur; giderek yönetmenin kendini hissettiremediği bir anlatım biçimiyle üretilen bu tür belgesel filmler için “konuşan kafalar” yakıştırmalarını yaratmıştır. “Özne”ye sesini teslim eden ancak yönetmenin sinema dilini de aynı kaygıyla dile getiren sınırlı sayıda belgesel film ise birer belgeleme çalışması olmaktan öteye geçerek belgesel sinemanın “sanat” yanına da vurgu yapmaktadır.

Belgesel sinemada kaynak kişi anlatımına dayanan bu yöntemin baskın hale gelmesinde televizyonların genel yaklaşımları da etkili olmuştur. Televizyonlar maliyet, yapımların realize edilme süresi, güncellik, ulaşılabilirlik, sürdürülebilirlik gibi etkenler nedeniyle “konuk” (kaynak kişi) odaklı, söze dayalı yapımları tercih

etmektedir. Televizyonlarda başvurulan bu söyleşiye dayalı içerik, izleyiciler için alışlageldik bir “seyir kültürü” oluşturmuştur. Bu bağlamda, televizyonun “kişileri gösterme biçimi”yle, belgesel sinemada son yıllarda yaygınlaşan kaynak kişiye dayalı anlatımlardaki “kişileri gösterme biçimi” ortak bir dil oluşturmaktadır. Ana taşıyıcı unsur kaynak kişi olduğu için de, tıpkı televizyon programlarında olduğu gibi, kimi zaman öznenin “söylediklerini göstermek” (!) kimi zaman da öznenin “sözünün yetmediği yerleri yamamak” (!) amacıyla, yığma görüntüler yerleştirilmektedir. Dramatik yapıdan yoksun olan bu anlatım biçiminde, yapının taşıyıcı unsuru öznenin sözü olduğu için de görsel düzen çoğu zaman sinema estetiğini geri planda bırakmaktadır. *Çokkültürlülük Dönemi*, bu tür yaklaşımların kullanıldığı belgesel filmlerde görselliğin zayıfladığı bir dönemdir.

Kuşkusuz, bu dönemde sinema dilinin değişiminde, küresel etkiler çok yoğundur. Küreselleşmenin hem ekonomik hem de kültürel sonuçlarından biri olarak televizyon, festivaller, internet, VCD, DVD vb yöntemlerle yurt dışında yapılan filmlerin dolaşımının artması ve bu filmlerin Türkiye’deki belgesel film yönetmenleri tarafından izlenmesi sinema dilinin değişiminde yönlendirici olmaktadır. Dünyanın değişik yerlerinde üretilmiş olan belgesel filmlerin dolaşımı, dünya ölçüsünde hem çeşitlenmeye hem de giderek sinema dilinde bir benzeşmeye yol açmaktadır.

Küreselleşmenin en önemli görünür yüzlerinden biri teknolojilerin hızlı biçimde değişmesi ve ülke pazarlarını “bağımlılık ilişkisi” kurarak işgal etmesidir. Ağır ve pahalı yatırımlar gerektiren, emek yoğun “pelikül” teknolojisinin yerini, nispeten daha ucuz, daha hafif ve daha hızlı olan “video” teknolojisinin alması sinema dilini değiştiren, değiştirmeye zorlayan önemli etkenlerden biridir. Teknolojinin pratikleşmesi genellikle içerik açısından önemli sonuçlar doğurmuştur. Hareket serbesti, ulaşılabilirlik, güncellik, ses unsurlarının da kaydedilebilmesi, kurgu,

çoğaltım, gösterim kolaylıkları bu anlamda olumlu yönde katkı sağlamıştır. Ancak, pek tartışılmayan ya da farkına varılmayan bir durum bu teknolojilerin ön hazırlık aşamasının gereğini, önemini ve titizliğini ortadan kaldıran bir etkisinin olmasıdır. Uzmanlaşma, ya giderek devre dışı bırakılmakta ya da sette görevli olan kişiler birden çok “uzmanlığa” sahip olmaktadır. Örneğin belgesel filmlerin çoğunda bir uzmanlık alanı olan “görüntü yönetmenliği” yerini “kameraman”lığa bırakmıştır. Daha doğrusu, setteki kameramanlar “görüntü yönetmenliği”ni de üstlenmektedir. Çoğu kaynak kişi anlatıma dayalı olan bu filmlerin en önemli usurlarından biri ses iken, ses kayıt uzmanı ile çalışan yönetmen sayısı da azdır; bu uzmanlık da kameramana havale edilmektedir. Örneğin araştırma kapsamındaki yönetmenlerin % 70’i ses kayıtlarını kameraman –la yaptığını belirtmektedir. Ses kayıt teknisyeni kullanan yönetmen oranı ise % 22’dir. Geriye kalan diğer yönetmenler ise hem kameramanı hem de ses teknisyenini birlikte kullandığını belirtmiştir. Ekibinde ses kayıt teknisyeni bulundurduğunu söyleyen yönetmenlerin çoğu televizyonlarda çalışan yönetmenlerdir ve çalıştıkları kurumun uzmanlıklarından yararlanmaktadır. Bağımsız belgesel film yönetmenlerinin ise düşük bütçeleri nedeniyle vermek zorunda kaldığı tavizlerden biri de ekipteki bu tür uzmanlıklardan feragat edilmesidir.

Akademik ortamlardaki çalışmaların, sinema yazarlarının ve eleştirmenlerinin ele aldığı ya da dile getirdiği bilgiler doğrultusunda belgesel sinemacıların bakışını ve ufkunu değiştirmesi de sinema dilinin değişmesinde etkili olmaktadır.

Bir başka etken ise yurt içindeki belgesel sinemacıların da yurt dışındaki finans ve gösterim olanaklarından yararlanma arzusudur. Bu arzuyu duyan yönetmenlerin yurt dışındaki beklenti ve standartlara uygun hareket etmeleri, adı konmasa da bir “zorunluluk” halidir. Araştırma kapsamındaki yönetmenlerin büyük çoğunluğu (% 87) filmlerini öncelikli olarak yurt dışındaki festivallerde göstermek istediklerini

belirtmektedir. Özellikle yurt dışındaki televizyon istasyonlarına ya da yurt dışındaki *pitching*'lere ulaşmak isteyen yönetmenler bu mecralardaki yapımcıların tema talebi kadar sinema dili beklentisini de yerine getirmek zorundadır.

Son yıllarda Batı'da öne çıkan ve Türkiye'de de denenmeye başlayan bir yöntem ise, kameranın ve yönetmenin varlığını hissettirmeyen "*fly on the wall*" yönteminin tam tersine, yönetmenin kendisini de filmin içinde belirgin hale getirmesidir. Belgesel filmler bu yanıyla, sadece "tema"nın işlendiği değil, "filmin yaratıcısı"nın da ön plana çıktığı; anlatım biçiminin kişiselleştiği ürünlere dönüşmektedir. Seyirci artık sadece ele alınan temayı (yani bir anlamda belgeyi) değil, o "belge"yi öyküleştiren, hayal gücüyle besleyen yönetmeni de izlemektedir. Bu anlatım biçiminde yönetmenlerin belgesel filmi gerçekleştirme sürecindeki çabaları da öykünün bir parçası olmaktadır. Dolayısıyla, yönetmenlerin kişisel bakışları da doğrudan bu anlatının parçası olmaktadır (Haydari-Pakkan, 1997).

Bütün bu etkenler belgesel sinemanın son döneminde sinema dilini de çeşitli hale getirmiştir. Hatta belgesel mecrası yatay olarak genişleyip imgesel sinemanın sınırına dayanmıştır; Necati Sönmez'in deyişiyle; "*iki alan birbirine doğru genişledikçe sınırın sıkça ihlal edildiği bir döneme*" girilmiştir (2009: 175). Bu "ihlal"ler, kuşkusuz belgesel sinema alanında ciddi tartışmalara da yol açmaktadır. Belgesel sinemayı "*cinema verite*" ya da "*direct cinema*" ile özdeşleştiren; kamerayı "*fly on the wall*"a indirgeyen yaklaşımlar, ya da katı didaktik-dışsesli gelenekten beslenen yönetmenler bu "ihlal"lere kuşkuyla yaklaşmaktadır. Gerçeği anlatmak adına onun yerine ikame edilen her türlü materyal "gerçekliği" tartışılır hale getirmektedir. Her iki türün birbirine yaklaştığı ölçüde yaratıcı potansiyelinin artacağını söyleyen Sönmez (2009), Werner Herzog'un bir belgesel sinema dersinde yaptığı "gerçeklik"le ilgili espriyi hatırlatmaktadır: "*Yüzde yüz gerçeklik*



arıyorsanız, size Manhattan telefon rehberini önerebilirim. Orada binlerce gerçek numara var. Ama çok sıkıcı!" (s.175).

*Çokkültürlülük Dönemi*'nde "küresel" etkiler sadece sorunları değil; çözümleri, yöntemleri, arayışları da aktarmaktadır. Bu dönemde, festivaller, internet ve televizyon (özellikle alternatif ya da tematik televizyonlar) gibi iletişim ortamları küresel sorunların tartışıldığı, işlendiği akademik ya da sanatsal ürünlerin paylaşıldığı alanlar olmuştur. Türkiye'deki belgesel sinema, kendi dinamiklerinin yanına tarihinin hiçbir döneminde olmadığı kadar akademik dünyanın, sinema tarihçilerinin, sinema yazarlarının, festival küratörlerinin bilgisini ekleme şansını da yakalamıştır.

*Çokkültürlülük Dönemi* pelikülün neredeyse tamamen devre dışı kaldığı ve önce analog, sonra dijital video teknolojisinin kullanıldığı bir dönemdir. Hantal, maliyetli ve ses açısından kısıtları olan pelikülün yerine kolayca ikame edilen video teknolojisi, sürekli format değişimi yaşa(t)masına karşın, çok kısa süre içinde piyasayı ele geçirmiştir. 1980'lerin ikinci yarısından itibaren *U-matic (Low ve High)* formatıyla başlayan süreç, önce *Betacam*, sonra *Betacam SP*, daha sonra da dijital *Betacam* olarak yayın kalitesinde gelişirken; daha ucuz, kolay taşınabilen, kolay kullanılabilen *High-8, miniDV, DVcam* gibi amatör formatlar da piyasayı kaplamıştır. 1990 sonrasında yönetmenler neredeyse her filmi başka bir video formatta çeker hale gelmiş; bir-iki yıl içinde ortadan kalkan bu formatlar nedeniyle filmlerin gösterimi sorunlu hale gelmiştir. Kurgu sürecinde bilgisayar ortamlarının kullanılmasından sonra format yenileme, dönüştürme, saklama olanakları arttıkça teknolojinin yarattığı sıkıntılar kendisini unutturmuştur. 2000'li yılların yeni teknolojisi ise önce *HD (High Definition)*, daha sonra da *Full HD*'dir. Her yeni format için "bu artık son nokta" denilse de, son nokta bir türlü konulamamış; dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi

Türkiye’de de, finans kaynakları film yapmaktan daha çok teknolojiyi takip etmeye harcanmıştır. Bu nedenle, her yönetmen kendi teknik donanımıyla hareket etmeye istekli görünmektedir. Yönetmenler ilk filmlerinde kendi donanımlarına sahip olmasalar da, süreç içinde öncelikle kamera, sonra da sırasıyla mikrofon, lens, ışık donanımlarına erişmeye çalışmaktadır. Araştırma yapılan gruptaki yönetmenlerin kamera haricinde en çok kullandığı donanım mikrofondur (% 75). Eksikliği en çok hissedilen donanımlar ise birden çok kamera (% 54), değişik mikrofonlar (% 45) ve özel lenslerdir (% 42). Yönetmenlerin birden çok kamera isteği, olay/durum akışını kesintiye uğratmadan, tekrara düşmeden çekim yapabilmeye ilintilidir. Özellikle aktüel gelişen olaylarda çoklu kamera kullanarak görsel zenginliği artırma kaygısı da nedenlerden biridir.

Son dönemin belgesel filmlerin süreleri oldukça değişkendir; sürelerin genel olarak uzadığı ve standart dışına kaydığı gözlenmektedir. Araştırma yapılan gruptaki yönetmenlerin filmleri 2 ile 112 dakika arasında değişmektedir. Televizyon yayınlarının genellikle 26, 52, 72 dakika olarak belirlediği standartlar, televizyonda çalışan yönetmenler ya da televizyon adına film üreten belgeselciler için, yayın prototiplerinin bozulmaması için, hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Araştırma yapılan gruptaki yönetmenlerin filmleri süre açısından değerlendirildiğinde tipik sonuçlara ulaşılmaktadır (Bkz. Şekil 5.36). Televizyonlarda çalışanlar genellikle 30 ya da 50 dakika civarında filmler üretirken; serbest çalışanlar ise televizyon yayını hedeflemedikleri için, filmlerin süresi kendi istedikleri ya da ellerindeki materyalin el verdiği kadar olmaktadır. Kaynak kişiye dayalı anlatım biçimi baskın olduğu için de, süreyi en az yönetmen kadar bu kişinin “anlatısı” belirlemektedir. Sinema gösterimlerini hedefleyen yönetmenler, filmin süresini sinema gösterim koşullarına (seanslara) uygun olarak 90-100 dakika civarında yapmaktadır.

*Çokkültürlülük Dönemi*'nde belgesel film ekiplerinde ekip üye sayısı da çok değişkendir. Finans olanaklarıyla ve filmin nihai olarak gösterilme biçimi-yeri ile doğrudan ilintili olan ekip üye sayısı, 1 ile 400<sup>(\*)</sup> kişi arasında değişebilmektedir. Araştırma yapılan gruptaki belgesel film yönetmenlerinin son yıllarda yaptıkları filmlerde ekip üye sayısı 1-14 arasındadır, genel ortalama ise 6'dır. Ancak bu yönetmenlerin bazıları, daha önceki yıllarda 30-35 kişiyle çalışmıştır. Yönetmenlerin ilk filmleriyle son filmleri ekip üye sayısı açısından karşılaştırıldığında genellikle ekip üye sayısının arttığı görülmektedir. Araştırma yapılan grupta bu oran % 40'tır.

Bağımsız ve finans olanakları çok kısıtlı olan yönetmenler, tek başlarına belgesel film çekecek kadar cesur davranmaktadır. Doğal olarak, "tek kişilik ekip"le çekilen filmlerin çoğu (teknik formatları da yayın kalitesinden uzaktır) içerik, teknik, estetik açıdan zayıf ürünlerdir. Ekip üye sayılarının az olması, ekip içindeki uzmanlıkların da yetersizliğine yol açmaktadır. *Kültürel Hümanizma Dönemi*'nde en önemli ekip üyeleri "araştırmacı"lar ve "danışman"lar iken; *Çokkültürlülük Dönemi*'nde ekiplerde araştırmacı bulunduran yönetmen sayısı ciddi biçimde azalmaktadır. Araştırmacı eksikliğinin danışmanlarla giderilmeye çalışıldığı gözlenmektedir. Ekip üye sayısının sınırlılığı kişilerin asli işlerinin yanı sıra yatkın oldukları başka görevleri de üstlenmelerine yol açmaktadır. Özellikle yapım-yönetim yardımcıları her işten sorumlu olmaktadır. Görüntü ile ilgili kişiler ekiplerde yükü en ağır olan kişilerdir; birçok ekipte görüntü yönetmenliği, kameramanlık, ışık şefliği, ses kayıt teknisyenliği aynı kişinin sorumluluğunda toplanmaktadır. Ekiplerin yarısında ışıkçı ve sesçi bulunmamaktadır. Ekiplerin sadece üçte birinde yapım yönetmeni, % 5'inde setçi , % 3'ünde makyajcı bulunmaktadır. Bağımsız belgeselciler neredeyse sadece teknik prodüksiyonu karşılayacak kadar finans olanaklarıyla hareket ettiklerinden ekip üyelerinin profesyonel kazanç elde etmeleri de pek mümkün olmamaktadır. Ekipler

---

(\*) *Hitler* filminde, yönetmen Tolga Örnek'in ifadesine göre 411 kişi görev almıştır.

organize edilirken, genellikle çok düşük ücretle çalışmak ya da hiç ücret almamak söz konusudur; en geçerli yöntemlerden biri de kişilerin birbirlerinin ekiplerinde değişik görev alarak birbiriyle dayanışmasıdır. Ekip açısından önemli bir başka nokta ise ekip üyelerinin sürekliliğidir. Ancak süreklilik hem azdır, hem de az sayıda görev için söz konusudur. Bu görevler arasında görüntü yönetmeni (kameraman) en başta gelmektedir.

*Çokkültürlülük Dönemi*nde gösterim ortamları da çeşitlenmiştir. Yurt içinde devlet televizyonunun yanı sıra yayın hayatına başlayan özel televizyonlarda ve yerel televizyonlarda da belgesel filmler yayınlanmaya başlanmıştır. Özel televizyon istasyonlarıyla aynı grubun içinde yer alan yazılı basın organlarında çalışan gazeteci orijinli belgesel yönetmenlerinin filmleri, grubun kendi özel televizyonunda yayın olanağı bulmaktadır. Yazılı basın organı bağlantısı olmayan gazetecilerin yaptığı belgesel filmler/programlar ise daha çok tematik televizyon istasyonlarında gösterim olanağı bulmuştur. Yerel televizyonlar özel televizyonlara oranla belgesel filmlere daha fazla yer vermektedir. Örneğin araştırma kapsamındaki belgesel film yönetmenlerinin filmlerinin % 15'i yerel televizyonlarda gösterilmiştir. Yeterince ticari olanağı olmayan bu televizyonlar, yayın saatlerini doldurma konusunda "bedava" sunulan belgesel film olanaklarından yararlanmaktadır. Yönetmenlerin bir kısmı bu istasyonlara filmlerini kendileri servis etmektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteklediği belgesel filmleri yerel televizyonlara ücretsiz olarak (telif sahiplerini de bilgilendirmeden) servis etmesi ise alanda ciddi tartışmalara yol açmaktadır. Yurt dışındaki televizyonda yayınlanma olanağı elde eden belgesel film sayısı ise azdır. Araştırma yapılan grupta bu oran (% 8,8'dir). Bu filmler de, genellikle yurtdışı televizyonlar ya da yapımcılar tarafından desteklenen filmlerdir.

Bu dönemde belgesel sinema açısından en önemli gösterim alanlarından bir diğeri festivaller ve yarışmalardır. 2010'da 306, 2011'de ise 129 belgesel film festivaller ya da yarışmalarda gösterim şansı bulmuştur ([http://www.kameraarkasi.org/2010-2011-\\_yili\\_festival\\_degerlendirmesi](http://www.kameraarkasi.org/2010-2011-_yili_festival_degerlendirmesi)). Araştırma kapsamındaki yönetmenlerin bugüne dek gerçekleştirdiği her dört filminden üçü yurt içinde bir festivalde gösterilmiştir; yurt dışındaki festivallerde gösterim oranı yaklaşık dörtte bire düşmektedir. Türkiye'de son yıllarda programlarına sadece belgesel filmleri alan uluslararası festivallerin (İstanbul 1001 Belgesel Film Festivali, Documentarist Film Festivali, Safranbolu Altın Safran Belgesel Film Festivali) yanı sıra, belgesel sinemaya bölüm açan festivaller artmaktadır. TRT'nin son yıllarda düzenlediği Belgesel Film Günleri, sektöre ciddi katkılarda bulunan; belgesel sinemacılar tarafından ilgiyle takip edilen bir etkinliktir.

Uluslararası İstanbul Film Festivali ve İF İstanbul Bağımsız Filmleri Festivali ağırlıklı olarak yurt dışında gerçekleştirilmiş belgesel filmlere yer vermektedir. Antalya Altın Portakal, Adana Altın Koza, Ankara Film Festivalleri ve Akbank Kısa Film Festivali ise yurt içinden belgesel filmlere özel bölüm ayırmaktadır. Ancak belgesel sinemacılar, bu festivallerin belgesel sinemaya yaklaşım biçimlerini, gösterim ve sunum koşullarını, genellikle yetersiz bulmakta ve eleştirmektedir.

Çokkültürlülük kavramına uygun biçimde, "kimlik" ve "çevre" üzerine yapılan yapılan belgesel filmler özellikle tematik festivallerde kendilerine kolayca yer bulabilmektedir. Bu bağlamda, "kadın" ve "cinsiyet" temalı belgesel filmler Uçan Süpürge Film Festivali ya da Filmmor Kadın Filmleri Festivali'nde, "sınıf mücadelesi" temalı belgesel filmler İşçi Filmleri Festivali'nde, "çevre" temalı filmler Çevre Filmleri Festivali ya da Dağ-Doğa Filmleri Festivali'nde gösterim olanağı bulmaktadır. Son yıllarda sinema-televizyon eğitimi veren üniversitelerin (Selçuk, Erciyes, Atatürk,

Fatih, vb) düzenlediği öğrenci filmleri festivalleri de özellikle öğrenci filmlerinin kendisine gösterim yeri bulunduğu önemli ortamlardan biridir.

Festivallere benzeyen bir başka gösterim olanağı ise özel toplantılardır. *Çokkültürlülük Dönemi*'nin karakterine uygun olarak, özellikle STK'ların düzenlediği çok sayıda küçüklü-büyükü toplantıda belgesel filmlerin gösterilmesi söz konusu olmaktadır. Bu konuda bütünlüklü bir veri toplamak zor görünmektedir. Ancak, araştırma yapılan grubun içindeki yönetmenlerin her üç filminden birinin özel toplantılarda gösterildiği görülmektedir.

*Çokkültürlülük Dönemi*'nin yeni mecraralarından biri internettir; ancak profesyonel belgesel film yönetmenleri bu ortama kuşkuyla yaklaşmaktadır. Bu alanı en çok öğrenciler kullanmaktadır. Araştırma yapılan grup WEB ortamına ilgisizdir. Araştırma yapılan döneme kadar, toplam 492 belgesel filmin sadece 22'sinin (% 4,4) bu ortamda izleyiciye sunulduğu görülmektedir. Bu alanda, izinsiz biçimde yayınlanan belgesel filmler telif açısından önemli sorunlar yaratmaktadır.

Belgesel film yönetmenlerinin yeni gösterim alanlarından biri başkası ise sinema salonlarındaki ticari gösterimlerdir. Az sayıda film sinemada vizyona girme olanağı bulmuş; yapımcı yaklaşımıyla ve sinemada vizyona girme hedefiyle (ticari kaygılarla) üretilmiş olan belgesel filmler ciddi biçimde izleyici bulmuş, hasılat elde etmiştir. Bu yaklaşımdan yoksun olarak üretilen ve "hasbelkader" vizyona giren belgesel filmler ise seyirci ve hâsılat açısından çok zayıf kalmıştır. Araştırma yapılan grubun içinde (araştırma sırasında) bu olanağa erişmiş olan film sayısı sadece 5'tir (% 1).

*Çokkültürlülük Dönemi*'nin belgesel film izleyicileri konusunda da elimizde sağlıklı veriler mevcut değildir. Ancak, sinemada vizyona giren, televizyonlarda ve

festivallerde gösterilen belgesel filmlerin genel izleyiciye, özel toplantılarda gösterilen filmlerin ise daha özelleşmiş, belgesel filmleri temaları nedeniyle de izleyen “cemaatleşmiş” izleyicilere ulaştığı ileri sürülebilir.

*Çokkültürlülük Dönemi*’nde belgesel filmlerin çoğaltım olanakları da çeşitlenmiştir. Üretimde video teknolojisine geçildiğinden, gösterimde de maliyeti çok düşük olan bu teknik format, filmlerin çoğaltımını kolaylaştırmıştır. Özellikle dönemin başlangıç yıllarında (1990’larda) ev tipi gösterim cihazlarında (VHS, Betamax) gösterilebilecek formatlarda filmler çoğaltılarak dolaşıma sokulmuştur. Daha sonraki yıllarda, bilgisayar olanaklarının artması ve dijital formatların gelişimiyle birlikte önce VCD, daha sonra DVD formatlarında gösterim kopyaları çoğaltılmıştır. Video teknolojisi, filmlerin biricikliğini yok eden olumsuz bir özelliğe sahip olması kadar, bu filmlerin çoğaltılabilmesi nedeniyle filmlerin arşivlenebilmesi ve saklanabilmesini sağlaması açısından olumlu bir niteliğe sahiptir.

*Çokkültürlülük Dönemi*’nde belgesel filmlerin finans kaynakları da çeşitlenmiştir. Ancak belgesel sinema hâlâ yapımcısına kavuşabilmiş bir alan değildir. Türkiye’de imgesel sinema “yapımcı” esastır; sinema ürünleri yapım, dağıtım, yayın süreçlerini yapımcı marifetiyle gerçekleştirmektedir. Bu anlamda, “yeniden üretim” olanakları da yapımcının gücüyle olmaktadır. Belgesel sinema ise imgesel sinemanın sahip olduğu ticari alan, pazar, pazarlama sistemlerinin dışında bir “niş” alan oluşturmaktadır: “yapımcı”sı olmayan özel bir üretim alanıdır ve daha çok “yönetmen” sinemasıdır. “Yeniden üretim” şansı da “yönetmen”in “marifet”iyle sınırlıdır (BSB, Belgesel Sinema Raporu, 2011).

Bu dönemin belgesel sineması finans anlamında oldukça kritik bir noktaya gelmiştir. Büyük bir çoğunluğu elinin altındaki donanımına güvenen (kendisinin sahip olduğu /

arkadaşlarının sahip olduğu / çalıştığı kurumun elinde bulunan / eğitim aldığı okulda bulunan) ama prodüksiyon için hiç kaynağı olmayan ya da çok az kaynağı olan belgesel sinemacılar ile çok büyük prodüksiyon ve finans gerektiren filmleri yapmaya çalışan (ya da yapan) belgesel sinemacıların olduğu iki uçta gezinen bir “piyasa” söz konusudur.

Belgesel filmin finansmanı konusunda en şanslı olanlar TRT’de çalışan belgesel film yönetmenleridir. Kurumun olanakları halen bu belgeselcilerin belgesel film üretmelerini sağlamaya dönüktür. Kurumun, sipariş yöntemiyle piyasaya yaptırdığı belgesel filmlerde ise film başına sağlanan finansman oldukça düşüktür. Bu nedenle de, sipariş ya da teklif usulüyle belgesel yapılan filmler içerik, derinlik, estetik, emek-yoğunluk ve teknik açısından zayıftır; televizyon programlarına benzer bir genel-geçerlik düzeyine indirgenmiştir.

Özel televizyonlarda belgesel film yönetmeni olarak istihdam edilen belgesel film yönetmeni yoktur; var olanlar programcılığın yanı sıra belgesel film üretebilmektedir. Özel televizyonlarda belgesel unsurlar taşıyan program üreten ve genellikle gazeteci kökenli olan kişiler ise sponsorlarıyla birlikte hareket etmektedir; bu nedenle de, farklı zamanlarda farklı televizyon istasyonlarında filmleri gösterilmektedir.

*Kültürel Hümanizma Dönemi*’nin sonlarına doğru bağımsız belgesel sinemada artan sponsorluk olanaklarının ivmesi, *Çokkültürlülük Dönemi*’ne gelindiğinde azalmış, 2000’lerde ise neredeyse sıfırlanmıştır. Sadece ticari sinema kaygısı güden belgesel film yönetmenlerinin (ticari) filmleri sponsor bulabilmektedir. Örneğin Tolga Örnek’in *Gelibolu* filminde 10’un üzerinde sponsor bulunmaktadır (Doğuş Grubu ana sponsor olmuş; yanı sıra Garanti Bankası, Çalık Holding, Akçansa, Banvit, Deva Holding, Feyziye Mektepleri Vakfı Işık Okulları, IBM Türk, İstikbal Mobilya, Kent Gıda, Koç



Allianz ve Tırsan Treyler destek vermiştir). NTV'nin yapımcılığını üstlendiği Can Dündar'ın *Mustafa* filminde de "ulusalci" atmosfer bir fırsata dönüştürülmek istenirken, aleyhte propagandalarla fırsat terse dönmüş ve ana sponsor olan Turkcell sponsorluktan geri çekilmiştir. Ancak Sabancı Grubu bu filmde sponsorluktan vazgeçmemiştir.

2000'li yıllarda Türkiye'de bağımsız belgesel sinemanın temel finans kaynağı kamu fonları, 2004'ten itibaren de, *5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun*'la koşulları belirlenmiş olan Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema ve Telif Hakları Genel Müdürlüğü tarafından organize edilen Sinema Destekleme Fonu'dur. Bağımsız belgesel sinemacılar bu fondan, imgesel sinemacılara oranla daha az destek alsalar da, bu fon olmasa nerdeyse bağımsız belgeselcilerin film üretimi durma noktasına gelecektir. Bir başka deyişle, bağımsız belgeselciler, Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağımlı hale gelmiştir. 2005-2012 arasında 229 belgesel film Bakanlık'tan 58,179,000 TL yapım desteği; 39 film de, 2,347,000 TL yapım sonrası desteği almıştır. Bakanlığın bir başka destek kategorisi olan "amatör film ve senaryo geliştirme" kategorisinde de belgesel filmler desteklenmektedir. Ancak eldeki veriler belgesel-imesel-senaryo ayrımlarını içermediği için hangi türe ne kadar destek verildiği belli olmasa bile, toplam rakam ciddi miktarlara ulaşmaktadır: 2005-2011 arasında bu kategoride 1131 proje, 33,841,901 TL destek almıştır.

Bakanlığın film başına verdiği destek miktarı sürekli eleştirilmektedir. Gerçekten de verilen miktarlar, bir belgesel filmin gerçekleştirilmesini sağlamaktan uzaktır. Ancak, Bakanlık bir filmi finans etmek değil, desteklemek adına bu fonu kullanmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi, Bakanlığa "bağımlı" hale gelen belgesel sinemacılar, filmlerin neredeyse bütün finansmanının bu fondan karşılanması beklentisi içindedir.

Bağımsız belgesel film yönetmenlerinin başka kaynaklar arama konusunda beceriksiz ve isteksiz olduğu rahatlıkla gözlenmektedir. Dolayısıyla ciddi bir tıkanma ile karşı karşıya kalınmış durumdadır.

Bazı belgesel sinemacılar ise finans kaynağı olarak yurt dışındaki kaynaklara göz dikmiştir. Bu kaynakların başında yabancı TV istasyonları, bağımsız yapımcılar, *pitching* yöntemiyle film sponsorluğu yapan kişi ya da organizasyonlar ve fonlar gelmektedir. Küreselleşmenin belgesel sinema alanına duhul eden bu tür uygulamalar; belgeselciler arasında hem bir fırsat olarak görülmekte, hem de bu kaynaklardan ürkülmektedir. Türkiye'deki belgesel sinemacıların bugüne değin "yapımcı" geleneğini tanımadan sadece kendi istekleri ve denetimleri doğrultusunda belgesel film üretmiş olmaları ve finans kaynaklarının filmin içeriğine, anlatımına, estetiğine müdahale etme ihtimalini gündeme getirmekte ve belgesel film yönetmenlerini ürkütmektedir. Nitekim yurt dışı televizyonlarına belgesel film üretmiş olan yönetmenler bu konuda karşı karşıya kaldıkları kurallar ve uygulama biçimleri açısından hoşnutsuzluklarını dile getirmektedir. Bu kurumların sağladığı finans miktarları iştah açıcı, konan kurallar ise iştah kesici bir etkide bulunmaktadır.

Bütün olumsuzluklara rağmen araştırma yapılan yönetmenler arasında finans kaynağının yurtiçi ya da yurtdışı olması tercih açısından pek sorun değildir. Yönetmenlerin % 77'si kaynağın yurt içi ya da dışı olmasını dert etmemektedir. Belgesel sinemacılar için öncelikli olan filmi yapabileceği kaynağa erişmektir.

*Çokkültürlülük Dönemi*'nde devletle ilişkiler "bağımlık" boyutundan pek bir şey kaybetmediği gibi, bağımsız yönetmenler için neredeyse vazgeçilmezlik mertebesine erişmiştir. Yukarıda da belirtildiği gibi, ana finans kaynağının başta Bakanlığın Sinema Destekleme Fonu olmak üzere kamu kaynakları olması bu ilişkiyi zorunlu

hale getirmiştir. Bağımsız belgeseller, bu fonun 2005 yılından itibaren yılda iki kere verdiği desteklerle üretilmektedir. 2012 yılında bu desteklerin yılda bir keze indirilmesi “sektörde” büyük bir paniğe ve mutsuzluğa yol açmıştır. Mevcut sinema yayasının değiştirilmesi/yenilenmesi çalışmalarının sürdürüldüğü bugünlerde (2012) belgesel sinemacılar, devlet kurumlarının “belgesel” sinemayı başlı başına bir alan olarak görmesini umut etmektedir. Ancak taslak, bu umudu yerine getirmediği gibi, varolanın da gerisinde bir yaklaşımı barındırmaktadır.

Belgesel sinema ile devlet arasındaki en önemli ilişki, belgesel sinema üzerinden elde edilecek teliflerin yasal düzenlemelerinin yapılması ve bu hakların titizlikle korunması olmalıdır. Ancak bu algı, bugüne dek belgesel sinemacılar gibi devlet katında da gelişmemiştir. Belgesel sinema, genellikle hafife alınan bir alan olarak görünmektedir. Belgesel sinemacıların devletin (ya da egemenlerin) bu yaklaşımını “belgesel sinemadan korkma” (!) refleksi olarak yorumlarken film üretilebilir için hâlâ kamu kaynakları dışında bir arayışa girmemeleri ise paradoksal bir durumdur.

*Çokkültürlülük Dönemi*’nde belgesel sinemada tanıtım ve halkla ilişkiler arayışlarının nispeten yükseldiği gözlenmektedir. Bilişim sektöründeki gelişmeler, belgesel sinema alanında filmlerin tanıtımına dönük lobi malzemelerinin üretimini ve dağıtımını olumlu yönde etkilemiştir. Hemen her filmin fragmanı, afişi, poster, *banner*’ları yapılmakta; ilk gösterimler, basın bildirimleri, internet paylaşımları filmlerin tanıtımında yoğun biçimde kullanılmaya çalışılmaktadır. Özellikle sinemada vizyona girmek amacıyla üretilen ve ticarileşen belgesel filmlerin tanıtım ve halkla ilişkiler çalışmaları ciddi biçimde yürütülmektedir. Bu filmlerin sponsorlukları başlı başına bir tanıtım ve halkla ilişkiler organizasyonudur. Bu organizasyon iki yönlü işlemektedir: Yapımcılar filmi gerçekleştirecek finansmana; sponsor kurum(lar) da filmin yarattığı *aura*’dan reklamda elde edemeyecekleri nitelikte bir prestije ulaşabilmektedir.

Genel olarak Türkiye’de belgesel sinema tarihine bakıldığında;

- Batıcı yaklaşımını dönemsel olarak yitirmeyen; modernite projesinin kuruculuğundan, Batı’yı Batı yapan özellikleri yansıtmaya kadar, modernin ve modern sonrasının eğilimlerini kendi içinde gerek aleni, gerek örtük biçimde barındıran bir alandır. Başından beri Türkiye’de belgesel sinema pek çok temayı ele alırken “geleneksel toplum tipi”ni ve bu toplumun öğelerini “modern bir dünyanın gözü”yle sergilemektedir.
- Ele alınan temalar, yaklaşım biçimleri, sinema dili, teknoloji, finans ve gösterim olanakları gibi pek çok unsur Batı’nın paralelindedir.
- Süreç boyunca “geçmiş” sorunsallaştırılan bir olgudur. Birinci dönemde “geçmiş” bugünün kurucu öğesi iken, ikinci dönemde geçmişin işlevi kuruculuk olmanın ötesine geçmekte ve yaşar hale gelmektedir. Son dönem belgesellerin çoğunda ise kurucu öğe olan “geçmiş” bu kez “kurucu dışarı” olarak işlev üstlenmektedir.
- Türdeşleştirici, bütünleştirici, statükoyu koruyucu “makro” temalardan ve yaklaşımlardan, daha özele inen, ayrıştıran “mikro” temalara ve yaklaşımlara doğru bir değişimi içinde barındırmaktadır.
- Dönemler arasında en az değişime uğrayan özellik devletle kurulan “bağımlılık ilişkisi”dir. Belgesel sinema, finans ve gösterim açısından hâlâ büyük ölçüde kamu olanaklarıyla ayakta durmaktadır.
- Küreselleşme süreciyle birlikte, yurtiçindeki kamu ya da özel kaynakların yanına “ulus-aşırı” kaynaklar eklenmeye, kişisel kaynaklar oluşturulmaya çalışılmaktadır.

- Başlangıçta ekiplerde ve yaklaşımlarda baskın olan erkek egemenliği giderek azalmakta, belgesel sinema alanında kadın emeği ve yaklaşımı daha belirginleşmektedir.
- Belgesel sinemanın ilk yönetmenleri kent orijinli, orta ya da üst sınıftan gelen, dönemine göre ileri eğitim almış, kent kùltürüyle yetişmiş seçkinci kişiler iken, günümüze yaklaşıkça yönetmenlerin sosyolojik nitelikleri çeşitlenmektedir. Eğitim düzeyi ise her zaman yüksektir.
- Belgesel sinema, sinema sektörü içinde üretimden izleyiciye doğru ilerleyen hatta ticarileş(e)memiş ve “yeniden üretim” olanakları geliş(e)memiş bir alandır. Bu nedenle de, belgesel film yönetmenlerinin alandan elde ettikleri gelirle geçimlerini sağlamaları hiçbir zaman mümkün olmamaştır.
- Başlangıç dönemlerinde ve televizyon için üretilen filmlerde geniş ve homojen olduğu varsayılan bütüncül bir “kitle”ye doğru akış söz konusuyken, giderek bütünün içinde daha ayrıştırılmış, özelleştirilmif bir izleyiciye, küçük gruplara ve hatta “birey”e doğru akış belirginleşmiştir
- Belgesel sinema, toplumsal yapının bir türevi olmasına karşın, toplumsal değişmelerin ciddi biçimde gerisinde kalmıştır. Yönetmenlerin kendi filmlerini toplumsal değişmenin paralelinde ya da önünde görürken, Türkiye’deki belgesel sinemayı genel olarak değişimin gerisinde bulmaları da ilginç ve ciddi biçimde sorgulanması gereken bir durumdur.
- Taşıdığı bütün olumsuzluklara karşın, belgesel film yönetmenlerinin alanda kalma kararlığı yine de çok yüksektir.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar:

- Abisel, N. (2005) Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara, Phoneix Yayınları.
- Adalı, B. (1986) Belgesel Sinema, İstanbul, Hil Yayınları.
- Ahmad, F. (2010) Bir Kimlik Peşinde Türkiye, çev. Sedat Cem Karadeli, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ahıska, M. (2005) Radyonun Sihirli Kapısı Garbiyatçılık ve Politik Öznellik, Metis Yayınları, İstanbul.
- Anderson, B. (2011) Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması, Çev. İskender Savaşır, İstanbul, Metis Yayınları.
- Aslandaş, A. S. – Bıçakçı, B. (2005) Popüler Siyasî Deyimler Sözlüğü, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Ataç, N. (1954) Diyelim, İstanbul, Varlık Yayınları.
- Avcı, B. (1999) Belgesel Sinemacı Yönüyle Sabahattin Eyuboğlu, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Aydemir, Ş. S. (2000) Menderes'in Dramı, 7. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları.
- Aytekin, H. (Editör) (2012) , Hepsi Gerçek; Arşiv-ist Dijital Belgesel Kütüphanesi, İstanbul, BSB Yayınları.
- Başbakanlık AB Genel Sekreterliği (2007) Avrupa Birliği Uyum Yasa Paketleri, Ankara, M&B Tanıtım Hizmetleri.
- Berktaş, H. (2010) Yaşadığımız Şu Korkunç Otuz Yıl, 4. Basım, İstanbul, Kitabevi Yayınları (ilk basım 2008).
- Birand, M. A. – Yıldız, R. (2012) Son Darbe: 28 Şubat, İstanbul, Doğan Kitap.
- Biryıldız, E. (2000) Sinemada Akımlar, İstanbul, Beta Yayınları.
- Braudel, F. (1990) Akdeniz: Mekân ve Tarih, Çev. Necati Erkurt, İstanbul, Metis Yayınları.
- Burke, P. (2000) Tarih ve Toplumsal Kuram, Çev. Mete Tunçay, 2. Baskı, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları.
- Buruma, I. – Margalit, A. (2008) Garbiyatçılık, Çev. Güven Turan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Carr, E. H. (2003) Tarih Nedir?, Çev. Misket Gizem Gürtürk, İstanbul, İletişim Yayınları.

- Counce, S. (2001) Sözlü Tarih ve Yerel Tarihçi, Çev. Bilmez Bülent Can - Alper Yalçinkaya, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Cemal, H. (1989) Özal Hikâyesi, Ankara, Bilgi Yayınları.
- Ceram, C. W. (2007) Sinemanın Arkeolojisi, Çev. Hasan Aydın, İstanbul, Agora Kitaplığı Yayınları.
- Cereci, S. (1997) Belgesel Film, İstanbul, Şûle Yayınları.
- Çakır, R. (1990) Ayet ve Slogan, İstanbul, Metis Yayınları.
- Çıkar, M. (1998) Hasan Âli Yücel ve Türk Kültür Reformu, 2. Baskı, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Daldal, A. (2005) 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, İstanbul, Homer Kitabevi Yayınları.
- Demirkıran, C. (2011) Filmlerle Anadolu Destanı Yazmak, İstanbul, Derin Yayınları.
- Derman, İ.(2010), Fotoğraf ve Gerçeklik, İstanbul, Hayalbaz Yayınları.
- Dinçer, S. M. (Derleyen) (1996) Türk Sinemasında Kısa Film, Ankara, Dünya Kitle İletişim Araştırma Vakfı KİV Yayınları.
- Dorsay, A. (2003) Sinema ve Çağımız, İstanbul, 3. Basım, Remzi Kitabevi Yayınları (İlk basım: 1984, Hil Yayınları).
- Doytcheva, M. (2009) Çokkültürlülük, Çev. Tuba Akıncılar Onmuş, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Erhat, A. (1989) Merhaba Anadolu, Ankara, 4. Basım, Bilgi Yayınevi Yayınları (İlk basım, 1980).
- Erkal, M. E. (2005) Kürselleşme ve Türkiye, İstanbul, Derin Yayınları.
- Ersanlı, B. (2011) İktidar ve Tarih, 4. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Ersel, H., Kuyaş, M., Oktay, A., Tunçay, M. (Yayın Kurulu) (2002), Cumhuriyet Ansiklopedisi, Cilt I (1923-1940), İstanbul, üçüncü basım, Yapı ve Kredi Yayınları.
- Ersel, H., Kuyaş, M., Oktay, A., Tunçay, M. (Yayın Kurulu) (2002), Cumhuriyet Ansiklopedisi, Cilt II (1941-1960), İstanbul, üçüncü basım, Yapı ve Kredi Yayınları.
- Ersel, H., Kuyaş, M., Oktay, A., Tunçay, M. (Yayın Kurulu) (2002), Cumhuriyet Ansiklopedisi, Cilt III (1961-1980), İstanbul, üçüncü basım, Yapı ve Kredi Yayınları.
- Ersel, H., Kuyaş, M., Oktay, A., Tunçay, M. (Yayın Kurulu) (2002), Cumhuriyet Ansiklopedisi, Cilt IV (1981-2000), üçüncü basım, İstanbul, Yapı ve Kredi Yayınları.
- Esen, Ş. (2002) Türk Sinemasının Kilometre Taşları, İstanbul, Naos Yayınları.

- Evren, B. (2003) Türk Sinemasının Doğum Günü, İstanbul, Antrakt Sinema Kitaplar.
- Evren, B. (2005) Türk Sineması, İstanbul, TÜRSAK-Antalya Altın Portakal Yayınları.
- Eyuboğlu, S. (1996) Mavi ve Kara, İstanbul, Çağdaş Yayınları (İlk basım, 1961, Ataç Kitabevi Yayınları).
- Eyuboğlu, S. (1961) Mavi ve Kara, İstanbul, Ataç Kitabevi Yayınları.
- Ferro, M. (1995) Sinema ve Tarih, Çev. Turhan Ilgaz - Hülya Tufan, İstanbul, Kesit Yayınları.
- Foucault, M. (2005) Doğruyu Söylemek, Çev. Kerem Eksen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Gencer, M. (2010) Jöntürk Modernizmi ve "Alman Ruhu", İstanbul, İletişim Yayınları.
- Gevgili, A. (1989) Çağını Sorgulayan Sinema, İstanbul, Bağlam Yayınları.
- Giddens, A. (2002) Modernliğin Sonuçları, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Glynne, A. (2011) Belgeseller Nasıl Yapılır, Nasıl Dağıtılır, Çev. Zeynep Mertoğlu Oğur – Nalân Işık Çeper, İstanbul, Kalkedon Yayınları.
- Gökçe, B. (1999) Toplumsal Bilimlerde Araştırma, 3. Basım, Ankara, Savaş Yayınları.
- Güçhan, G. (1992) Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları.
- Güçhan, G. (1999) Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gülbenkian Komisyonu (Immanuel Wallerstein vd.) (2012) Sosyal Bilimleri Açın, Çev. Şirin Tekeli, İstanbul, Metis Yayınları.
- Gündeş, S.(1999) Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması, Ankara, Der Yayınları.
- Hacııbrahimoğlu, I. Ç. (2012) Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hepçilingirler, F. (1997) Türkçe "Off", İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları.
- Hobsbawn, E. (1999) Tarih Üzerine, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- Iggers; G. G. (2000) Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları.
- İnanoğlu, T. (2004) 5555 Afişle Türk Sineması, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- İpşiroğlu, M. Ş. (2004) Bozkır Rüzgârı – Siyah Kalem, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (İlk basım, 1985, Ada Yayınları).



- Kahraman, H. B. (2007) Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye, 2. basım, İstanbul, Agora Kitaplığı Yayınları.
- Kayalı, K. (2009) Ordu ve Siyaset (27 Mayıs – 12 Mart), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Kaptan, A. (1999) Radyo Televizyon Haberciliği ve Metin Yazma – Röportaj teknikleri, İstanbul, Maltepe Üniversitesi Yayınları.
- Karadağ, N. B. (Proje Yürütücüsü) – TRT Arşiv Dairesi (2008) Gelenekten Geleceğe Belgeler Bilgiler (1968-2008), Cilt I, Ankara, TRT Yayını
- Karadağ, N. B. (Proje Yürütücüsü) – TRT Arşiv Dairesi (2008) Gelenekten Geleceğe Belgeler Bilgiler (1968-2008), Cilt II, Ankara, TRT Yayını
- Karadağ, N. B. (Proje Yürütücüsü) – TRT Arşiv Dairesi (2008) Gelenekten Geleceğe Belgeler Bilgiler (1968-2008), Cilt III, Ankara, TRT Yayını
- Karadağ, N. B. (Proje Yürütücüsü) – TRT Arşiv Dairesi (2008) Gelenekten Geleceğe Belgeler Bilgiler (1968-2008), Cilt IV, Ankara, TRT Yayını
- Kongar, E. (2001) Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları.
- Kongar, E. (1986) Kültür ve İletişim, İstanbul, Say Yayınları.
- Köker, L. (2010) Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi, 12. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Kırel, S. (2005) Yeşilçam Öykü Sineması, İstanbul, Babil Yayınları.
- Kymlicka, W. (1998) Çokkültürlü Yurttaşlık, Azınlık Haklarının Liberal Teorisi, Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Kyvig, D. E. - Marty, M. A. (2000) Yanıbaşımızdaki Tarih, Çev. Nalan Özsoy, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Makal, O. (1994) Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayları,
- Mardin, Ş. (2011) Türk Modernleşmesi, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Melikof, I. (1994) Uyur İdik Uyardılar, İstanbul, Cem Yayınları.
- Morley, D. - Robins, K. (1997) Kimlik Mekânları: Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar, çev. Emrehan Zeybekoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Nichols, B (2001) Introduction to Documentary, Bloomington, IN: Indiana UP.
- Onaran, A. Ş. (1999) Türk Sineması, I. Cilt, Ankara, Kitle Yayınları.
- Oppermann, S. (2006) Postmodern Tarih Kuramı, Ankara, Phoenix Yayınları.
- Ortaylı, İlber. (1983), İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, İstanbul, Hil Yayınevi.
- Özön, Nijat. (2010), Türk Sineması Tarihi 1896-1960, İstanbul, Doruk Yayınları.

- Özön, N. (1995) Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları, I. Cilt, Ankara, Kitle Yayınları.
- Öztürk, S. (2005) Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset, Ankara, Elips Kitap Yayınları.
- Özyürek, E. (2011) Modernlik Nostaljisi - Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayatta Siyaset, çev. Ferit Burak Aydar, dördüncü basım, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Özuyar, Ali (1999) Sinemanın Osmanlıca Serüveni, Ankara, Öteki Yayınevi.
- Pezzella, M. (2006) Sinemada Estetik, (Çev. Fisun Demir), Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- Pembecioğlu, N. (2005) Belgesel Film Üstüne Yazılar, Ankara, Babil Yayınları.
- Renov, M. (1993) (edited by) Theorizing Documentary, London, Routledge.
- Rotha, P. (2000) Belgesel Sinema, (Çev. İbrahim Şener), İstanbul, İzdüşüm Yayınları.
- Said, E. W (2006) (Yay. Haz. Eyüboğlu, B. - Küçük, O.) Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları, Çev. Berna Ünler, 3. Basım, İstanbul, Metis Yayınları.
- Sarmaşık, J. (2000) Türkiye'de Radyo ve Televizyon Düzeni (1927-2000), İstanbul, Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Sertoğlu, M. (1986) Osmanlı Tarih Lûgatı, İstanbul, Enderun Kitabevi.
- Sinanoğlu, S. (1988) Türk Hümanizmi, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Susar, A. F. (2004) Türkiye'de Belgesel Sinemacılar, İstanbul, Es Yayınları.
- Taylor, C. vd. (2010) Çokkültürcülük - Tanınma Politikası, Hazırlayan: Amy Gutman, İstanbul, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları,
- Timur, T. (2003) Türkiye'de Çok Partili Hayata Geçiş, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları.
- Timur, T. (2010) Osmanlı Kimliği, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları.
- Tomlinson, J. (2004) Küreselleşme ve Kültür, (Çev. Arzu Eker), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Tuğrul, S. (1975) Türkiye'de Televizyon ve Radyo Olayları, İstanbul, Koza Yayınları.
- Tunaya, T. Z. (2010). Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Uluç, G. (2003) Küreselleşen Medya: İktidar ve Mücadele Alanı Olanaklar - Sorunlar - Tartışmalar, İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Ülken, H. Z. (1948) Millet ve Tarih Şuuru, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

- Yıldız, E. (2008) Gecekondu Sineması, İstanbul, Hayal Yayınları.
- Yümni, S. (1997) Hümanizm ve Atatürk Devrimleri, İstanbul, Ayışığı Kitapları.
- Zürcher, E. J. (2011) Modernleşen Türkiye'nin Tarihi, İstanbul, İletişim Yayınları.

### **Makaleler:**

- Ahıska, M. (2009) "Garbiyatçılık: Türkiye'de Modernliğin Grameri", Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce (içinde), Cilt IX: Dönemler ve Zihniyetler, Editör: Ömer Laçiner, İstanbul, İletişim Yayınları, s.1039-1065.
- Ahmad, F. (2002), "*Demokrasiye İlk Adım*", Cumhuriyet Ansiklopedisi (içinde), Cilt II: Derleyen: Hasan Ersel, Ahmet Kuyaş, Ahmet Oktay, Mete Tunçay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.90-92.
- Akbal-Süalp, Z. T. (2010) "*Marksizm ve Sinema: Hacimde İlmek Atmak*", Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar (içinde), İstanbul, Derin Yayınları, s.107-129.
- Akser, M. A. (2001) "*Kadın, Ulusal Kimlik ve Öteki: Bir Türk'e Gönül Verdim*", Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (içinde), Yayına Hazırlayan: Deniz Derman, Sayı: 2, İstanbul, Bağlam Yayınları, s.99-111.
- Akser, M. (2003) "*Türk Sinema Tarihi Yazılımı: Bir Yöntem Önerisi*", Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (içinde), Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar, Sayı: 3, İstanbul, Bağlam Yayınları, s.41-48.
- Algan, N. (2009) "*Her Mahallede Bir Milyoner' ve Parçalanmış Hayatlar*", 60'ların Türk Sineması (içinde), Yayına Hazırlayan: Zeynep Dadak - Berke Göl, Antalya, 46. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları, s.36-49.
- Alkan, E. (1973) "*Eyuboğlu'nun Sinemacı Yönü*", Yeni Ufuklar Sabahattin Eyuboğlu Özel Sayısı içinde (Mart 1973), Sayı: 234, s.175-177.
- Alkan, M.Ö. (2011), "*Giriş*", Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce (içinde), Cilt: I: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi, Editör: M. Ö. Alkan, 9. baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, s.17-21; (ilk baskı 2001).
- Altan, M. (2009), "*Batılılaşmanın Sosyo-politik Temelleri, Düşünsel ve Toplumsal Yapısı*", Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce (içinde), Cilt III: Modernleşme ve Batıcılık, Editör: Uygur Kocabaşoğlu, 5. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, s.141-146.
- Altunlu, H., Ayhan, B., Bekiroğlu, O., Ceyhan, Ç, Öğüt, P., Yüksel, E., Zerman, S. (2009) "*Cumhuriyet Mitingleri'nin Yaygın Gazetelerde Yer Alış Biçimi Üzerine İçerik Analizine Dayalı Bir Değerlendirme*", Sihirli Aynanın Sırları (içinde), Editör: E. Yüksel, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, s.45-114.

- Arın, S. (1995) “*Sinemanın 100. Yıldönümünde Türkiye’deki Sinema Üzerine Gençlere ‘Çoktan Seçmeli’ Bir Test*”, 100. Yılında Bir Sinema Klasiği içinde (s.53-57) Yayına Hazırlayan: Nükhet Güz, Simten Gündeş, Samsun Demir, İstanbul, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını, s. 53-57.
- Atayman, V. (2003) “*Genç Sinema Yaşıyor*” Belgesel Sinema, Sayı: 3, İlkbahar-Yaz, İstanbul, BSB Yayınları, s.52-59.
- Avcı, B. (2002) “*Sabahattin Eyuboğlu ve Belgesel Filmleri*”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı: 14, İstanbul, s.715-730.
- Aydemir, Ş. (2009) “*Dönemin Tanığı Geleceğin Habercisi*”, 60’ların Türk Sineması (içinde), Yayına Hazırlayan: Zeynep Dadak - Berke Göl, Antalya, 46. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları, Antalya, s.54-63.
- Aytekin, H. (2008) “*Suha Arın Sinemasında İnsan, Mekân, Zaman*”, Belgesel Sinema 2008, İstanbul, BSB Yayınları, s.234-253.
- Batur, E. (2012) “*İki Büyük Soykırım Belgeseli ve Tarihi Tamamlayan Edebiyat*”, NTV Tarih, Sayı: 43, Ağustos 2012, İstanbul, NTV Yayınları, s.84-87.
- Bayrakdar, D. (2003) “*Doğan Görünümlü Şahin Yapmak ya da Üç Senede Yeni Takım Kurmak*”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (içinde), Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar, Sayı: 3, İstanbul, Bağlam Yayınları, s.25-36.
- Bayrakdar, D. (2009) “*Önsöz*”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (içinde), Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar, Sayı: 8, İstanbul, Bağlam Yayınları, s.9-19.
- Berger, P. L. (2003) “*Küreselleşmenin Kültürel Dinamikleri*”, Bir Küre Bin Bir Küreselleşme, Editör: Peter L. Berger - Samuel P. Huntington, İstanbul, Kitap Yayınevi.
- Biryıldız, E (1994) “*Atatürk ve Sinema*”, Marmara İletişim Dergisi, Sayı: 7, s.251-256.
- Bora, T. (1993) “*Tanrı Türkü Korusun ve Şampiyon Yapsın!*”, Birikim, Cilt: 10, Sayı: 55, Kasım 1993, İstanbul, Birikim Yayınları, s.25-30.
- Boratav, K. (2000) “*İktisat Tarihi 1981-1994*”, Türkiye Tarihi (içinde), (Yayın Yönetmeni: Sina Akşin), Cilt V: Bugünkü Türkiye 1980-1995, s.159-210.
- Cankaya, Ö. (1998) “*TRT’nin Belgesel Yayıncılık Politikaları ve Belgesel Yapımcıların Konuya İlişkin Değerlendirmeleri*”, Belgesel Sinema Üzerine (içinde), Editör: Enis Rıza, Belgesel Sinemacılar Birliği Yayını, İstanbul, s.66-86 (Belgesel Sinemacılar Meslek Birliği, Birinci Ulusal Konferans Bildirileri, 1997 Mart).
- Coşar, S. (1999) “*Türk Modernleşmesi: ‘Aklîleşme’, ‘Pataloji’, ‘Tıkanma’*”, Doğu-Batı, Sayı: 8, Ağustos-Eylül-Ekim 10999, Ankara, Doğu Batı Yayınlar, s. 69-82.
- Çavdar, T. (1989) “*Cumhuriyet’in Başlangıcında Filizlenen Demokrasi ve ‘Takrir-i Sükûn’ Yasası*”, Birikim, Sayı: 4, Ağustos 1989, s.33-40.

- Çavuşoğlu, E. (2011) “*İslamcı Neo-Liberalizmde İnşaat Fetişi ve Mülkiyet Üzerindeki Simgesel Hâle*”, Birikim, Sayı: 270, Ekim 2011, s.40-51.
- Çelik, N.B. (1999) “*Söylem Kuramları, Hegemonya Kavramı ve Kemalizm*”, Doğu Batı, Yıl: 2, Sayı: 8, s.33-47.
- Çiftçi, A. (2011) “*Belgesel-Kurmaca Sınırında: Sıradan Olanın Öyküleri*”, Belgesel Sinema 2009-2010 (içinde), Editör: Hakan Aytekin, İstanbul, BSB Yayınları, s.27-32.
- Çiğdem, A. (2009 - İlk basım: 2002) “*Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon*”, Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce, Cilt: III, Modernleşme ve Batıcılık (içinde), Editör: Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, s.68-73.
- Dorsay, A. (2009) “*Türk Sinemasının 60’lı Yılları: Yeşilçam’ın Doğuş Yılları*”, 60’ların Türk Sineması (içinde), Yayına Hazırlayan: Zeynep Dadak - Berke Göl, Antalya, 46. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları, s.23-31.
- Elmacı, T. (2011) “*Belgeselde Çoğalan İmge Buharlaştıran Anlam*”, Belgesel Sinema 2009-2010 (içinde), Editör: Hakan Aytekin, İstanbul, BSB Yayınları, s.41-50.
- Erdoğan, N. (1993) “*Yaşasın Futbol!*”, Birikim, Cilt: 10, Sayı: 55, Kasım 1993, İstanbul, Birikim Yayınları, s.21-25.
- Ergeç, N. E. (2009) “*Küreselleşme Ekseninde Basında Laik / Antilaik Çatışması: Genelkurmay Başkanlığı’nın Bildirisi ve Cumhuriyet Mitingleri*”, Sihirli Aynanın Sırları (içinde), Editör: E. Yüksel, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, s.165-191.
- Erhat, A. (1973) “*Sabahattin Eyuboğlu*”, Yeni Ufuklar Sabahattin Eyuboğlu Özel Sayısı içinde (Mart 1973), Sayı: 234, s.22-26.
- Etienne, C. (2002) “*Türk Milliyetçiliği: Sözcükler, Tarihler, İşaretler*”, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce (içinde), Cilt IV: Milliyetçilik, Editör: Tanıl Bora, çev. Görkem Doğan, İstanbul, İletişim Yayınları, 44-52.
- Evren, B. (1984) “*İlk Türk Filmi Üstündeki Kuşku*”, Gelişim Sinema Dergisi, sayı: 2, 3, İstanbul.
- Görücü, B. (2003) “*O Şimdi Asker: Ama Sinemacı Değil*”, **Yeni Film**, sayı: 2, (Temmuz-Eylül2003), İstanbul, s.9-15 .
- Güngör, Ş. (1998) “*Belgesel Sinemanın İşlevi*”, Belgesel Sinema Üzerine (içinde), Editör: Enis Rıza, Belgesel Sinemacılar Birliği Yayını, İstanbul, s.117-118 (Belgesel Sinemacılar Meslek Birliği, Birinci Ulusal Konferans Bildirileri, 1997 Mart).
- Gürsel, S. (2002) “*1980’li Yıllar ve Sonrası*”, Cumhuriyet Ansiklopedisi IV. Cil (1981-2000) (içinde), Yayın Kurulu: Hasan Ersel, Ahmet Kuyaş, Ahmet Oktay, Mete Tunçay, İstanbul, Yapı ve Kredi Yayınları, s. 2-6.
- Haydari, N. - Pakkan, M (1997), “*Belgesel Sinemada Kişisel Yaklaşım*”, 25. Kare, Nisan 1997, s.60-63.

- Iggers, G. G. (2003) “20. Yüzyılda Tarih Yazımı”, Tarihın Kötüye Kullanımı (içinde), Çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, Ekim 2003, s. 1-17.
- İşığan, A. İ. (2003) “Yeşilçam’dan Önce Türkiye’de Sinema Sektörü”, Yeni Film, Sayı: 1, Nisan-Haziran, s.32-42.
- İnalcık, H. (2001), “Türkiye ve Avrupa: Dün Bugün”, Doğu Batı, Yıl: 1, Sayı: 2, Şubat-Mart-Nisan 1998, 6. Baskı, Ankara, Doğu-Batı Yayınları, s. 13-35.
- İnsel, A. (1989) “Liberalizm, Muhafazakârlık ve Türkiye’de Toplumsal Tahayyül”, Birikim, Sayı: 1, Mayıs 1989, s.41-54.
- Kablamacı, A. D. M. (2011) “Bu Fabrika Bizim: Karanlıkta(n) Uyananlar Filminde İşçi Sınıfının Temsil”, Sinecine, Sayı: 2, Güz, Ankara, s.57-80.
- Kahraman, H. B. (2009), “Bir Zihniyet, Kurum ve Kimlik Kurucusu Olarak Batılaşma”, Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce (içinde), Cilt III: Modernleşme ve Batıcılık, Editör: Uygur Kocabaşoğlu, 5. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, s.125-140.
- Karacasu, B. (2009) “Cevat Şakir Kabaağaçlı”, Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce (içinde), Derleyen: Tanıl Bora, Cilt III: Modernleşme ve Batıcılık, 5. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, s.472-477.
- Karakaş, M. (2011) “Türkiye’de Toplumsal Değişmenin Belirleyici ÖĞeleri: Etnik ve Dinsel Kimlikler”, Değişim Sosyolojisi Dünyada ve Türkiye’de Toplumsal Değişme (içinde), Editör: Ertan Eğribel-Ufuk Özcan, Sosyoloji Yıllığı: 21, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.251-270.
- Kasaba, R. (1999) “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm”, Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik (içinde), Editör: Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba, İkinci Basım, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s.12-28.
- Kataoğlu, M. (2009) “Cumhuriyet Döneminde Yüksek Kültürün Kamu Hizmeti Olarak Kurumlaşması”, Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş (içinde), Derleyenler: Serhan Ada – H. Ayça İnce, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.25-79.
- Kemal, N. (1933) “Söz Bir Allah Bir”, Ülkü, Cilt: 2, Sayı: 10, s.351-352.
- Kılıç, A. T. (2003) “Makro Anlatılardan Mikro Tarihçiliğe Tarihçilikte Değişen Yaklaşımlar” (Halil Berktaş ile Söyleşi), Toplumsal Tarih, sayı: 112.
- Kocabaşoğlu, U. (2009), “Sunuş”, Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce (içinde), Cilt III: Modernleşme ve Batıcılık, Editör: Derleyen: Tanıl Bora, 5. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, s.13-17.
- Kuruoğlu, H. (2006) “Kuzeyli Nanook’tan “Fahrenheit 9/11”e Belgesel Filmin Toplumsal ve İdeolojik Dönüşümü”, Gündelik Hayat ve Medya (içinde), Editör: Selda İçin Akçalı, Ankara, Ebabil Yayınları.
- Kutay, U. (2007) “Küresel Akla Karşı Yerel Sinema Dilleri”, Belgesel Sinema 2007, İstanbul, BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayını.

- Mersin, S. (2011) “*Kurtuluş Savaşı Filmleri ve Milli Hamaset*”, Sinecine, Sayı: 2, Güz, Ankara, s.33-56.
- Mutlu, D. K. (2001) “*Türk Sineması Ne? Türk Seyircisi Kim?*”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (içinde), Yayına Hazırlayan: Deniz Derman, Sayı: 2, İstanbul, Bağlam Yayınları, s.201-217.
- Mutlu, D. K. (2007) “*Ayastefanos’taki Rus Abidesi: Kim Yıktı? Kim Çekti? Kim “Yazdı”?*”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (içinde), Yayına Hazırlayan: Deniz Bayraktar, Sayı: 6, İstanbul, Bağlam Yayınları, s.17-29.
- Nohl, A. M. (1994) “*Türkiye’de Hükümet Dışı Örgütlerde Ekoloji Sorunsalı*” Birikim, 1994, Sayı: 57-58, s. 23-27.
- Odabaş, B. (2003) “*Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü*”, Cumhuriyet’in 80. Yılında, İstanbul, Türkiye Gazeteciler Cemiyeti.
- Örücü, E. (2011) “*Kültürel Çeşitlilik ve Resmî Hukuk: Çokkültürlülük ve Euroseptizm*”, Küresel Bakış, Cilt: I, Sayı: 1, s. 107-128
- Öz, G. İ. (2001) “*Küreselleşme ve Kültür*”, C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık 2001, Cilt: 25, No: 2, s. 163-172.
- Özensel, E. (2012) “*Çokkültürlülük Uygulaması Olarak Kanada Çokkültürlülüğü*”, Akademik İncelemeler Dergisi (*Journal of Academic Inquiries*), Cilt VII, Sayı: 1, s.55-69.
- Özgen, H. (2011) “*Belgesel Sinema Hangi Sınıfın Sanatıdır?*”, Belgesel Sinema 2011 (içinde) Derleyen: Hakan Aytekin, BSB Yayınları, İstanbul, s. 63-69.
- Özkaracalar, K. (2001) “*Cüneyt Arkın’ın Polis Filmlerinde Milliyetçilik ve Halkçılık – Veya Milliyetçi Sol*”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (içinde), Yayına Hazırlayan: Deniz Derman, Sayı: 2, İstanbul, Bağlam Yayınları, s.113-120.
- Öztürk, S. (2007) “*Erken Cumhuriyet Yıllarında Sinema Konusunda Başarısız Kalmış İki Girişim: Çekilemeyen İki Propaganda Filmi (1939) ve İbret Yerleri Projesi (1923)*”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (içinde), Yayına Hazırlayan: Deniz Bayraktar, Sayı: 6, İstanbul, Bağlam Yayınları, s.31-40.
- Parkan, M. (1998) “*“Gerçek” Ne Kadar Gerçektir?*”, Belgesel Sinema Üzerine (içinde), Editör: Enis Rıza, Belgesel Sinemacılar Birliği Yayını, İstanbul, s.168-169 (Belgesel Sinemacılar Meslek Birliği, Birinci Ulusal Konferans Bildirileri, 1997 Mart).
- Rıza, E. (2003) “*Türkiye Sineması ve Genç Sinema*”, Belgesel Sinema, Sayı: 3, İlkbahar -Yaz, İstanbul, BSB Yayınları, s.45-51.
- Sander, S. (1996) “*Türk Sinemasında Belgesel*”, Türk Sinemasında Kısa Film (içinde), Derleyen: S. M. Dinçer, Ankara, Dünya Kitle İletişim Araştırma Vakfı KİV Yayınları, s.129-135.
- Sönmez, N. (2009) “*Filmden de Garip*”, Sinema, 15. Yıl Özel sayısı, İstanbul, s.174-175.

- Suner, F. A. (2004) “*Masum ve Mahsun: 1990’lar Korku Sineması*”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (içinde), Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar, Sayı: 4, İstanbul, Bağlam Yayınları, s.257-265.
- Tekeli, İ. (2009) “*Türkiye’de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı*”, Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce (içinde), Cilt: III, Modernleşme ve Batıcılık, Editör. Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, s.19-42.
- Tekeli, İ. (2000) “*Sunuş*”, Tarih Yazımında Yeni Yaklaşımlar: Küreselleşme ve Yerelleşme (içinde), İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, s. 8-11.
- Toker, N – Tekin, S. (2009), “*Batıcı Siyasî Düşüncenin Karakteristikleri ve Evreleri: ‘Kamusuz Cumhuriyet’ten ‘Kamusuz Demokrasi’ye*”, Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce (içinde), Cilt III: Modernleşme ve Batıcılık, Editör: Uygur Kocabaşoğlu, 5. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, s.82-106.
- Toprak, Z. (2004) “*Türkiye’de Muhalefetin Doğuşu; İkinci Dünya Savaşı ve Tek Parti’nin Sonu*”, Toplumsal Tarih, Ocak, Sayı: 121.
- Tuncer, Ö. (1996) “*Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında Belgesel*”, Türk Sinemasında Kısa Film (içinde), Derleyen: S. M. Dinçer, Ankara, Dünya Kitle İletişim Araştırma Vakfı KİV Yayınları, s.165-199.
- Tütengil, C. O. (1973) “*Bir Düşünürün Ölümü*”, Yeni Ufuklar Sabahattin Eyuboğlu Özel Sayısı içinde (Mart 1973), Sayı: 234, s.52-56.
- Uluç, G. (2002) “*Medya Yapılarının Küreselleşmesi*”, Doğu Batı, Yıl: 5, Sayı: 18, s.285-300.
- Ulusoy, N. (2009) “*2000’li Yıllarda Türk Sinema Sektörü ve Sinema Devlet İlişkileri*”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (içinde), Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar, Sayı: 8, İstanbul, Bağlam Yayınları, s.57-67.
- Ulutak, İ. (2003) “*Leni Riefenstahl’ın Muhteşem ve Korkunç Filmleri*”, Belgesel Sinema, Sayı: 3, İstanbul, İlkbahar-Yaz 2003, BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayını, s.28-38.
- Ulutak, İ. (2001) “*Sözlü Tarih ve Belgesel Sinema*”, Kurgu Dergisi, sayı: 18, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları.
- Urallı, S. N. (1937) “*Yerli Aktüalite Filmleri*”, Ar, Sayı: 2, s.11.
- Wirth, L. (2003) “*Tarihi Kötü Kullanma Biçimleriyle Yüzleşmek*”, Tarihin Kötüye Kullanımı (içinde), çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, s. 18-59.
- Yavuz, H. (1998) “*Batılılaşma Değil, Oryantalistleşme*”, Doğu Batı, sayı: 2, (Şubat-Mart-Nisan 1998), Ankara, s.113-115.
- Yetim, N. (2011) “*Türkiye’de Kimlik Tartışmaları*”, Değişim Sosyolojisi Dünyada ve Türkiye’de Toplumsal Değişme (içinde), Editör: Ertan Eğribel-Ufuk Özcan, Sosyoloji Yıllığı: 21, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.238-250.



Yılmaz, L. (2000) “*Tarih Nasıl Yazılmalı? Ya da Yazılmalı mı?*”, Tarih Yazımında Yeni Yaklaşımlar: Küreselleşme ve Yerelleşme (içinde), İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, s.73-82.

Yüksel, N. A. (2001) “*Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Kalıpları ve Popüler bir Örnek Olarak Duruşma Filmindeki İzdüşümleri*”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (içinde), Yayına Hazırlayan: Deniz Derman, Sayı: 2, İstanbul, Bağlam Yayınları, s.133-145.

### **Tezler:**

Aytekin, H. (2004) Belleğin Peşindeki Sözlü Tarih, Sözlü Tarihin Peşindeki Belgesel Sinema, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, (Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu)

Baş, H. (2006) Varlık Vergisinin Türk Siyasal Yaşamına Etkileri (1942-1957), Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli (Tez Danışmanı: Yard. Doç. Dr. Bekir Günay).

Korucu, B. (2007) “Türk Hümanizmi”nin Çeviri Boyutu: Tercüme Bürosu ve Tercüme Dergisi (1940-1946), Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul (Tez Danışmanı: Yard. Doç. Dr. Ergun Aydınoglu) <http://www.belgeler.com/blg/1ftk/turk-humanizmi-nin-ceviri-boyutu-tercume-burosu-ve-tercume-dergisi-1940-1946-translation-aspect-of-turkish-humanism-translation-bureau-and-translation-journal-1940-1946> (Erişim: 8 Ağustos 2011)

Viggiano, S. (2011) Bodies Represented in Leni Riefenstahl’s Olympia: The Fascist Aesthetics of Ausdruckstanz and Athleticism, (German Senior Thesis) Advisor: Prof. David Kenosian. ([http://sju.academia.edu/StephanieViggiano/Papers/1200593/Bodies\\_Represented\\_in\\_Leni\\_Riefenstahls\\_Olympia\\_The\\_Fascist\\_Aesthetics\\_of\\_Ausdruckstanz\\_and\\_Athleticism](http://sju.academia.edu/StephanieViggiano/Papers/1200593/Bodies_Represented_in_Leni_Riefenstahls_Olympia_The_Fascist_Aesthetics_of_Ausdruckstanz_and_Athleticism)) (Erişim: 18 Haziran 2012)

### **İnternet Üzerinden Erişilen Kaynaklar:**

Candan, C. (2012), “*Kürt Belgeselinde Yeni Tarih Yazımı Var*”, (6 Mayıs 2012 tarihinde, Diyarbakır’da düzenlenen belgesel sinema eğitimi seminerinde yaptığı konuşma), <http://diyarbakirhaber.gen.tr/haber-5494-Yonetmen-Candan-Kurt-belgeselinde-yeni-tarih-yazimi-var.html> (Erişim: 24 Kasım 2012)

Cheshire, E. “*Leni Riefenstahl: Documentary Film-Maker Or Propagandist?*”, <http://www.kamera.co.uk/features/leniriefenstahl.html> (Erişim: 18 Haziran 2012)

Çelebi, M. (2004), “*Sahte Bilincin Panzehiri*”, Milliyet, [http://gazeteservisi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=Melis Çelebi Suha Arın&isAdv=false](http://gazeteservisi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=Melis%20Çelebi%20Suha%20Arın&isAdv=false) (Milliyet, 13 Şubat 2004). (Erişim: 2 Temmuz 2012)

- Genç, Y. “*Postmodern Süreçte Çokkültürlülüğün Yeri*”,  
[http://www.sosyalsiyat.net/documents/postmodern\\_surec.htm](http://www.sosyalsiyat.net/documents/postmodern_surec.htm)  
(Erişim: 20 Ekim 2012)
- Künüçen, Ş. “*Düşünceden Ekrana “Erenlerin İzinden” Belgesel*”,  
<http://www.hbvdergisi.gazi.edu.tr/ui/dergiler/17-87-96.pdf>  
(Erişim: 2 Eylül 2012)
- Mahtani, M (2002) “*Interrogating the Hyphen-Nation: Canadian Multicultural Policy and ‘Mixed Race’ Identities*”, *Social Identities*, Volume: 8, Number: 1, pp.67-90  
[http://www.ccdp.gc.ca/pdf/forum\\_2008\\_forum/interrogatinghyphennation.pdf](http://www.ccdp.gc.ca/pdf/forum_2008_forum/interrogatinghyphennation.pdf)  
(Erişim: 10 Ekim 2012)
- Özyurt, O. (2001) “*Ara'nın Sansürlenmiş Film*”, *Radikal*, 6 Ağustos 2001;  
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=10132>  
(Erişim: 20 Aralık 2012)
- Polatlı, A. “*Çok Kültürlülük Miti*”,  
<http://www.makaleler.com/bilim-makaleleri/cok-kulturluluk-miti.htm>  
(Erişim: 20 Ekim 2012)
- Soner, A. (2012) “*Kanlı Pazar*”, *Özgür Gündem*, (7 Nisan 2012);  
[http://www.ozgurgundem.com/index.php?module=nuce&action=haber\\_detay&haberID=35639&haberBaslik=KanliPazar&categoryName=&authorName=&categoryID=&authorID=](http://www.ozgurgundem.com/index.php?module=nuce&action=haber_detay&haberID=35639&haberBaslik=KanliPazar&categoryName=&authorName=&categoryID=&authorID=)  
(Erişim:15 Haziran 2012)
- Tekinalp, Ş. (2005) *Küreselleşen Dünyanın Bunalımı: Çokkültürlülük*, *Journal of İstanbul Kültür University*, 2005/1, s.75-87;  
[http://www.iku.edu.tr/EN/iku\\_gunce/C3S1Sosyal/75.pdf](http://www.iku.edu.tr/EN/iku_gunce/C3S1Sosyal/75.pdf)  
(Erişim: 10 Ağustos 2012)
- Turan, U. (2010) “*Ben ve Nuri Bala*”, *Sinefil*, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları;  
[http://www.mafm.boun.edu.tr/files/305\\_ben\\_ve\\_nuri\\_bala.pdf](http://www.mafm.boun.edu.tr/files/305_ben_ve_nuri_bala.pdf)  
(Erişim tarihi: 20 Kasım 2012)
- Ulusoy, D. (1999) “*Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet*”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 2, s.47-73  
([http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/1999162Demet\\_Ulusoy.pdf](http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/1999162Demet_Ulusoy.pdf))  
(Erişim: 5 Eylül 2012)
- <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/419690.asp#storyContinues>  
(Erişim: 10 Kasım 2012)
- <http://www.abgs.gov.tr/index.php?p=46234&1=1> (Erişim: 14 Kasım 2012)
- <http://www.akademiprd.com/belgesel-aral.html> (Erişim: 22 Ağustos 2012)
- <http://www.asminfilm.com/Film-detay.aspx?cid=1&mid=7>  
(Erişim: 10 Ağustos 2012)

- <http://www.bilgiyayinevi.com.tr/cgi-bin/by/pageprocess.pl/sid=1355684967&isbn=975220127X>  
(Erişim: 14 Aralık 2012)
- <http://www.boxofficeturkey.com>  
(Çalışma kapsamında bu siteye muhtelif tarihlerde erişilmiştir)
- [http://haber.gazetevatan.com/TRT\\_Ses\\_Kurtce\\_sarkilarla\\_acildi\\_216322\\_1/216322/1/Haber](http://haber.gazetevatan.com/TRT_Ses_Kurtce_sarkilarla_acildi_216322_1/216322/1/Haber)  
(Erişim: 1 Eylül 2012)
- <http://www.eczacibasi.com.tr/channels/10.asp?id=7>  
(Erişim: 24 Haziran 2012)
- <http://www.ekipfilm.com>  
(Erişim: 3 Aralık 2012)
- <http://www.filmmor.org>  
(Erişim: 15 Eylül 2012)
- <http://www.haberci.com>  
(Erişim: 8 Ağustos 2012)
- [http://www.hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/16951491\\_p.asp](http://www.hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/16951491_p.asp)  
(Erişim: 8 Kasım 2012)
- <http://www.kameraarkasi.org>  
(Çalışma kapsamında bu siteye sürekli olarak erişilmiştir)
- <http://www.lambdaistanbul.org/s/hakkinda/ozetle-lambdaistanbul-ne-yapti/>  
(Erişim: 20 Kasım 2012)
- *“Ankara ve İstanbul üniversitelerinde 11 öğretim üyesinin daha görevine son verildi”*, Milliyet, 9 Şubat 1983, s.3.  
<http://www.milliyet.com.tr>  
(Erişim: 14 Aralık 2012)
- *“Ekmekçiyan idam edildi”*, Milliyet, 29 Ocak 1983, s.1.  
<http://www.milliyet.com.tr>  
Erişim: 14 Aralık 2012)
- <http://www.sinema.gov.tr>  
(Çalışma kapsamında bu siteye defaten erişilmiştir)
- <http://www.mustafa.com.tr>  
(Erişim: 1 Aralık 2012)
- <http://www.tbmm.gov.tr/komisyon/insanhaklari/pdf01/437-438.pdf>  
(Erişim: 7 Ekim 2012)
- <http://www.tdk.gov.tr>  
(Erişim: 20 Aralık 2011)

- <http://www.ttk.org.tr>  
(Erişim: 20 Aralık 2011)
- <http://www.turkocagi.org.tr>  
(Erişim: 20 Aralık 2011)
- [http://www.unet.com.mk/manaki97/manaki\\_e.htm](http://www.unet.com.mk/manaki97/manaki_e.htm)  
(Erişim: 16 Haziran 2012)

#### Diğer Kaynaklar:

- Akagündüz, Ü. Ö. (2006) “*Konuşan Bıyıklar*”, Aksiyon Haftalık Haber Dergisi, Sayı: 606, (17 Temmuz 2006).
- Akçura, G. (1994) “*Süreyya Opereti*”, İstanbul Ansiklopedisi, Cilt VII, İstanbul.
- Akyol, M. (1968) “*Ankara TV’si ilk yayın günü düğün evi gibiydi*”, Milliyet, (2 Şubat 1968).
- Albek, A. (1976) *İstanbul Üniversitesi Film Merkezi Tanıtım Kitapçığı*, Matematik Araştırma Enstitüsü Baskı Atölyesi, İstanbul.
- Albrow, M. (2008), “*Globalleşme (Küreselleşme)*”, Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü (içinde), Editör: William Outhwaite, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Bila, F. (1996) “*Devletin sınavı*” (Kulis), Milliyet Gazetesi, 23 Aralık 1996, s.16.
- Donat, Y. (1996) “*İstihbaratçıların savaşı*” (Vitrin), Milliyet Gazetesi, 28 Aralık 1996, s.16.
- Erduran, R. (1979) “*Ağzınızdan Yel Alsın!...*” Milliyet Gazetesi, 30 Aralık 1979, s.8.
- Ergin, F. (1980) “*Devalüasyon Ne Getirir, Neyi Götürür?*” Milliyet Gazetesi, 30 Ocak 1980, s.2.
- İpekçi, A. (1969) “*Teklifler Güzel Ama...*” (Durum), Milliyet Gazetesi, 12 Ağustos 1969, s.1, 11.
- Livaneli, Z. (1996) “*Bir zehir hafiyenin Susurluk notları*” (Dünya Değişirken), Milliyet Gazetesi, 24 Aralık 1996, s.5.
- Türenç, P. (1984) “*İthalâtçı firma: Kadınların özlemine göre mal getiriyoruz*”, Milliyet Gazetesi, 6 Şubat 1984, s.4.
- (2004) *5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkındaki Kanun* (Resmi Gazete’de yayın tarihi 21 Temmuz 2004).
- (2004) *5225 Sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu* (Resmi Gazete’de yayın tarihi 21 Temmuz 2004).

- (2011) BSB, Belgesel Raporu.
- (1938) Cumhuriyet Gazetesi (21 Birinciteşrin (Ekim) 1938).
- (1938) Cumhuriyet Gazetesi (6 Birinciteşrin (Ekim) 1938).
- (1938) Cumhuriyet Gazetesi (5 Birinciteşrin (Ekim) 1938).
- (1938) Cumhuriyet Gazetesi (27 İkinciteşrin (Kasım) 1938).
- (1938) Cumhuriyet Gazetesi (28 İkinciteşrin (Kasım) 1938).
- (1940) Cumhuriyet Gazetesi (28 İkincikanun (Ocak) 1940).
- (1974) “*Televizyon haftada altı güne çıkarılıyor*”, Milliyet Gazetesi, (3 Mart 1974).
- (2002) “*AKP Tek başına*”, Milliyet Gazetesi, (4 Kasım 2002).
- (2001) Cumhuriyet Dergi, “*Yasaklı Filmlerin Yönetmeni*”, 11 Şubat 2001.

#### **Filmler:**

- Akşahin, V. (2012) *Hala*
- Arasan, İ. (1986) *Son Sesler*
- Arın, S. – Özgen, H. (1986) *Fırat Göl Olurken*
- Arın, S. (1976) *Safranbolu'da Zaman*
- Arın, S. (1977) *Likya'nın Sönmeyen Ateşi*
- Arın, S. (1977) *Urartu'nun İki Mevsimi*
- Arın, S. (1981) *Dolmabahçe ve Atatürk*
- Arın, S. (1983) *Kula'da Üç Gün*
- Arın, S. (1984) *Anadolu'da Konutun Öyküsü*
- Arın, S. (1988) *Dünya Durdukça Mimar Sinan*
- Arın, S. (1990) *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak*
- Atasoy, A. (2006) *Yürüyoruz*
- Avar, B. (2008) *Sınırlar Arasında*
- Aydın, B. (2006) *İnsan-ı Kamil*
- Aytekin, H. (2007) *Yarına Bir Harf*

- Birand, M. A. - Dündar, C. – Çaplı, B. (1991) *Demirkırat*
- Candan, M. Ö. (2010) *Göç*
- Çağlar, A. (2009) *Büşra*
- Çankaya, E. (2012) *Yuva*
- Çölgeçen, N. (1983) *Tarih Boyunca Anadolu*
- Çölgeçen, N. (1993) *Ankara'yı Seviyorum*
- Çölgeçen, N. (2007) *Son Buluşma*
- Dal, B. (1981) *İzmir'in Düşman İşgalinden Kurtuluşu'nun 59. Yılı* (haber filmi)
- Demirel, Ç. (2006) *38*
- Demirel, Ç. (2011) *5 No'lu Cezaevi 1980-1984*
- Dündar, Can (2008) *Mustafa*
- Elmas, B. (2005) *Ağustos Karıncası*
- Elmas, B. (2009) *Pippa'ya Mektubum*
- Erksan, M. (1962) *Yılanların Öcü*
- Erksan, M. (1964) *Susuz Yaz*
- Eskiköy, O. – Doğan, (2008) Ö. *İki Dil Bir Bavul*
- Eskiköy, O. – Doğan, Z. (2012) *Babamın Sesi*
- Esmer, P. (2002) *Koleksiyoncu*
- Esmer, P. (2010) *11'e 10 Kala*
- Etikan, H. (2007), *Türkiye'de Belgesel Sinema*
- Eyuboğlu, S. – İpşiroğlu, M. Ş. (1956) *Hitit Güneşi*
- Giritlioğlu, T. (1999) *Salkım Hanım'ın Taneleri*
- Giritlioğlu, T. (2008) *Güz Sancısı*
- Göreç, E. (1964) *Karanlıkta Uyananlar*
- Gündoğan, N. (2011) *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları*
- Güneş, İ. (2005) *İmam*
- Azem, İ. (2011) *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir*
- Karslıoğlu, E. (1987) *Keçenin Teri*

- Kazmaz, R. (2007) *Vatandaş Rıza*
- Kıvanç, Ü. (2006) *Naze*
- Köksal, R. A. (2007) *Son Kumsal*
- Köksal, R. A. (2010) *Ordu'da Bir Son Arganot*
- Köksal, R. A. (2011) *Bir Avuç Cesur İnsan*
- Lorentzen, N. Ö. (2008) *Sınıflandır Beni*
- Ocak, E. – Balay, B. (2000) *Cumhuriyet'in Kadınları*
- Oral, Z. (2012) *Ben, Sen, O*
- Önel, M. (2009) *Ben ve Nuri Bala*
- Öner, K. (1998) *Çölün Mavi Gözü Aral*
- Örnek, T. (2003) *Hititler*
- Örnek, T. (2005) *Gelibolu*
- Öz, K. (2005) *Dûr (Uzak)*
- Öz, K. (2011) *Dört Mevsim Şavaklar*
- Özge, A. (2009) *Köprüdekiler*
- Özyurt, F. (2007) *Lazlar*
- Rıza, E. (1993) *Türk İktisat Tarihi'nin Seyir Defteri*
- Rıza, E. (1998) *Cumhuriyet'in Hayalleri*
- Rıza, E. (1998) *Ege'yi Düşlemek*
- Rıza, E. (2009) *Çöpte Dostoyevski Buldum*
- Sevimli, K. (1999) *Cuma'dan Pazar'a İstanbul*
- Sevimli, K. (2005) *Sirtakicinin Selamı*
- Sevimli, K. (2008) *Gençlik Bir Kuşudu Uçurdum*
- Soydam, E. (2004) *Ayı ve İnsan: Bitmeyen Çatışma*
- Soydam, E. (2004) *Bozkırın Çocukları: Anadolu Yaban Koyunu*
- Soydam, E. (2006) *Dev Kanatlar*
- Şişman, O. – Sarıyıldız, Ö. (2011) *İşte Böyle*
- Tanık, M. (1995) *Zamanın Durduğu Yer: Kayaköy*

- Tanık, M. (1997) *Anadolu'nun Solan Rengi Semahlar*
- Tanık, M. (2002) *İspanya'dan İstanbul'a Seferad Şarkıları*
- Tanık, M. (2004) *Maçahela Şarkıları*
- Tosun, H. (2011) *Büyük Anadolu Yürüyüşü*
- Ulagay, M.-Lemberg, U. (2005) *Karanlıkta Diyaloglar*
- Ünlü, M. (2000) *Suryoyo*
- Yalçın, A. (1995) *Aleviler*
- Yıldırım, İ. (2002) *Ölü Bayramı*
- Yıldırım, İ. (2002) *Sonsuz Matem*
- Yıldırım, İ. (2002) *Yedilevin*
- Yutkevich, S. – Oscarovich L. (1933) *Türkiye'nin Kalbi Ankara*
- Yüzbaşı, R. (2009) *Mezra Ezidiya*
- Yüzbaşı, R. (2010) *Miraz*
- Yüzbaşı, R. (2012) *Maya*



