T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

2000 SONRASI POLİTİK TÜRKİYE SİNEMASINDA KURMACA – BELGESEL ETKİLEŞİMİ: *GELECEK UZUN SÜRER* FİLMİ ÖRNEĞİ

Hazırlayan
Semra CİVELEK

Danışman
Doç. Dr. Vahit İLHAN

Yüksek Lisans Tezi

Aralık 2015
KAYSERİ

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

2000 SONRASI POLİTİK TÜRKİYE SİNEMASINDA KURMACA – BELGESEL ETKİLEŞİMİ: *GELECEK UZUN SÜRER* FİLMİ ÖRNEĞİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan
Semra CİVELEK

Danışman
Doç. Dr. Vahit İLHAN

Aralık 2015
KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Adı-Soyadı: Semra CİVELEK

İmza:

YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI

"2000 Sonrası Politik Türkiye Sinemasında Kurmaca – Belgesel Etkileşimi: *Gelecek Uzun Sürer* Filmi Örneği" adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Semra CİVELEK

Danışman

Doç. Dr. Vahit İLHAN

Radyo, Sinema ve Televizyon ABD Başkanı

Doç. Dr. Vahit İLHAN

Doç. Dr. Vahit İLHAN danışmanlığında Semra CİVELEK tarafından hazırlanan **"2000 Sonrası Politik Türkiye Sinemasında Kurmaca – Belgesel Etkileşimi: *Gelecek Uzun Sürer* Filmi Örneği"** adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

24/12/2015

JÜRİ:

Danışman : Doç. Dr. Vahit İLHAN .....

Üye : Prof. Dr. Aytekin CAN .....

Üye : Yrd. Doç. Dr. Hülya ÖZTEKİN .....

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 25/12/2015 tarih ve 28 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

25/12/2015

Prof. Dr. Lütfullah CEBECİ
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Film yapımında iki ana tür olarak beliren kurmaca ve belgeselin temel yapıları olarak yapım süreçleri, anlatı yapıları ve gerçeklikle olan ilişkilerinin incelenmesi durumu, iki yapı arasındaki benzerlik ve farklılıklara işaret etmesinin yanı sıra kurmaca ve belgesel formun iç içe geçtiği etkileşimli melez formlar için de bir temel sunar. 2000 sonrası politik Türkiye sinemasında belirgin olarak gözlemlenen bu yapının, nasıl bir amaçla ne şekilde kullanıldığının analizi; bizi politik içerik ve etkileşimli estetik/form arasındaki ilişkinin mahiyetini araştırmaya yöneltir.

Bu amaçla; yakın siyasi geçmişe dair deneyimleri, muhalif açıdan ve etkileşimli bir formla işleyen *Gitmek* (Karabey, 2008), *İki Dil Bir Bavul* (Eskiköy ve Doğan, 2008) ve *Babamın Sesi* (Eskiköy ve Doğan, 2012) filmleri çalışma kapsamında ele alınmış ve örneklem olarak seçilen *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011) filmi, 2000 sonrası Türkiye politik sinemasında politik içerik ve melez/etkileşimli biçim arasındaki ilişki bağlamında analiz edilmiştir.

Öncelikle tez danışmanım Doç. Dr. Vahit İLHAN'a derin bir anlayış, sabır ve özenle tez boyunca yapmış olduğu katkılardan dolayı teşekkür ederim. Ayrıca tez jürimde yer alarak çalışmamı değerlendiren ve değerli tavsiyeleriyle katkıda bulunan Prof. Dr. Aytekin CAN'a ve Yrd. Doç. Dr. Hülya ÖZTEKİN'e de teşekkür ederim. Son olarak çalışmamda bana yol gösteren, sabrı, ilgisi ve bilgisiyle her daim destek olan Öğr. Gör. Mehmet KÖPRÜ'ye teşekkür borçluyum.

Semra CİVELEK

Kayseri, Aralık 2015

2000 SONRASI POLİTİK TÜRKİYE SİNEMASINDA KURMACA-BELGESEL ETKİLEŞİMİ: *GELECEK UZUN SÜRER* FİLMİ ÖRNEĞİ

Semra CİVELEK

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi, Aralık 2015

Danışman: Doç. Dr. Vahit İLHAN

ÖZET

İki ayrı tür olarak imlenen kurmaca ve belgesel; kurmacanın gerçekliğe duyduğu ihtiyaç temelinde belgesel öğelere yönelmesi, belgeselin de kurmaca filmin kod ve konvansiyonlarına duyduğu ihtiyaç sonucu kurmaca öğelere yönelmesiyle zaman zaman iç içe geçerek etkileşimli bir form oluştururlar. Çalışma, 2000 sonrasında politik Türkiye sinemasında belirginleşen kurmaca-belgesel etkileşimli formun, politik içerik ile olan ilişkisinin mahiyetini araştırmaya yöneliktir. Bu bağlamda etkileşimli formun politik filmlerde ne şekilde ve ne amaçla kullanıldığı ve bu formun politik içerikle olan ilişkisi, 2000 sonrası politik filmler üzerinden değerlendirilmiştir. Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı çalışmada veri toplama yöntemi olarak doküman incelemesi yapılmış ve örneklem olarak seçilen *Gelecek Uzun Sürer* filmi, yinelemeli bir izleme sürecine tabi tutularak, belirtilen bağlamlarda etraflıca çözümlenmiştir. 2000 sonrası Türkiye politik sinemasında hem içerik hem biçim hem de ikisinin etkileşimi bağlamında alternatif bir alanı imleyen filmler; hem ele aldıkları konu bağlamında hem de kurmaca-belgesel etkileşimli formları/biçimleri bağlamında sınırların bulanıklaştığı bir alanı temsil ederler. Bu bağlamda araştırma sonunda; ele alınan politik temanın etkileşimli biçimi dayattığı ve politik tema – kurmaca/belgesel etkileşimli form arasında aktif bir ilişkinin varolduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Politik Sinema, Kurmaca-Belgesel Etkileşimi, Türkiye'de Politik Sinema, Biçim-İçerik İlişkisi, *Gelecek Uzun Sürer*.

INTERACTION BETWEEN FICTION AND DOCUMENTARY IN TURKEY POLITICAL CINEMA AFTER 2000: SAMPLE OF *GELECEK UZUN SÜRER*

Semra CİVELEK

Erciyes University, Institute of Social Sciences

Master Thesis, December 2015

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Vahit İLHAN

ABSTRACT

Signified as two different categories, fiction and documentary occasionally engage and create an interactive form as fiction requires reality and documentary needs codes and conventions of fiction. This study aims to research the nature of relation between political contents and interactive form of fiction-documentary, which became clear in political cinema of Turkey after 2000. In this regard, use of the interactive form in political films and its relationship with political contents were evaluated in political films featured after 2000.

In this study where qualitative research methodology was followed and document analysis method was preferred to collect data, *Gelecek Uzun Sürer,* movie selected as sample and analyzed in the specified context thoroughly wtih repetitive watching process. Political Films featured in Turkey after 2000, represent an area with blurred boundaries in the context of both issues addressed in the films and interactive fiction-documentary form. In this regard, in conclusion it is found that political theme imposes interactive form and there is an active relationship between political theme and interactive fiction-documentary form.

Keywords: Political Cinema, Interaction Between Fiction and Documentary, Political Cinema in Turkey, Relationship Between Form and Content, *Gelecek Uzun Sürer*.

İÇİNDEKİLER

2000 SONRASI POLİTİK TÜRKİYE SİNEMASINDA KURMACA – BELGESEL ETKİLEŞİMİ: *GELECEK UZUN SÜRER* FİLMİ ÖRNEĞİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK SAYFASI i

YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI ii

KABUL VE ONAY SAYFASI iii

ÖNSÖZ vi

ÖZ v

ABSTRACT vi

İÇİNDEKİLER vii

TABLOLAR LİSTESİ x

ŞEKİLLER LİSTESİ xi

GİRİŞ 1

1. BÖLÜM:

BELGESEL VE KURMACA SİNEMADA TEMEL YAPILAR VE ETKİLEŞİM

I.1. Belgesel Sinema 5

I.2. Belgesel ve Kurmaca Sinemada Gerçekçilik 22

I.2.1.Belgesel Sinemada Gerçeklik 33

I.3. Yapım Aşamaları Açısından Belgesel ve Kurmaca Film 52

I.4. Anlatı Yapıları Açısından Belgesel ve Kurmaca Film 58

I.5. Kurmaca ve Belgesel Etkileşimi 84

2. BÖLÜM:

POLİTİK SİNEMA VE 1960'LARDAN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE'DE POLİTİK SİNEMA

II.1. Politik Sinema 93

II.2. Türkiye'de Politik Sinema 125

II.2.1. Türk Sinemasında 1960'lardan 1980'lere Toplumsal Gerçekçilik .. 126

II.2.2. 1980'lerde Türk Sineması ve Politik Filmler 143

II.2.3. 1990'larda Türk Sineması 149

II.2.4. 1990 Sonrası Politik Sinema ya da Yeni Türkiye Sinemasında "Politik Olma" Sorunsalı..... 158

II.2.5. 2000 Sonrası Politik Türkiye Sineması ve Kurmaca Belgesel Etkileşimi 166

3. BÖLÜM:

***GELECEK UZUN SÜRER* FİLMİNİN POLİTİK BAĞLAM VE KURMACA-BELGESEL ETKİLEŞİMİ İLİŞKİSİ AÇISINDAN ANALİZİ**

III.1. Yöntem 193

III.1.1. Araştırmanın Problemi 195

III.1.2. Araştırmanın Amacı 196

III.1.3. Araştımanın Önemi 196

III.1.4. Varsayım ve Araştırma Soruları 197

III.1. 5. Sınırlılıklar 197

III.1.6. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi 198

III.2. Film Analizi: *Gelecek Uzun Sürer* 199

III.2.1. Filmin Konusu 199

III.2.2. *Gelecek Uzun Sürer*'de Politik Bağlanım 200

III.2.2.1. *Gelecek Uzun Sürer*'de Karakter Deneyimi Açısından Politik Bağlanım 204

III.2.3. *Gelecek Uzun Sürer*'de Kurmaca-Belgesel Etkileşiminin Politik Bağlanımla Olan İlişkisi. 216

SONUÇ 226

KAYNAKLAR 235

ÖZGEÇMİŞ 247

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1.1. Anlatının İçerik ve İfadesinin Biçim ve Öz ile Olan İlişkisi 62

Tablo 1.2. Drama ve Gerçek Yaşam Arasındaki Farklılıklar 69

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1. Anlatının Söylem ve İçeriğinin Özellikleri/Sınıflandırılması 62

Şekil 1.2. Klasik Dramatik Eğri 68

Şekil 1.3. Belgesel ve Kurmaca İlişkisinin Kategorileri 89

GİRİŞ

Film yapımında iki ana/ayrı yapı olarak beliren kurmaca ve belgesel, teknolojik alanda yaşanan değişimlerle birlikte zamanla gelişmiş; içerdikleri ve dışarıda bıraktıkları kimi özelliklerle "kurmaca" ve "belgesel" olarak çağrılagelmişlerdir. Sinema tarihi açısından tarihsel izlekler olarak izini sürebileceğimiz akım ya da yönelimlerin her birinin ortaya çıkışında etkili olan teknolojik gelişmeler; kurmaca ve belgesel film yapım süreçlerine ve film üretim biçimlerine de doğrudan etki etmiştir. Film üretim biçimlerindeki değişimler, filmlerin anlatı yapılarını da etkileyerek film estetiği alanında da yeni arayışlara ve değişimlere olanak sağlamıştır. *"Sanatsal üretim açısından teknoloji bir yenilik sunmuş ve bu yenilik de yeni anlatım biçimlerinin doğuşuna neden olmuştur"* (Yüce, 2015). Özellikle dijital teknoloji alanında yaşanan gelişmeler aracılığıyla ve dijital teknolojinin kullanılmasıyla birlikte; iki ayrı tür olarak ele alınan belgesel ve kurmacanın anlatı yapıları arasındaki geçişkenlik belirgin hale gelir. Bu durum ise belgesel ve kurmaca arasındaki sınırı bulanıklaştırarak, iki anlatı yapısını iç içe geçirir ve melez/hibrid (hybrid) bir estetiğin işaretlerini verir.

Belgesel ve kurmaca arasında yaşanan bu geçişkenlik son dönem Türk sineması örneklerinde gözlemlenmekle birlikte asıl olarak 2000 sonrası politik Türkiye sineması örneklerinde açığa çıkar. Çalışmanın çıkış noktasını oluşturan bu nokta dikkatimizi, melez olarak isimlendirebileceğimiz etkileşimli yapı ile politik tema/bağlam arasındaki ilişkinin ifadesine yöneltir. Dolayısıyla çalışmanın amacı, kurmaca-belgesel etkileşimli yapının politik içerik ile olan ilişkisini açığa çıkartmaktır. Alanda, kurmaca-belgesel etkileşiminin 2000 sonrası Türk sinemasında yeni bir eğilim olarak belirginleşmesi ile ilgili bir çalışma -Elif M. Ertürk (2012)'ün *"2000 Sonrası Türk Sinemasında Yeni Bir Eğilim: Belgesel-Kurmaca Etkileşimi"* isimli yüksek lisans tezi- bulunmakla birlikte, 2000 sonrası politik Türkiye sinemasında kurmaca-belgesel etkileşimine dair akademik bir çalışma bulunmamaktadır. Bu bağlamda çalışma, 2000 sonrasında Türkiye sinemasında belirginleşen politik içerik ile melez estetik ilişkisinin incelenmesine dair

alanda bulunan boşluğun doldurulmasına yönelik ilk akademik çalışma olması açısından önem arz eder.

Bu bağlamda çalışmanın "Belgesel ve Kurmaca Sinemada Temel Yapılar ve Etkileşim" isimli birinci bölümünde, öncelikle belgesel sinemanın ortaya çıkışı ve belirli tarihsel izlekleri ile birlikte belgesel sinemanın geçirdiği belirli değişim/dönüşümlerden temel özellikleri bağlamında söz edilmiştir. Devamında belgesel ve kurmaca sinemada "gerçekçilik"in ne anlama geldiği ve hem belgeselin hem de kurmacanın "gerçeklik" ile kurduğu ilişki tartışılmıştır. Belgesel ve kurmaca filmin yapım aşamaları/süreçleri ve film yapımında temel öğe olarak anlatı yapılarının ele alınmasının ardından iki yapı arasındaki ilişki incelenmiştir. Hem belgeselin hem de kurmacanın yapım süreçleri, gerçeklik ile olan ilişkileri ve anlatı yapılarının alandaki literatür vasıtasıyla tartışılması durumu; belirtilen temel yapıların hem belgesel hem de kurmaca bağlamında içerdiği benzerlik ve farklılıkları açık eder.

Çalışmanın odak noktasını oluşturan Türkiye'de politik sinema sürecinin ele alınabilmesi için öncelikle politik sinema kavramına baktığımız ikinci bölümde, politik sinemaya dair yapılan kavramsallaştırmalar ve tanımlamalara yer verilmiştir. Devamında politik sinema; Sovyet Rus Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası, İngiliz Özgür Sineması ve Üçüncü Sinema gibi belirli tarihsel izlekler çerçevesinde açımlanmıştır. Bu tarihsel izlekler, Türkiye'de politik sinema sürecine dair kimi benzerlikler ve farklılıklara işaret etmesi dolayımında yol gösterici olmuştur. Türkiye'de politik sinema süreci, 1960'lardan günümüze değin çeşitli başlıklar altında ele alınmıştır. Spesifik olarak 1960-1965 yılları arasında imlenen Türk sinemasında "toplumsal gerçekçilik" tartışmalarının, 1980'lere değin etkisini sürdürmesinden dolayı konuyla ilgili ilk altbaşlık "Türk Sinemasında 1960'lardan 1980'lere Toplumsal Gerçekçilik" olarak belirlenmiştir. "1980'lerde Türk Sineması ve Politik Filmler" isimli ikinci altbaşlık ise 12 Eylül 1980 darbesiyle birlikte siyasal, kültürel ve ekonomik alanda yaşanan değişimlerin sinemaya da yansımasıyla birlikte; özellikle 80'lerin ikinci yarısıyla birlikte belirginleşmeye başlayan "12 Eylül Filmleri"ne ve bu dönemde yapılan politik filmlere göz atar. Diğer bir altbaşlıkta, 1990'lı yıllarda ortaya çıkan "Yeni Türk Sineması", "Yeni Türkiye Sineması" ya da "Bağımsız Yönetmenler" olarak çağrılan yönelimin hangi koşullarda oluştuğu, bu yönelim içerisinde yer alan yönetmen ve yapımların kendilerinden önceki dönemden farklılıkları; filmlerin yapım koşulları,

anlatıları, estetik yapıları ve üslupları bağlamlarında ele alınır. 90'lı yıllarda "yeni" takısıyla anılan bu yapımların nasıl bir politik edim içerdikleri ise "1990 Sonrası Politik Sinema ya da Yeni Türkiye Sinemasında 'Politik Olma' Sorunsalı" isimli altbaşlıkta tartışılır. Politik sinemanın 2000'lere değin süreci bizi 2000 sonrasına bakmaya yöneltir. 2000'lerde hem popüler/ticari politik sinema örneklerinden hem de 90'lı yıllarda "yeni" takısıyla anılan doğrudan güncel siyasi meselelerden ziyade bireysel üslubun öne çıktığı bireyi ruhsal açıdan betimleyen "sanat" sineması uylaşımlarıyla film yapan yönetmenlerden kendilerini, güncel siyasal meseleleri muhalif açıdan ele almalarıyla ve eş zamanlı olarak sanatsal kaygılarını da ön planda tutmalarıyla ayıran yönetmenler/yapımlar belirginleşmeye başlar. Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, Kazım Öz olarak sıralayabileceğimiz bu yönetmenler, 90'lı yıllarda Suner (2006)'in *yeni politik sinema* olarak isimlendirdiği sinemadan özellikle de Yeşim Ustaoğlu'nın film yapım biçiminden etkilenmişlerdir. Özellikle *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011), *Gitmek* (Karabey, 2008), *İki Dil Bir Bavul* (Eskiköy ve Doğan, 2009) ve *Babamın Sesi* (Eskiköy ve Doğan, 2012) filmleri, kendinden önceki dönemden izler taşımakla birlikte o dönemi biçimsel ve içeriksel olarak aşan ve geliştiren; özellikle biçim ve içeriğin etkileşimi hususunda önemli örnekler olarak göze çarpan yapımlardır. Kurmaca ve belgeselin sınırlarının iç içe geçtiği ve bulanıklaştığı, hem kurmaca hem belgesel öğelerin eş zamanlı olarak birarada kullanıldığı bu yapımlar, muhalif açıdan ele aldıkları güncel siyasi meseleleri, kullandıkları docu-dramaya (yarı-belgesel) yakın formla bütünleştirirler ve ikisi arasında aktif bir ilişki kurarlar. Bu açıdan *Köprüdekiler* (Özge, 2009) ya da *11'e 10 Kala* (Esmer, 2009) gibi güncel siyasi meseleleri doğrudan muhalif bir şekilde ele almayan filmlerden de ayrılmış olurlar. Suner (2006) ve Akbal Süalp (2010a)'in de belirttiği gibi, ulusu ve ulusal aidiyeti sorunsallaştıran ve problematize ederek ele alan bu yönetmenler/yapımların "politik *Türkiye* sineması" ismiyle çağrılması uygun görülmektedir. *Gitmek* (Karabey, 2008), *İki Dil Bir Bavul* (Eskiköy ve Doğan, 2009) ve *Babamın Sesi* (Eskiköy ve Doğan, 2012) filmleri ikinci bölümün son kısmında, kurmaca ve belgesel öğelerin ne şekilde kullanıldığı ve etkileşimli biçimsel yapının politik bağlamla olan ilişkisi gibi konularda ayrıntılı olarak analiz edilmiştir. Üçüncü bölümde ise çalışmanın yöntemine yer verildikten sonra araştırmanın örneklemini oluşturan *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011) filminin analizi gerçekleştirilmiştir. Örneklem olarak *Gelecek Uzun Sürer*'in seçilmesinin sebebi; filmin belgesel ve kurmaca etkileşimi ile politik içeriğin ilişkisi açısından çok açık ve verimli

bir alan sunuyor olmasından kaynaklanır. Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı çalışmada veri toplama yöntemi olarak doküman incelemesi yapılmıştır. Yinelemeli bir izleme sürecine tabi tutulan film; birinci ve ikinci bölümlerde derlenen literatür doğrultusunda; işlediği politik bağlam, politik bağlamın karakterlerle olan ilişkisi ve kurmaca-belgesel öğelerin politik bağlanımla olan ilişkisi doğrultusunda analiz edilmiştir.

.

BİRİNCİ BÖLÜM

BELGESEL VE KURMACA SİNEMADA TEMEL YAPILAR VE ETKİLEŞİM

I.1. Belgesel Sinema

Sinemanın doğuşu ile eş zamanlı olarak ortaya çıkan belgesel film, belgesel sinemanın öncüsü sayılan İngiliz Belge Okulu kurucusu John Grierson tarafından *"güncelliğin yaratıcı oluşumu"* (Rotha, 2000, s. 48) olarak tanımlanmıştır. Grierson bu tanımı ilk olarak bugün kullandığımız anlamda Robert Flaherty'nin *Moana* (1926) isimli filmi için kullanmıştır (Armes, 2011, s. 36). Bilgin Adalı'ya göre (1986, s. 13), Fransızların "documentarie" terimini gezi filmleri için kullanmalarından farklı olarak 1926 yılında Grierson New York Sun'da yayınladığı eleştirisinde terimi alışılagelenden çok daha farklı bir anlamda kullanıyordu. Robert Flaherty'nin Güney Denizleri'nde çektiği Moana'yı değerlendirirken Grierson şöyle diyordu: "*Polonezyalı bir gencin günlük yaşamındaki olayların görsel bir anlatımı olarak (filmin) belgesel bir değeri var"* (Hardy 1966'dan akt. Adalı, 1986). Terim ilk olarak *Moana* (Flaherty, 1926) filmi için kullanılsa da, belgesel film yapımının tarihi daha eskiye dayanır. Türün kendi sınırlarının muğlâklığı gibi başlangıcının da bir o kadar tartışmalı olduğunu bu nedenle belgesel sinemaya dair tam ve net bir doğum belgesinin biçilemeyeceğini belirten Durmuş Akbulut (2012)'a göre, belirli perspektiflerden bakıldığında ve yedinci sanatın gelişimine uygun bir yol çizildiğinde, 1920'lerin başı, gerçek anlamda belgeselin başladığı dönem olarak pekâlâ nitelenebilir. Devamında Akbulut süreci şu şekilde tanımlar:

> (…) elbette yirmili yıllara gelene dek belgesel belli bir oluşum süreci yaşamıştı. Lumiere Kardeşler ve Edison, on dokuzuncu yüzyıl sonundan Birinci Dünya Savaşına dek yüzlerce film çekmişti ve neredeyse tamamı bir ya da birkaç sahneden oluşuyordu. Süreleri de bazen bir dakikayı geçmiyordu. Lumiere Kardeşler ve Edison'ın, hayatı olduğu gibi kaydeden kamerası doğal olarak belgeselin de kamerasıydı. Yirminci yüzyılın başlarında, bu kez haber filmleri (newsreel) ve "travelog" adı verilen gezi-seyahat filmleri ağırlık kazandı. Avrupa'da haber-aktüel filmlerin birçoğu, Lumiere Kardeşler'in devamı sayılan Pathe Kardeşler tarafından çekildi. Bunlar genellikle tek makaralık filmlerdi ve hiçbir kurguya dayanmıyordu. Birinci Dünya Savaşı yıllarında cephede çekilen haber filmleri, genelde olaylar yaşanıp bittikten sonra, olay mekânının çekimini ve sonrasını kapsıyordu. Ama yine de, 1907 yılında Amerika'da belgesel olarak nitelenebilecek bir film çekilebilmişti. Polonya asıllı Yahudi bir göçmen olan Sigmund Lubin, The Unwritten Law (Yazılmamış Kanun, 1907) adında tek makaralık kurgulanmış bir belgesele imza atmıştı. (…) 1914 yılında, yine Amerika'da, bu kez büyük oranda modern belgeselin habercisi bir film çekilmişti. Yönetmen Edward S. Curtis imzalı In the Land of the Head Hunters (Kafa Avcıları Diyarında, 1914), Kanada'da yaşayan yerli bir kabilenin gündelik yaşamını belgeliyordu. Bir kısmı kurgusal olarak çekilen film, aynı zamanda; egzotik görüntüleri ve kurmaca sahneleriyle, belgeselle melodram arasında sinemasal bir türe işaret ediyordu (Akbulut, 2012, s. 9-10).

Grierson'un belgesel film tanımında yer alan 'yaratıcı oluşum' kavramı, belgesel sinemaya dair tavrımızı, gerçek ve yaratıcı tasarımın biraradalığına yöneltmemiz gerektiğine işaret eder. Mustafa Ünlü (2002, s. 26), Grierson'un 'gerçeğin yaratıcı yorumlanması' olarak bilinen tanımlamasının, 'gerçek'i değil de 'yaşanmış'ı imlediğini vurgular: "*John Grierson'ın demesiyle 'Documentary as the creative treatment of actuality…' Yani: birinci şeyin yerine, 'yaşanmışın'ı, (hep gerçek diye çevrildi ama öyle olsa adam reality derdi, dememiş), ikinci şeyin yerine 'yaratıcı', üçüncünün yerine 'yorumlanması' nı koyuyoruz".* Belgeselin diğer türlere göre ayırıcı ve en belirgin özelliğinin kurgusal olmayan (nonfiction) film yapımına doğru bir yaklaşım olduğunu söyleyen Sedat Cereci (1997, s. 13), belgesel filmi niteliği bakımından özel bir tür olarak değerlendirir. Ona göre belgesel, diğer film türlerinden farklı olarak, gerçek konulara yakınlığının yanı sıra, daha yoğun araştırmayı, objektif bir bakış açısını ve sanatsal bir kaygıyı gerektirir. Belgelemenin, hayatın gerçek yanını; estetiğin, hayatın güzel yanını; kurgunun ise hayatın düzenini ifade ettiğini vurgulayan Cereci (1997, s. 9); belgesel filmin ve hayatın içiçeliğine vurgu yaparak; "*Bilimin gereği olan 'belgeleme', sanatın gereği olan 'estetik' ve filmin gereği olan 'kurgu'nun belgesel filmin bir araya getirip bütünleştirdiği unsurlar"* olduğunu belirtir. Belgesel olarak

adlandırılan film yapım yönteminin, sinema tarihi içinde herhangi bir zamanda apayrı özellikleri olan bir tür olmadığını ve birdenbire manifesto şeklinde, belirli bir üretim biçimi olarak ortaya çıkmadığını belirten İngiliz Belge Okulu yönetmeni ve kuramcısı Paul Rotha (2000, s. 49), belgesel filmlerin daha çok materyalist nedenlere bağlı olarak ve kısmen amatör çalışmaların kısmen de estetik kaygıların neden olduğu bir durum olarak ortaya çıktığını söyler.

Sinemanın keşfinin, doğal, belki de zorunlu olarak belgesel sinemayı da beraberinde getirdiğini belirten Akbulut (2012, s. 58), Lumiere Kardeşler'in kamerasının hayatı olduğu gibi yansıtan yönünün (doğal olayların, eylemlerin, mekânların ya da zamanın kendiliğinden akışının sabit kameranın kaydettiği görüntülerle kopyalanmasının - bebeğin mama yiyişi, bahçıvanın ıslanışı, bir trenin gara girişi, bir duvarın yıkılışı vb.-) belgesel sayılmasa da belgeselin hamuru olduğunu vurgular ve ekler; "*Fotoğraf cihazının kaydettiği hareketsiz görüntüler, sinemanın keşfiyle hareket kazanmıştı. Ve bu ilk dönemde belgesel kamera, aynı anda çok sayıda fotoğraf çekebilen ve çektiği fotoğrafları belirli bir hızda yeniden gösterebilen gelişmiş bir fotoğraf makinesiydi aslında".* Aynı şekilde, belgesel filmlerin ilk sinema ürünleri olması hasebiyle belgesel filmin doğuşunun sinemanın doğuşuyla özdeş olduğunu belirten Öngören de, belgesel filmin ve sinemanın doğuşunun incelendiğinde başlangıcın, Lumiere'in kişiliğiyle bütünleşmiş olduğunu söyler. Lumiere'in 1895'te ilk olarak küçük bir gruba izlettiği ve sonrasında aynı yıl *Bir Trenin İstasyona Girişi* isimli filmle gösterimi halka açması, S. Gündeş Öngören'e (1991) göre Lumiere'i sinema 'olayı'nı başlatan kişi yapar. Dahası Lumiere'in teknisyenleri o dönemde birçok ülkede-bölgede çekimler yaparak sinemanın o ülkelerdeki serüvenini de başlatmış olurlar. 1907'lere kadar ilk film örnekleri olan belgesel filmlerin, geniş çekim ve gösterim alanı bulması ancak bu tarihten başlayarak Melies ve Porter gibi sinemacılarla yükselme yolunda olan öykülü sinemanın daha çok seyredilir ve tercih edilir olmasının sebebini Öngören, belgesel filmin ilk çalışmalarının ülkelerin kraliyet aileleri ve törenlerini kapsaması ve bu nedenle de orta sınıf halkın ilgisini kaybetmesiyle açıklar. "*Film çeken kişilerin olaylara duygularını da katma isteği ve çeşitli etkilerle gerçekleri çarpıtma eğilimi bir yandan konulu öykülü filmlere doğru bir kaymayı başlatırken halkın da gerçeğe aykırı çekilen bu belgesellerden uzaklaşmasına neden oldu"* diyen Öngören, sinemanın Lumiere'in *Gerçekçi* ya da

Belgesel Sineması ile Melies'in *Fantastik* ya da *Öykülü Sineması* olarak kategorileşmesini şu şekilde açıklar:

> İşte böylece Lumiere'le birlikte ortaya çıkan sinema 1905'lerden sonra Lumiere'in *Gerçekçi* ya da *Belgesel Sineması* ve Melies'in *Fantastik* ya da *Öykülü Sineması* olarak iki ayrı kategoride yoğunlaştı. Lumiere ile yönetmenleri, sabit konumdaki alıcılarıyla günlük olayları saptarken gözlemci yönteme uygun hareket ederek ilk belgesel filmleri gerçekleştirdiler. Lumiere ve yönetmenlerinin ilk çalışmaları, herhangi bir yazım ya da bakış açısı katmadan, günlük olayları hiç değiştirmeden yalnızca doğrudan doğruya kaydetmekten ve yinelemekten başka bir şey olmamakla birlikte, bu filmler gerçek olayların kayıtları ve belgesel filmlerin ilk biçimleri olarak kabul edilmelidirler. Melies ise bugün bile sihirbazlık ve güldürü öğelerinin öneminden hiç bir şey kaybetmediği filmleriyle öykülü sinemanın ilk örneklerini sundu. Melies'nin filmleri Lumiere filmlerinin tersine, günlük gerçek olaylar ve doğal dekor yerine düş ve hayalden oluşan, daha çok tiyatro sanatının etkisinde kalan, yapay dekor ve oyuncunun kullanıldığı türdendi (Öngören, 1991, s.17).

Robert P. Kolker (2010, s. 22) da benzer şekilde, başlangıcını Lumiere ve Melies'in çalışmalarının oluşturduğu ve sonrasında sinemanın iki ana türü olarak kabul gören kurmaca ve belgeselin, çizgisel ve kısa bir açıklamasını yapar: "*(…) Lumiere sinemayı 1895'te başlattı. Onun bir tren istasyonuna girişini gösteren kısa çekimi izleyicileri öylesine ürküttü ki, korkudan kaçtılar. Ardından gelen büyücü Melies filmde hileler (trick) yaptı. Optik efektleri ve fantezi sinemasını icat etti. Bu iki kaynaktan sinemanın iki ana türü gelişti: belgesel ve kurmaca".* Sinemanın kökenini ve gerçeklik ile seyirlik biçimindeki iki yönlü gelişimini araştırmak için, Fransız sinemasının ve bugün bildiğimiz haliyle sinemanın temelini birlikte atan Louis Lumiere ve George Melies'in kariyer ve çalışmalarına bakmamız gerektiğini söyleyen Roy Armes (2011, s. 23), Lumiere'in öneminin iki yönlü olduğunu belirtir:

> (...) Her şeyden önce, Lumiere sinemayı bir endüstri olarak kurmuştur.[1] Sinematografı dayanıklı, güvenilir ve kusursuz olduğu gibi, kendisi de ondan on yıl süresince uluslararası düzeyde faydalanacak kadar işadamı duygusuna sahipti. Onun öneminin ikinci nedeni de, sinemayı baştan itibaren hareket halindeki gerçek yaşamı kaydetme biçimi olarak görmesidir, böylelikle onun filmleri sinemada gerçekçiliğin ilk örneklerini teşkil eder.

[1] 28 Aralık 1895'te Paris, 14. Boulevard des Capucines'deki Grand Cafe'nin altında bulunan "Indian Room"da yapılan ücret karşılığı ilk film gösteriminin ardındaki kişi Lumiere'dir (Armes, 2011, s. 22).

Lumiere'in günlük hayatın kaydını yapan kamerası (fabrikadan çıkan işçiler, devlet başkanının resepsiyona katılışı, sanatçıların sokak gösterileri, taşıtların hareketleri gibi resmi ya da kamusal olayları gösteren), 20. yüzyılın ilk günlerindeki yaşamın gerçek ritmini bize sunar. Armes, Lumiere'in, bir sanat ve endüstri olarak sinemanın gelişmesi için son derece hayati olan öykü anlatıcılığı ve yanılsamanın olanaklarına çok az ilgi gösterdiğini ve Lumiere sinemasının katı sınırları olduğunu belirtir. Alıcı deviniminin olmadığı, değişmez bir açıyla ve çoğunluğu bir dakikadan fazla sürmeyen filmler çeken Lumiere, daha komplike bir çalışma yapmak için birkaç çekimi birleştirmek yoluyla daha büyük bir etkinin elde edilip edilmeyeceği üzerine hiç düşünmemiştir. Armes, Lumiere'in filmlerindeki basitliğin, onun filmlerinin hem gücü hem de zayıflığı olduğunu söyler. "*Bu filmler fevkalade ama bölük pörçük şekilde, kısa ama tamamen gerçek olarak görüntülenmiştir"* (Armes, 2011, s. 26).

Sinematografa seyirlik boyutunu katan; bir sihirbaz, illüzyonist ve Robert Houdin tiyatrosunda yönetmen olan George Melies'nin özel aydınlatma efektleri ve çeşitli film hileleri ile stüdyoda gerçekleştirdiği filmlerine baktığımızda, Lumiere'in sinema stilini gerçekçilik içine yerleştirebiliriz. Melies 1897'de, halk için seyirlikler düzenlemek ve hilelerini tasarlamak için gereken her şeye sahip olduğu Robert Houdin tiyatrosundaki özel sahnesinin muadili olan ilk gerçek film stüdyosunu kurar. Armes'a göre; "*Film çekiminin mutat bir biçimde açık havada gerçekleştirildiği bir dönemde, böylesi bir stüdyonun yapılması Melies'nin gündelik yaşamdakilere değil, kendi kurallarına itaat eden bir dünya inşa etmeye yönelik ilgisini gösterir"* (Armes, 2011, s. 27). Lumiere gibi Melies için de kamerayı yaratıcı bir biçimde kullanmak oldukça yabancı bir durumdu. Tıpkı Lumiere'in yaptığı filmlerin modasının geçmesi gibi, Melies'nin de bir zamanlar orjinal ve devrimci olan tarzı, sinemaya seyirliği sokmuş olması ve filmlerindeki teatral nitelik artık rağbet görmüyordu.

> Louis Lumiere'in yapıtları kurmaca uzun metrajlı filmleri değil, belgesel filmleri haber verir. Onun sineması, giderek daha fazla sayıdaki insanın yaşamlarındaki ve evlerindeki günlük olayları kaydettiği 8 mm. ile gerçek vakaları inceleyen ve en azından ruh olarak amatör filmler çeken 1960 ve 1970'lerin sinema-gerçek (cinema-verite) ekolü ile bağlantılıdır. Fakat kurmaca filmlerin karmaşık dünyasını haber veren ve ilk gerçek sinema sanatçısı olan Melies'dir. Lumiere'in aksine Melies sinemayı bütün sanatların bir tür karışımı olarak görmüştür, kurgu ile kameranın bütün gücünü fark etmemiş olsa da,

> çalışmaları Hollywood'un yolunu açmış ve kitlesel bir eğlence aracı olarak sinemanın rolünü göstermiştir,

diyen Armes (2011, s. 30), her yönetmenin, Lumiere ve Melies'nin yani gerçek yaşam ve fantezinin karışımından oluşan bir yaratımda bulunması gerektiğini belirtir.

Sinemanın bir öykü anlatmaktan ibaret olmadığını ve öykülü olmayan sinemanın gelişen alanında pek çok farklı konunun ele alınabileceğini ve sinemanın ancak stüdyonun dışında canlı olabileceğini belirten Rotha (2000, s. 47)'ya göre;

> Gerçek ve yaratıcı düşünce, gerçek şeyler hakkında olmalıdır. Sinemanın sınırlarının, eğlencenin dışına taşınması gereklidir. Sinema yaşayan sahneler ve canlı bir konunun dramatikleştirilmesi olmalıdır. Sinema girişimi, modern sorun ve olayları ele almalıdır ve bunların belirli bir işlev ile yorumlanması gerekmektedir. Sinema gerçek insanların varlığını vurgulamak için var olmalı, gerçek nesneleri ve yapıları göstermelidir.

Ancak bu şekilde sinemanın insanlara faydalı olabileceğini tersi durumunda ortak faydalı ürünlerin ortaya çıkmayacağını belirten Rotha, başarılı filmlerin yalnızca kar etme isteği ya da yalnızca sanatsal kaygılarla var olmadığını, onların toplumsal ve politik aydınlanmayı gözeterek başarılı olduklarını savunur. Belgesel yöntemleri, yaratıcı sinemanın doğuşu olarak tanımlayan Rotha[2]'ya göre sinema, ancak stüdyonun

---

[2] Rotha (2000)'dan yola çıkarak belgesel filmin tanımı ve işlevini şu şekilde sıralayabiliriz: - Belgesel sinema, hareketli resmin sosyal çözümleme için yeni bir kullanımıdır, - Belgesel sözcüğü kendi içinde gerçeklerin dramatik ifadesi anlamını içermektedir, - Doğada var olan nesnelerin görünümlerinin kaydedilmesinden ziyade, görüntülerin seçilme yöntemiyle, onların yaratıcı veya dramatik görünümlerine ulaşılmalıdır, - Dünyanın ekonomik ve ahlaki oluşumu içinde acil olan gereksinimlerin karşılanmasında, toplumsal gelişmenin çağdaş savaşımında, sinema bir güç olarak beklentilere yanıt verebilmeli ve yalnızca eğlence öğelerinin kullanımından daha öteye gidebilmelidir, - Belgesel sinemanın, modern eğitimin bir öğesi olarak öneminin ortaya konması gerekir. Ancak eğitim filmlerinin, belgesel yapımlardan ayrı olarak ele alınması gerekmektedir. Sinema, sınırları çok geniş olan eğitimin tek öğesi olamaz, - Belgeseller belirli bir toplumsal amaca sahiptirler. Salt eğlenceye yönelik tecimsel başarı elde eden öykülü filmlere karşın belgeseller, zamanın keskin bir eleştirisini yapmak zorundadırlar, - Belgeselin ereği salt bugünün yapısını ortaya koymak değil, aynı zamanda geçmişin ürünlerinin de değerlendirmesini yapabilmektir, - Amaç, basit bir şekilde tarihsel değerleri tanımlamak değildir; dramatik biçim yaratımıyla birlikte modern dünyanın canlılığının ortaya konması gerekmektedir. - Modern yaşamın özelliklerini yeterince ekrana yansıtamayan, tehlikeli bir toplumsal yaklaşım sergileyen ve kapitalist toplumun en az önemli görünümlerini yansıtan günümüz öykülü filmlerine karşın tecimsel gerekliliklere boyun eğmeden kurgusal bir biçimde olan belgesel fikri önemlidir, - Kameranın yaratıcı olarak kullanımı ile yeniden üretim amaçlı olarak kullanımı arasındaki farklılıklara yeniden göz atmak gerekir, - Gerçek sahne, belgesel için mutlak gerekliliktir. Yaratım, düzenlemeye değil, onun yorumlanmasına dayanmaktadır, - Kısaca belgesel yöntem bize dayatılan geleneklerden daha karmaşık bir yapıya sahiptir. İnsanların ve nesnelerin yalnızca resimsel betimlemeleri ile yetinilmez. Gözlem tek başına yeterli değildir. Kameranın hareketli resimlemesi, estetik açıdan iyi gözlemlere dayanıyor olabilir. Ancak belgeselin en önemli amacı gözlemler sonunda elde edilen bulguların ortaya konmasıdır. Sonuçların ortaya konmasının yaratıcı bir şekilde gerçekleştirilmesine çalışılır.

dışında canlı olabilir. "*Ve bu yeni biçimler içinde, öğretici filmlerin basit tanımlayıcı terimlerinin ötesinde, hayal gücüne daha fazla yer veren, daha vurgulayıcı, anlam yaratma konusunda daha derin değerler taşıyan, biçem yaratmada daha yetkin, gözlem alanında daha geniş bir bakış açısına sahip olan yapımlar olarak belgeseller karşımıza çıkmaktadır"* (2000, s. 48).

Belgesel filmi "*Gerecini ve konusunu doğrudan yaşamdan alarak, bu gereci ve konuyu kendi doğal çevresinde ya da benzeri bir çevrede işleyip nesnel bir tutumla izleyicilere yansıtır"* olarak tanımlayan Öngören[3] (1991, s.7), belgesel filmin; bilgilendirme, sorunları ortaya koyma, tanıtma, araştırma, çözümleme ve dramatize etme gibi görevlerini, toplumun inançlarını oluşturacak gerçekleri görüntüleyip bunları gösterme amacı doğrultusunda yerine getirmesi gerektiğini belirtir.

"Belgesel fikri, asla bir film fikri değildir. Aksine, halkın eğitimi için yeni bir fikirdir" (Grierson, 1942'den akt. Akbulut, 2012, s. 21) diyen Grierson, sinema ve sanatın toplumla olan ilişkisi ile ilgilenmiş ve demokratik sanayi toplumunda sosyal çatışmaların nasıl yönetileceği ve sinemanın buradaki görevine ilişkin fikirler üretmiştir. Modern anlamda belgeselin birçok açıdan başlangıcını temsil eden *Kuzeyli Nanook* (Nanook of the North, Flaherty, 1920) filminin, Flaherty tarafından uzun bir araştırma sonrasında, gerçek kişi ve gerçek mekânlar kullanılarak ve dramını, içinde bulunduğu gerçekliğin kendisinden alarak oluşturulması ve belgesel sinemanın 1920'li yıllarda gerçek kimliğini bulmaya başlaması; belgesel yönetmeni, yapımcı ve film eleştirmeni Grierson'u harekete geçirir. Akbulut (2012, s. 22), Grierson'un belgesel sinemanın işlevine dair görüşlerini şu şekilde açıklar:

> Kurgusal olmayan "sinema yapımları" için "belgesel" (fr. documentaire) sözcüğünü ilk kullanan ve böylece türe adını veren biri olarak Grierson'a göre sinema, bir sanat eseri gibi

[3] Öngören (1991) belgesel film yapımının temel özelliklerini şu şekilde sıralar: - Sinemacı kendi yaşadığı çağı ve toplumun önemli sorunlarını ilgili tüm bilgileri toplayarak ve yerinde araştırmalar yaparak inceler, - Konu iyice kavrandıktan sonra bir taslak hazırlanır, - Film konunun geçtiği yerde veya benzer ortamda geçer, - Belgesel film herhangi bir sorunu ve bunun altında yatan gerçeği yansıtma amacındadır, - Bu gerçek yansıtılırken nesnel kalmaya çalışır, - Nesnellik çabalarına karşın film, belgesel filmcinin anlayışı, dünya görüşü ve bilgisiyle biçimlenir, - Belgesel filmci yansıtmak istediği gerçeği kuru bir belge halinde değil, onun aslını bozmadan, ancak sinemanın olanaklarından yararlanarak çekici bir biçimde ortaya koyar ve etkili kılar, - Görüntü ve açıklamaları, herkes tarafından kolayca kavranabilir bir açıklık taşımalıdır, - Diğer bir yöntemle belgesel filmci izleyiciyi belli bir yönde etkilemek amacıyla sorun karşısındaki kişisel tutumunu ve bunun nedenlerini açıklayabilir, - Belgesel filmde genel amaç sorunları ortaya koymak, çözüm yolarını araştırmak ve bulmak diye belirlenebilir (Özön 1984'ten akt., Öngören, 1991, s. 23).

> görülmemelidir. Zira öncelikle bir iletişim biçimi olan sinema, sosyolojik bir araç olarak, modern dünyanın karmaşıklığını anlaşılır kılmalıdır. Bu nedenle, sinemacının amacı bilgilendirmek, eğitmek ve insanlık durumunu ortaya koymak olmalıdır. Sinema, sanatın hizmetinde olmak zorunda değildir. Tam tersi; ekonominin, politikanın, ideolojinin ve ahlakın hizmetine girmelidir.

Rotha, belgeselde, doğal özdeğe farklı yaklaşımların sonucu olarak ortaya çıkan dört temel eğilimden bahseder ve tarihlendirme açısından da belgesel filmin gerçek başlangıcının Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* filmi olduğu söyler. 1920 yapımı *Kuzeyli Nanook*'u, 1923 yılında Dziga Vertov'un Rusya'daki deneyimleri izlemiştir. Fransa'da Cavalcanti'nin *Yalnızca Saatler* (Rien que les heures, 1927) filmi ve İngiltere'de Grierson'un *Balıkçı Tekneleri* (Drifters, 1929) yapımları ilk belgeseller olarak sıralanabilir (Rotha, 2000, s. 52). Adalı da benzer bir gruplandırma yapar ancak Rotha'dan farklı olarak, Almanya'da Ruttmann'ın *Berlin* (1927) filmini de tarihlendirmeye ekler. Rotha'nın tanımladığı şekliyle belgesel sinemanın dört temel eğilimi; doğalcı (romantik) gelenek, gerçekçi gelenek, haber-gerçel geleneği ve propaganda geleneğidir. Öngören (1991, s. 25-26) ise daha geniş bir değerlendirmeyle belgesel filmin türlerini; biçim ve içerik açısından ve tarihsel gelişim açısından olmak üzere iki ana başlık altında toplar. İçerik açısından belgesel filmler; haber belgeseli, gezi belgeseli, toplumsal belgesel, araştırma belgeseli, bilimsel belgesel, tarihi ve propaganda belgeseli ve derleme belgeselidir. Biçim açısından bakıldığında ise gerçek olayları nesnel bir yaklaşımla izleyiciye sunan klasik belgesellerin yanı sıra dramatik belgesel ya da yarı belgesel adı verilen diğer bir tür karşımıza çıkar. Öngören dramatik belgeselin öykülü filmden ayırtını şu şekilde açıklar:

> Klasik belgesellerdeki gibi gerçek verilere dayanarak tarihi ve güncel olayları uygulayan dramatik belgesel, konusunu öykülü filmde görüldüğü gibi işlediğinden bu türdeki filmlerle benzer özellikler sergilemektedir. Ancak dramatik belgesellerde gerçek olayların yansıtılması ve bu belgesellerin çekiminin olayın geçtiği çevrede yapılması bunları öykülü filmlerden ayırmaktadır (1991, s. 26).

Tarihsel gelişim açısından belgesel filmin türleri ise; Keşif Yöntemli Belgesel, Sinema-Göz, İngiliz Belge Okulu ve Grierson'un Belgesel Film Yaklaşımı, Kent Gerçekçiliği, Propaganda Amaçlı Belgesel, Yeni Gerçekçi Akımı, Çağdaş Akımlar ve Televizyon Belgesel Filmleri'dir.

Doğalcı (romantik) gelenek daha çok doğal çevre üzerinde durmuştur. Adalı, öykülü sinemanın doğal çevreyi daha çok ikincil planda ve bir 'süs' öğesi olarak kullanmasından bahseder. Öykülü sinemada doğal çevre öyküye renk katan, doğal özdeği oluşturmak ya da onunla iç içe geçmek yerine, salt belirli bir atmosfer yaratmak adına yer almıştır. Herhangi bir dramatik olgunun yaratılışında ön plana geçmemiş olan doğal çevre, salt kişilerin rollerini destekleyici bir bağlam içerisinde, öykülü sinemada var olmuştur (1986, s. 24-25). Doğalcı geleneği keşif yöntemli belgesel film türü olarak adlandıran Öngören (1991, s. 38), aynı zamanda ilk belgesel olan Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1920) filminin, keşif yöntemli belgesel film türünün de ilk örneği olduğunu söyler. Adalı'ya göre doğalcı akımın ilk ve en büyük ustası olan Flaherty için film yapımı bir keşfetme olgusudur. Önceden hazırlanmış senaryo-öyküyle hareket etmekten ziyade, konusunu-öyküsünü uzun bir araştırma-gözlemleme sonrasında kameranın ve gerçeğin sağladığı olanaklar dâhilinde keşfeden ve belgeleyen Flaherty, Hudson Körfezi'nde yaşayan Eskimoların doğaya karşı verdikleri yaşam mücadelesini, romantik bir tavırla ve dramını gerçek olaydan-gerçek açlıktan alarak, sinema tarihinin en yalın işlenmiş filminde son derece çarpıcı bir biçimde sergilemiştir (Adalı, 1986 ve Rotha, 2000). Temanın özdeğinin filmin çekiminden önce çok iyi gözlemlenmesi ve özümsenmesi gerektiğini belirten Rotha, *Kuzeyli Nanook* (1920) filminin özdeğinin gerçek yaşamın görüntülenmesi olduğunu ve görüntülerin seçilmesi ile birlikte filmin bir yorumlamaya dönüşeceğini belirtmiştir. Bu aşamada film, salt kaydedilen bir betimlemenin dışında gerçekliğin özel bir dramatikleşmesidir. Flaherty gerçeklik ve dram arasındaki ilişkiyi şu şekilde özetler: "*(...)öykünün bir yerde ele alınması mutlak bir prensibe dönüşmüştür ve öykünün geçtiği yer büyük bir önem taşımaktadır. Dram, günlerin ve gecelerin dramıdır, yılın mevsimlerinin yaklaşmasının dramıdır, insanların yaşamlarını sürdürebilmenin temel kavgaların dramıdır ya da kabilenin değerlerinin oluşturulmasının dramıdır"* (Rotha, 2000, s. 56) diyen Flaherty, dramı gerçek olanın içinde aramamız gerektiğini vurgular. Rotha (2000, s. 55)'ya göre, "*doğal nesnelerin şiirselliğinin verdiği duyum, gerçek bir sanatçının doğumunu müjdelemektedir".*

Filme konu aldığı toplumu ve çevreyi daha yakından tanımak için onlarla birlikte yaşayan ve bir anlamda Eskimo kültürüne sinematografıyla dâhil olan Flaherty keşif yöntemiyle birlikte;

- Geçmişle gelecek arasında romantik ilişkiyi göstermiş,

- İlkel insanın, içinde yaşadığı doğal çevreyle savaşını, uzlaşmasını ve varlığını göstermesini konu edinmiş,

- Gerçekte var olanı sağlıklı bir biçimde görüntülemiştir (Öngören, 1991, s. 40).

Sinema perdesinin gerçekliğe açılan bir pencere olduğunu ve belgesel film yapımının da gerçek-yaşanmış olanı ilgi alanına dâhil etmesi nedeniyle, sinema sanatının belgesel aracılığıyla edebiyattan ödünç aldığı öykü ve tiyatrodan ödünç aldığı oyundan kurtularak bağımsızlaştığını belirten Grierson[4], Flaherty'nin alana olan katkısını *"filmin öyküsünün çevrenin yaşamsal öyküsü"*nden alınması gerektiğiyle ilgili öğretisi olduğunu söyler ve devamında ekler;

> 1) Film gereçlerine doğal konumu içinde egemen olmalı ve düzene sokabilmek için yakın ilişki kurabilmelidir sinemacı. Flaherty bir ya da iki yıl boyunca kendini seçtiği konunun içine gömer. Öykü kendi kendini anlatana kadar seçtiği topluluğun içinde yaşar. 2) Film Flaherty'nin betimlemeyle dram arasına koyduğu ayırım içinde yer almalıdır. Sanırım dramatik yapının ya da daha doğrusu filmin, Flaherty'nin seçtiğinin dışında da biçimleri olduğunu görebiliriz. Ancak bir konunun yüzeysel değerlerini betimleyen bir yöntemle gerçek yönlerini çarpıcı bir biçimde açığa çıkaran yöntem arasındaki birincil ayrımı yapmak önemlidir. Doğal yaşamı görüntüleyebilirsiniz ama öte yandan ayrıntıları bir araya getirerek aynı yaşamın bir yorumunu da yaratabilirsiniz…. Doğal sinemanın başarısı ayrıntıların üst üste yığılmasında yatar (Adalı, 1986, s. 56).

Bazin; Stroheim, Murnau ve Flaherty'nin filmlerindeki ortak öğenin, kurgunun minimum düzeyde kullanılması yoluyla gerçeğe olabilecek en az müdahaleyle, dramı 'gerçeğin kendi'nden alan bir film yapım anlayışı olduğunu belirtir:

---

[4] Grierson, Sinema Quarterly'nin 1932 kış sayısında yayınladığı "First Principles of Documentary – Belgesel Sinemanın Temel İlkeleri" başlıklı yazıda, o güne kadarki görüşlerini özetle bir araya getirmiş ve üç maddede toparlamıştır (Adalı, 1986, s. 54-58): "- İnanıyoruz ki çeşitli çevrelere ulaşabilme, gözlemleme ve yaşamın kendisinden seçmeler yapma açısından sinemanın olanakları yeni ve önemli bir sanat biçimine dönüştürülebilir. Stüdyo filmleri perdede gerçek dünyayı yansıtma olanağını büyük ölçüde yadsımaktadır. Stüdyo filmleri oyuncuların canlandırdığı öyküleri yapay çevreler içinde görüntüler. Belgesel ise yaşayan sahneyi, yaşayan bir öyküyü görüntüleyecektir. - İnanıyoruz ki özgün –ya da doğal- oyuncu ve özgün –ya da doğal- sahne uygar dünyanın perdede yorumlanmasından daha iyi bir yol göstericidir. Bunlar sinemaya daha çok gereç sağlarlar. Sayısız imgeyle güç verirler. Sinemaya gerçek dünyada var olan ve stüdyo kafasının tasarımlayıp stüdyo teknisyenlerinin yaratabileceklerinden daha karmaşık, daha şaşkınlık verici olguları yorumlama gücü verirler. - İnanıyoruz ki gerçek dünyadan sağlanan işlenmemiş gereç ve öyküler, düzenlenmeyle sağlananlardan daha tutarlı –felsefi anlamda daha gerçek- olacaktır. Kendiliğinden oluşan hareketin perdede özel bir değeri vardır. Geleneklerin oluşturduğu ya da zamanın aşındırıp yumuşattığı hareketleri etkin kılmada sinemanın şaşılacak bir yeteneği vardır. Kendine özgü dikdörtgen çerçevesi, hareketi özellikle belirginleştirir, çevre ve zaman içinde harekete üst düzeyde bir düzenleme olanağı sağlar."

> Kurgu bu yönetmenlerin filmlerinde, eğer çok verimli bir gerçeğin içinde kaçınılmaz bir ayıklama gibi tamamıyla olumsuz bir rol oynamıyorsa, hiç bir rol oynamaz. Alıcı her şeyi aynı zamanda göremez, ama görmek için seçtiğinden de hiç olmazsa hiç bir şeyin kaybolmamasına çalışır. Foku avlayan Nanook önünde Flaherty için önemli olan, Nanook ile hayvan arasındaki ilişkidir, bekleyişin gerçek değeridir. Kurgu zamanı anlatabilirdi, Flaherty ise bize beklemeyi göstermekle yetinmektedir; avın süresi görüntünün özünün ta kendisidir, gerçek konusudur. Bundan dolayı filimde bu sahne tek bir çekimden meydana gelir. Bundan ötürü bu çekimin bir "çarpıcı kurgu"dan çok daha heyecanlandırıcı olduğu inkâr mı edilecektir? (1966, s. 48)

Akbulut'a göre Flaherty'nin, insanın çetin ve acımasız yaşama karşı verdiği mücadeleyi filmleriyle romantikleştirmesi ve yumuşatması, sol eğilimli birçok sinemacı ve eleştirmeni rahatsız etmiştir (2012, s. 16). Paul Rotha başta olmak üzere İngiliz Belge Okulu'ndaki birçok yönetmen için Flaherty "belgeselin babası"dır ancak belgesel filmi sosyolojik ve toplumsal bir analiz ve eleştiri yöntemi/eğitim aracı olarak kullanan ve gören bu yönetmenler için Flaherty'nin tavrı oldukça "romantik"tir.

Gerçekçi gelenek, diğer adıyla kent gerçekçiliği, kent senfonisi ya da senfonik belgesel; kaynağını kentin gerçekliğinden/günlük yaşamından alan ve malzemesini senfonik bir biçimde yansıtan filmler için kullanılmıştır. Senfonik belgesel film için en ayırıcı özelliğin filmde tümüyle senfonik biçimin uygulanması olduğunu, bu tür filmlerdeki biçimsel çekiciliğin ana konu üzerinde odaklanmayı zorunlu kılmadığını ve Grierson'un bu tür belgeselleri beynin sağ tarafına – duygusal yanına seslendiği için eleştirdiğini belirten Öngören; belgeselin bu türünün gerçeği algılama yolunda değişiklikler getirebileceğini ve yarattığı duygusal etkiden ötürü de çok çarpıcı olabileceğini vurgular (1991, s. 76-77). "*Gerçekçi eğilim, çekici aygıtın olanakları karşısında çok etkilenen ve bu olanakları Fransız yaşamının çeşitli yönlerini görüntülemede değerlendirmek üzere kısa filmler çekmekle işe başlayan Fransız öncülerinin (avant-garde) çalışmalarıyla başlamıştır"* diyen Adalı (1986, s. 27), ilk denemelerin "sanat sanat içindir" düşüncesinin tipik örnekleri olduğunu, eğilimde öne çıkanların ise Alberto Cavalcanti *Yalnızca Saatler* (1927), Walter Ruttmann *Berlin* (1927) ve Joris Ivens *Köprü* (De brug, 1928) yönetmenleri-filmleri olduğunu belirtir. Gerçekten var olan madde ve doğaya gerçekçi bir yaklaşımın, Fransa'daki avant-garde film üreticileri tarafından geldiğini ve şehir yaşantısının ekran üzerinde yaratıcı bir şekilde ilk kez *Yalnızca Saatler* (1927) filminde vurgulandığını söyleyen Rotha'ya göre gerçekçi gelenek; daha önce yapılmadığı şekliyle, Flaherty'nin filmlerindeki duyumsal pastoral yapının tersine, bize

gerçekliğin yorumlanmasının olanakları sunar. Filmlerin önem arz eden asıl yanı, bize tanıdık olan etrafımızdaki bilindik olguların ortaya konması ve *"modern deneyimden yararlanmış birer film olarak karşımıza çıkmaları"*dır (Rotha, 2000, s. 60-61). Öngören, senfonik belgesel film türüne aynı zamanda şehir senfonileri denilmesinin nedenini Cavalcanti ve Ruttmann'ın filmlerinde yaptığı gibi şehir hayatı ile ilgili gerçekleri ortaya koyarken kurgunun yardımıyla filme senfonik hareket kazandırma çabasından ileri geldiğini belirtir (1991, s. 82-83).

Sinemada alt türlerin kendisini göstermesiyle belgeselin, hayatı birebir ve tekdüze kopya eden özelliğinin yerine, gerçeği kurgulayabilen bir nitelik kazanmasına değinen Akbulut, insanları ve olayları merkeze alan kurgusal filmlerin yerine, belgesel sinemanın kentleri, kentle birlikte hareket eden insan topluluklarını ve akıp giden zamanı konu aldığını belirtir (2012, s. 58). Akbulut'un bu yorumu senfonik belgesele ve aynı zamanda haber-gerçel geleneğine göz kırpar. Ruttmann'ın *Berlin: Bir Kent Senfonisi* (1927) filminde gerçeğe daha heyecan verici bir yaklaşımla ulaşma çabası kendini Sovyet yönetmenlerinin, özellikle de Eisenstein ve Vertov'un kurgusuna benzer tempodaki kurguyla gösterir (Adalı, 1986; Öngören, 1991 ve Rotha, 2000).

Haber-gerçel yapımların belgesel film yapısıyla çok az ortak özelliği olduğunu belirten Rotha, ikisinin de malzemelerinin gerçekten yola çıktığını fakat buna karşın doğal özdeğe yaklaşım biçimlerinin çok farklı olduğunu vurgular ve şöyle devam eder:

> Haber-gerçel yapımlarının görevi gündelik olayları, kısacık bir zaman dilimi içinde, basit betimleyici terimlerle sunmaktır. Belgeselin görevi ise bunun tersine olarak, güncellik ve gerçekliğin, özel bir amaçla dramatikleştirilmesidir. (…) Haber-gerçelin konu maddesi, genel olarak kendi içindeki dramatik yapıdır. Haber-gerçel kameramanları ve editörler keskin bir şekilde betimleyici bir üsluba sahiptirler ve ender olarak yaratıcı bir tarz uygularlar. Haber-gerçelin özdeği farklı zamanlarda röportaja dönüşebilen çekimlerdir. Belgeselde ise geniş ölçekli bir yorumlama bulunur (2000, s. 64-65).

Haber-gerçel geleneğinin en bilinen ismi Sinema-Göz (Kinoglaz) isimli grubuyla bilinen ve bu terimi çalışma yöntemlerini tanımlamak üzere kullanan Dziga Vertov'dur. "*Haber filmi gerçeklikten beslenmelidir"* diyen Vertov (2007, s. 10), yeni haber filmi anlayışında gündelik yaşamın ve hayatın karmaşasına giren iki şeyden bahseder: *"1- İnsan gözünün görsel dünya sunumuna meydan okuyan ve kendi 'görüyorum' versiyonunu sunan sine-göz, 2- bu şekilde ilk defa görülen hayat-yapısının anlarını*

düzenleyen kinok[5]*-kurgucu"* (2007, s. 21). Vertov için sinema-göz; herhangi bir aktör aktris, dekor, kostüm ve stüdyo kullanmaksızın bir film-nesne yaratmanın ilk deneyimidir. Edebiyat ve tiyatro kaynaklı sinemanın yani belgeselin karşısında olan sinemanın yaratıcı bir oluşum olmadığını, yaratıcı sinemanın kaynağının yaşamın kendi içinde belirdiğini belirten Vertov sine-gözün önemini şu şekilde açıklar:

> - Kendisi uğruna sine-göz değil, film-gözün araçları ve ihtimalleri aracılığıyla gerçek, yani kinopravda (sinema-gerçek), - Hayatı 'habersiz' olması için değil, insanları maskesiz, makyajsız göstermek, onları rol yapmadıkları bir anda kameranın gözüyle yakalamak, kameranın gözler önüne serdiği düşüncelerini okumak için 'habersiz çekmek', - Görünmeyeni görünür, açık olmayanı açık, gizliyi aleni, oyuncularla oynananı oyuncusuz kılma; yalanı gerçeğe dönüştürme ihtimali olarak sine-göz, - Dünyanın komünist bir bakışla deşifre edilişi, verilen mücadeleyi daha ileriye götürmek için bilimle haber filminin birleşmesi olarak, gerçeği (sinema-gerçek haliyle) perdede gösterme girişimi olarak sine-göz (2007, s. 48).

Sanatsal dramın özünün izleyiciyi sarhoş etmeye, bilincini uyuşturmaya, karşı koyan bilinci alt etmeye yönelik olduğunu belirten Vertov, hayatı olduğu gibi gözlemleyen ve kaydeden ve aynı zamanda hem biçimsel açıdan izleyiciye kurgu aracılığıyla yaratıcı ve aktif bir katılma imkânı sunan hem de içerik açısından gündelik ve toplumsal olanı gözler önüne seren sinema-gerçek/kino-pravdayı önerir. "*Sine-göz yöntemi görsel dünyayı bilimsel açıdan deneysel olarak araştırma yöntemidir"* diyen Vertov (2007, s. 104), çıplak gözün görmediği-göremediği dünyanın, sinemasal olarak deşifresine vurgu yapar. "*Sine-göz zamanın fethi demektir (zamansal olarak birbirinden ayrı olguların görsel olarak birbirine bağlanması). Sine-göz hayat süreçlerini insan gözünün göremeyeceği bir zamansal sıra ya da herhangi bir hızda görme ihtimalidir".* Vertov'a göre, kino-eye mükemmel olmayan insan gözünün normal olarak algıladığı gerçeği, çok daha ayrıntılı bir şekilde görebiliyordu (Treske, 2003, s. 26). O güne dek yapılan filmlerde kameranın insan gözünün bakışını kopya ettiğini-etmeye çalıştığını ancak mekanik bir göz olarak kameranın özgürleşmesi gerektiğini savunan Vertov, sinemanın temelinde bulunan tiyatro ve yazın himayesinin ancak ve ancak burjuva etkisinden arınmış bir sinemayla, devrimin eğitim ve propaganda aracı olan bir sinemayla yani devrimci bir içerik ve tekniği kendinde barındıran kurmaca olmayan sinemayla kırılabileceğini belirtir (Gianetti 1982'den akt., Ulutak, 2007, s. 82). Yaşamı spontane

---

[5] *Sinema-göz* kitabında tanımlandığı şekliyle; *"kinok'lar 'sinema-gözlü adamlar'dır"* (Vertov, 2007, s. 3).

şekilde yakalayan ve yakaladığı görüntüleri kendi deyimiyle film yapımının her aşamasında uyguladığı *'film yazma sanatı'* (Vertov, 2007, s. 295) ile yani kurgu ile senaryoya dayanmadan düzenleyerek film yapımını gerçekleştiren Vertov, *Film Kameralı Adam* (Man with the Movie Camera, 1929) filminde sine-göz kuramının her aşamasını göstermiştir. Belgesel filmi 'yaşanmışın yaratıcı şekilde işlenmesi' olarak tanımlayan Grierson'a film yapım/yaratım stiliyle göz kırpan Vertov, kurguya yönelik yaratıcı yaklaşımıyla haber film ve sine-göz arasında bir fark yaratır (Adalı, 1986, s. 30).

"Sinema ile bir düşünce aygıtı ve propagandanın filmsel karşılığı olarak ilgilenen yönetmenler, Vertov'un çalışmalarından çok şey öğrendiler" diyen Armes (2011, s. 46)'a benzer şekilde Rotha (2000, s. 68) da belgesel yöntemlerle oluşturulan propaganda amaçlı filmlerin, politik propagandanın bir aracı olarak Sovyet Okulu'nun karakterini yansıttığını belirtir. Sinemanın, özellikle önemli toplumsal olayların vuku bulduğu dönemlerde çeşitli tanıtma, bilgilendirme, eğitme ve etkileme gibi misyonlarla propaganda amaçlı yapımlara yöneldiğini belirten Adalı (1986, s. 32), örnek olarak Sovyetler Birliği'ndeki, Almanya ve İtalya'daki, İngiltere'deki ve Türkiye'deki propaganda amaçlı belgesel yapımları göstermiştir. Propaganda belgesellerinde amaç her ne kadar aynı da olsa, yönetmenlerin her birinin özdeğe ve malzemeye yaklaşım tarzları farklıdır. Adalı (1986) ve Öngören (1991)'e göre Sovyetler Birliği'nden Eisenstein ve İngiliz Belgesel Okulu, belgesel sinemayı propaganda amacıyla kullanırken bile sanatsal kaygılardan ödün vermeyen, onları muhafaza edebilen örneklerdir. Sovyet Okulu'nun ve Grierson'un kuruculuğundaki İngiliz Belge Okulu'nun sanatsal kaygılarından ödün vermeyen propaganda belgesellerine Akbulut (2012, s. 45), Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* (Triumph des Willens, 1934) filmini de, Ruttmann ve Vertov estetiğinin izlerini bulmanın mümkün olduğunu belirterek, ekler. Hitler tarafından sipariş edilerek Nazi Partisi'ne ait kongrenin görüntülerinden oluşturulan film, Akbulut (2012)'a göre, Nazi döneminde Almanya'da film üretilmemesinden kaynaklı ve her ne kadar 'faşist estetik'e sahip de olsa, tam bir başyapıttır.

Dziga Vertov'un 1930'lara kadar süren çalışmaları yankılarını 1960'larda Fransızların cinema-verite'sinde kendini gösterir (Adalı, 1986, s. 37). Yergebekov'a göre, 60'lı yıllarda belgesel sinemada ilginç bir süreç başlamıştır. Amaç; olayları yüzeysel olarak

anlatmaktan ziyade derinine inmektir. Söz konusu olan ‘olaylar’ egzotik şeyler değil, aksine sıradan olaylardır (2005, s. 56). Vertov’un sinema-göz (kinoglaz) ve sinema-gerçek (kinopravda) film deneylerini ve alıcıyı sokağa çıkararak başoyuncu yapmasını heyecan verici bulan Fransız etnograf Jean Rouch; Flaherty’nin araştırıcı belgesellerinden ve "*özgür alıcıyı yalnızca kendi çağdaşlarının davranışlarını ve bu davranışlar yoluyla kültürlerini göstermek için kullanmayı deneyen"* (Makal, 2002, s. 38) Jean Vigo’nun sinema anlayışından etkilenerek, birçok filminin arasından öne çıkan, antropolojik bir klasik sayılan *Ben, Bir Siyah* (Moi un noir, 1958) filmini ve cinema-verite metodunun kuramsal çerçevesini yerine oturtan çalışması olarak (Yergebekov, 2005, s. 55) sosyolog Edgar Morin ile beraber *Bir Yaz Güncesi* (Chronicle of a Summer, 1961) filmini yaptı (Makal, 2002, s. 38). Armes (2011, s. 81), Rouch’un uzun metrajlı filmlerinin, karakterlerini film yapımına dâhil etme arzusunu gösterdiğini belirtir. İnsanlarla birlikte film üretmenin yollarını arayan Rouch, belgesel sinema alanında üretilen filmlerin yöntemi ve ideolojisi üzerinde yeniden düşünmeyi (Altıntaş, 2002, s. 32), geleneksel belgesel metotlarını sorgulamayı, film üretim biçimine yenilik getirerek, sinemanın kendi doğasını ve onun gerçekle olan ilişkisini sorgulamayı (Yergebekov, 2005, s. 57) görev edinmiş ve ürettiği filmlerle de düşüncelerinin somut halini bizlere sunmuştur. Perdeden yansıyan gerçekliğin potansiyel gücünün anlaşılması için, öncelikle belgesel türünün oluşum ve gelişim evrelerinin tamamlanması ve bu sayede zanaat niteliğini aşarak, sanat seviyesine yükselmesi gerektiğini belirten Mükerrem (2007, s. 266), belgeselin gelişim aşamalarını Sinema Göz, Canlı Sinema, Canlı Kamera, Sinema Direkt, Sinema Gerçek ve Lars von Trier'in Dogma'sı olarak sıralar ve Sinema Gerçek'in belirtilen tüm aşamaların tamamını kapsadığını vurgular. Mükerrem'e göre Sinema Gerçek, ifadesini ilk olarak Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1920) filminde bulur. Makal (2002, s. 38) da Flaherty'nin film yapma yönteminin, son derece güç koşullarda yaşayan yabancı bir kültürün insanlarını filme almak için önce onları tanıması, onlarla yaşaması gibi niteliklerinden ötürü Rouch'un ve cinema-verite'nin, Flaherty'den etkilendiğini belirtir. Rouch'dan, Vertov'un 'Sinema-Göz'üne kulak ekleyen kişi olarak bahseden Makal, Rouch'un Flaherty ve Vertov'dan feyiz alarak fakat bunun yanı sıra onların film yapma yöntemlerinden daha gelişmişini ve daha güncel bir film yapma biçimi ortaya koyduğunu belirtir ve şöyle devam eder:

> Rouch'a göre 16 mm'lik sinema bir devrim olmuştu. Hem hafifti ve taşınabilirdi, hem de çekilenler 35 mm'ye büyütülebiliyordu. Ve bu gelişme etnograflara önemli yararlar

> sağlamıştı kuşkusuz, ama Rouch'a göre eksik olan bir şey yine de vardı: Gözlemlemek kadar, elde edilmiş belgeyi gözlenen kimselere göstermek ve davranışlarını onlarla birlikte görüntüler üzerinde incelemek (2002, s. 38).

"Cinema Verite ve Direct Cinema taşınabilir kayıt teknikleriyle doğrudan ilintilidir" diyen Treske (2003, s. 25)'ye benzer şekilde Armes da sinema-gerçek'in sahip olduğu düşüncenin temelinin geleneksel, ama hantal 35 mm'lik formatın reddine dayandığını ve görüntü kalitesinde belirli bir kaybı içermesine rağmen 16 mm'nin maliyeti azaltarak taşınabilir-hafif yapısıyla film yapımcısına kolaylık sağladığını belirtir. Diğer bir önemli teknolojik gelişme ise, senkronize ses kuşağı sağlayabilecek taşınabilir ses kayıt teçhizatının kullanılmaya başlanmasıdır (2011, s. 78). Vertov tarafından ilk defa kullanılan kino-pravda yani sinema-gerçek, Rouch tarafından cinema-verite olarak Fransızca karşılığını bulur. Yergebekov (2005, s. 57)'a göre;

> (...) cinema-verite, nesnel gerçek yardımıyla bir realiteyi kaydetmek değil, kameranın çekebileceği gerçekleri göstermek için kullanılan kamera yardımıyla realiteyi yakalamaktır. Bununla birlikte Rouch, cinema verite'yi bir gerçekliğin sineması olarak değil, sinemanın gerçeği olarak tanımlar. Cinema-verite ile Vertov'un kino-pravda'sı arasındaki farkı tek sözle anlatacak olursak, Vertov için önemli olan şey ajitasyon ise, Fransızlar için önemli olan toplumun objektif analizidir.

Cinema-verite'de kurgunun, en minimal düzeyde ve ham malzemeyi çok fazla değiştirmeden, ona fazla müdahale etmeden yer alması gerektiğini vurgulayan Mükerrem (2007, s. 268) de Vertov ve Rouch'un film yapma biçimlerindeki bir diğer ayrımı belirtmiş olur.

Resim sanatının stüdyodan açık havaya çıkmasıyla yaşanan köklü değişim sinemada da yaşanmıştır. Sinemanın tam anlamıyla stüdyolardan bağımsızlaşmasını 1960'ların başına tarihlendiren Ebru Şeremetli (2002, s. 14), bu değişimin, kamera ve sesin kullanımında yaşanan teknik gelişmeler ve sinemada alternatif arayışlara yeni bir ruh getiren genç sinemacılar vasıtasıyla olduğunu belirtir.

Hafif taşınabilir araç gerecin keşfiyle birlikte stüdyo dışında çalışmak isteyen yönetmenlere ucuz ve özgür bir çalışma ortamı yaratılması; dokümanter terimini geleneksel anlamından daha farklı bir biçimde ele alan yeni yönetmen gruplarının oluşturdukları Fransız Cinema Verite (Sinema-Gerçek), İngiliz Free Cinema (Özgür Sinema), Amerikan Direct Cinema (Dolaysız Sinema) gibi 60'lı yıllarda öne çıkan ve

belgesel sinemaya yeni bir bakış açısı getiren akımlar vasıtasıyla olmuştur (Bawden 1976'dan akt., Öngören, 1991, s. 103). Barnouw (1983, p. 254-255), dolaysız-sinema için 'observer' yani gözlemci, sinema-gerçek için ise 'catalyst' yani katalizör/provokatör kavramlarını kullanır. Tüm olayların kameranın önünde, belirli bir plan olmadan ve film yapımcısının müdahalesi olmadan kayda alındığı dolaysız-sinema filmlerinde, kameranın konumu olayları yorumlasa dahi, izleyici ve kayda alınan olay arasına film yapımcısı girmez, filmi yapan kişi izleyiciye fark ettirilmez ve bu sayede izleyici ve kaydı alınan olay arasında doğrudan bir ilişki kurulur, dolayısıyla burada film yapımcısı gözlemci bir konumdan, dâhil olmadan filmi izler. Ancak sinema-gerçek film yönteminin tavrı biraz daha farklıdır. İzleyici bu kez dolaysız sinemanın tam tersi bir yöntemle, filme alınan olay ile bu olayı ele alan film yapımcısının ilişkisine şahit olur yani izleyici, film çekme işinin kendisine tanık olur. Belgesel sinemacı burada, olayların gelişimini kışkırtarak sağlayan/geliştiren ve aktaran kişi olarak katalizör/provokatör görevini üstlenir. Sinema-gerçek film yöntemiyle izleyicinin dolaysız sinemadaki gözlemci rolünün değiştiğini ve izleyici ile konu arasında hep var olmasına karşın diğer belgesel akımlarında sürekli olarak gizlenen sinemacının kimliğinin bu yöntemle açık edildiğini belirten Ulutak, cinema veritenin kullandığı yöntem vasıtasıyla, izleyicinin kendisinin, konunun ve film yapımının nasıl aktarıldığına şahit olduğunu belirtir (Ulutak, 2002, s.36). Sinema-gerçek, dolaysız-sinema ve özgür-sinema akımları; anında olanın kaydedilmesi, önceden tasarlanmış senaryonun bulunmayışı, stüdyo dışında çalışılması, taşınabilir hafif araç gerecin kullanılması, gerçek insanın görüntülenmesi, film yapımcısının alıcı yönetmeni ve kurgucu görevini üstlenmesi gibi önemli ortak özelliklerinden dolayı birer non-fiction sinemacılık örneğidir (Öngören, 1991, s. 110). A. Selegna Taşkent ise birçok açıdan benzerlik taşıyan bu akımların arasında sinema-gerçek örneklerini, kameranın karakteri kışkırtması ya da dolaysız-sinemanın tabiriyle "fly on the wall" yani duvardaki sinekvari bir şekilde, gelişen olaylara tanıklık etmesi açısından "*çağımızın olaylarına en doğal haliyle tanıklık eden belgeseller"* kategorisine dâhil eder (Taşkent, 2009, s. 141). Sinema-gerçek ve dolaysız-sinema, içinde bulunduğumuz postmodern zamanın tanımladığı; araştırmacı, deneme ya da otobiyografik yöntemleri içeren birinci şahıstan anlatılan belgesel sinema (first-person documentary cinema) tarzına dâhil edilebilir (Chanan, 2007, p. 182). Gelişen kayıt sistemleri ve teknolojiyle birlikte belgesel filmlerin her türünün yeni boyutlar kazandığını, belgesel filmcilerin de film yapımında

yeni olanaklar bulup yarattığını belirten Öngören (1991, s. 111)'e göre, belgesel filmin temel işlevi değişmeden, Vertov'un ve Grierson'un belirlediği gibi "*güncel olaylardan kesitler yakalamak ve bunları bir anlam ifade edebilir nitelikte bir araya getirmek"* olarak kalmıştır. Tüm dünyadaki gerçekçi sinemalar, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Cinema-Verite, Özgür Sinema, üçüncü dünya ülkelerinin Yeni Sinemaları büyük ölçüde belgesel sinemanın kurucularından Dziga Vertov'un ve Robert Flaherty'nin belgesel çalışmalarından etkilenmiştir (Coşkun, 2011, s. 11).

Sinemanın doğuşuyla eşzamanlı olarak ortaya çıkan belgesel sinemanın ilk eğilimleri, gelişimi ve tarihsel süreç içerisindeki değişimini imleyen dönemler yukarıda tartışmaya açılmıştır. Bilim, sanat, felsefe gibi birçok alanda tartışma konusu olan 'gerçeklik', sinema söz konusu olduğunda neredeyse tartışılması zorunlu bir 'alan' haline gelmiştir. Bu doğrultuda sıradaki başlıkta öncelikle, sinema ve gerçekçilik arasındaki ilişki üzerine yapılan temel tartışmalardan bahsedilerek devamında ise belgesel sinema ve gerçeklik ilişkisi tartışmaya açılmıştır.

I.2. Belgesel ve Kurmaca Sinemada Gerçekçilik

Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü'nde Nijat Özön (2000, s. 302), gerçekçiliği *"dışımızdaki dünyayı, nesnel bir tutumla yansıtmayı erekleyen sinema akımı"* olarak tanımlar. Sinemada ve diğer alanlarda gerçekçilik, bir yandan dış dünyayı tüm çapraşıklığı, varsıllığı ve derinliğiyle anlayabilecek ve kavrayabilecek bilgi ve bilinci gerektirir diğer yandan ise dış dünyanın gerçeğini çarpıtmayacak, değiştirmeyecek bir soğukkanlılığı ve dürüstlüğü zorunlu kılarken izleyiciye bu gerçeği en inandırıcı ve benimsetici yoldan aktaracak/sunacak büyük bir sanat yeteneği gerektirir.

Felsefe ve sanat alanındaki temel tartışma konularından olan gerçekçilik, sinema için de en önemli tartışma konularından birisidir. Sinemanın ilk örneklerinden bu yana alıcının gerçekle olan ilişkisi ve gerçeğe yaklaşım biçimi, sürekli tartışılan ve alandaki kuramsal yaklaşımların yönünü tayin eden bir konudur. Armes (2011, s. 17-18)'a göre;

> (…) bir hareket sanatı olan sinema temel görüntüleri elde etme aracı olarak kameraya ayrılmaz surette bağlıdır. Her ne kadar film gösterimi bir yanılsama süreci olup göz aldanımına (saniyede 24 ya da 16 karede geçen ve birbirini izleyen ayrı görüntüleri

> birbirinden ayırmamaya) dayalı olsa da, sinemanın gerçekçilik için bir potansiyeli vardır, çünkü kameranın kendisi bir hile yapmaz. Kameranın verdiği görüntüler, bir hareketin gerçek yaşamda olduğu biçimiyle birbirini izleyen aşamalarının kaydedildiği görüntülerdir.

Armes'in değindiği yanılsama süreci yani algı ve yanılsama sonucu hareket etmeyen görüntünün perdede hareketli olarak görülmesi durumu, sinemayı estetik ve psikolojik olarak ikiye ayıran film kuramcılarından Hugo Munsterberg'in phi-fenomeni olarak adlandırdığı yaklaşımla açıklanabilir. Zihnin hareketle duyumsal dünyayı canlandırması yani, "*görsel uyaranın bu uyaran ortadan kalktıktan sonra da zihinde saklanması"* durumunu Andrew (2010, s. 66), hareket eden görüntülerin yanılsaması olarak tanımlar.

Kolker'a göre "gerçekçilik" sinemada en çok tartışılan konuların başında gelir. Filmin fiziksel olarak var olan dünya ile olan yakın ilişkisi; hareketli görüntülerden oluşan bu anlatıların gerçek olduğu ve dünyanın bir yansıması olduğu varsayımı üzerinden şekillenir. Ancak Kolker bu varsayımın sorgulanması gerektiği üzerinde durur. Ona göre, fiziksel ve algısal olarak dünyadaki kökenlerinden uzak olan fotoğrafik imge -yani yeniden kurulan/yaratılan/oluşturulan bir görünüm olarak imge- ve dolayısıyla film ve filmi oluşturan anlatı unsurları ve karakterler güçlerini, gerçekliğin bir yansıması olmalarından değil, bizim filmdeki görüngü alanına dair beklentilerimizden alırlar. *"Onlar ve öyküleri diğer kurmacalardan daha gerçek değildirler"* (Kolker, 2010, s. 17).

Alper Kırklar da benzer şekilde fotografik imge / film ve gerçeklik üzerine bir yorum getirir. Ona göre sanatta yansıtma kuramı denilen kurama göre şeyler, orijinal hallerine en yakın haliyle sunulur bizlere. Ancak Kırklar' a göre, gerçek dünyanın temsilini kabul etme tarzımız, kurmaca bir yapıtın temsil ettiği dünyayı kabul etme tarzımızdan farklı değildir. Kırklar, bunun sebebinin sanatta var olan yanılsama olduğunu söyler ve bu yanılsamayı da en 'iyi' biçimde oluşturan ise görsel sanatlardır. Görsel sanatlarda yaratılan yanılsama oranında, nesnenin 'orijinal' modeline yaklaşılabilir. Filmin ise, diğer görsel sanatlardan farklı olarak insan eli değmeden üretiliyor olması, görüntüde 'yansıtılan' nesnenin gerçekliğine daha çok inanmamıza yol açar. Ancak filmin bu söz konusu 'nesnelliği', görüntüdeki nesnenin/temsilin varlığına inanmamız için yeterli değildir. Çünkü film (fotoğraf), gerçek dünyaya ilişkin kesin bir bilgi vermekten ziyade, sadece sezgilerimize, olası hakikatin varlığına ilişkin telkinde bulunur yani film aslında, '…miş gibi' yapar (2003, s. 44-45).

Diğer taraftan ise sinemanın deyişlerinin, ortaya koydukları gerçeğin kazançlarına göre sınıflandırılabileceğini bundan dolayı da perdede gerçeği en çok göstermeye yönelen bütün anlatım dizgelerinin ve bütün işlemlerin "gerçekçi" olarak tanımlanabileceğini belirten Bazin, sinemasal aracın kaçınılmaz ve zorunlu kimyası sonucunda ilk gerçeğin yerine asıl gerçekten yapılan bir yanılsamanın konduğunu belirtir. Ona göre bu zorunlu bir yanılsamadır ve seyircinin zihninde sinematik anlatımıyla özdeşleşen gerçeğin kendisiyle ilgili bilincin çabucak yitmesine yol açar. Bazin'e göre bu zorunlu yanılsamalı süreçten dolayı sinemacıyı suçlayamayız, çünkü sinema sanatını meydana getiren şey bu yalandır; ancak sinemacının bu yalana hâkim olamaması ve gerçek üzerinde yeni fetihlerde bulunmayı engellemesi kınanabilir (Bazin, 1966, s. 161-162).

Fotoğrafın, plastik sanatları benzerlik tutkusundan azat ettiğini, fotoğraf ve sinemanın, gerçeklik tutkusunu doğrudan doğruya karşılayan buluşlar olduğunu belirten Bazin, plastik sanatların üretiminde zorunlu olarak bulunan insan varlığı ve dolayısıyla öznelliğin gerçeğin saf yanılsamasını engellediğini, fotoğrafın ise bir dönüm noktası olduğunu belirtir. Ona göre "*barok resimden fotoğrafa geçişte en önemli olay, yalnızca maddi gelişmede değil (fotoğraf, renklerin taklidinde uzun süre resmin gerisinde kalacaktır), ruhbilimsel bir olaydaydı: İnsanın aradan çıkarak, mekanik bir reprodüksiyonla yanılsama susuzluğumuzun tamamıyla giderilmesi"*dir (1966, s. 35). Bazin şöyle devam eder:

> Demek oluyor ki, fotoğrafın resme göre yeniliği temel nesnelliğindedir(objectivite). (...) İlk defa olaraktır ki temel nesne ile bunun anlatımı arasına, bir başka nesnenin dışında herhangi bir şey girmemektedir. İlk defa dış dünyanın bir görüntüsü, insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın, sıkı bir gerekirciliğe göre kendiliğinden meydana gelmektedir. Fotoğrafçının kişiliği işe ancak olayın seçimi, yöneltimi, eğitbilimiyle karışmaktadır; bu kişilik son yapıtta ne kadar göze çarpar olursa olsun, ressamın kişiliğiyle aynı nitelikte değildir. Bütün sanatlar insanın varlığı üzerine kuruludur; ancak fotoğrafçılıkta insanın yokluğundan zevk alırız. Fotoğraf (...) "doğal" bir olay olarak bizi etkiler (1966, s. 36-37).

Geleneksel sanat kuramları ile uyumlu olmasından ve çoğu erken dönem sinema estetikçilerinin diğer sanat dalları ile de uğraşmış olmasından dolayı İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar biçimci sinemasal geleneği savunan kuramcılara hemen hemen hiç karşı çıkılmadığını, Andre Bazin'in ise biçimsel geleneğe etkili bir şekilde kafa tutan ilk eleştirmen olduğunu belirten Andrew (2010, s. 225)'e göre Bazin; "*imgelerin üzerindeki sanatsal kontrolün öğrenilen gücü yerine, mekanik olarak kaydedilmiş*

*imgenin çıplak gücüne olan inanca dayalı bir film geleneği ve film kuramı için yakaran en önemli ve usta ses"*tir. Sinemanın, fotoğraf nesnelliğinin zaman içinde gerçekleştirilmesi olarak ortaya çıktığını belirten ve "*eşyanın görüntüsü ilk kez, aynı zamanda bunların süresinin de görüntüsüdür ve sanki değişimin mumyasıdır"* diyen Bazin (1966, s. 38), sinemayı gerçeğe inanan yönetmenler ve görüntüye inanan yönetmenler olarak ikiye ayırır. Ona göre görüntü; "*temsil edilen nesneye perde üzerindeki temsilinin katabileceği her şey"*dir ve görüntünün plastiği ve kurgunun kaynakları olarak iki gruba ayrılabilir. Biçimci yönetmenlerin yani Bazin'e göre 'görüntüye inanan yönetmenler'in görüntünün plastiğine ve özellikle kurguya yönelik tutumlarını Bazin (1966, s. 45-46); paralel kurgu–Griffith, hızlı kurgu–Gance ve çarpıcı kurgu-Eisenstein örnekleriyle açıklar ve hepsindeki ortak yön kurgunun; "*görüntülerin nesnel olarak taşımadıkları ve sadece bunların ilişkilerinden doğan bir anlamı yaratmak"* için kullanılmasıdır:

> Kuleşhov'un, Eisenstein'in ya da Gance'ın kurguları olayı göstermiyordu, olaya telmihte(eğretileme) bulunuyordu. Şüphesiz bu kurgular hiç olmazsa öğelerinden çoğunu, anlatmak istedikleri gerçekten alıyordu, ancak filmin kesin anlamı bu öğelerin nesnel içeriğinden çok bu öğelerin düzenlenişindeydi. Görüntünün kendi başına gerçekçiliği ne olursa olsun, hikâyenin malzemesi her şeyden önce bu ilişkilerden doğuyordu. (…) yani somut öğelerinden hiç birinde öncülleri (premices) yer almayan bir sonuçtu bu. (...) hepsinin ortak yanı, düşünceyi iğretileme ya da düşüncelerin çağrışımıyla ortaya sürmeleridir. Böylece, hikâyenin en son biçimi olan tam anlamıyla senaryo ile işlenmemiş görüntü arasına ek bir destek, bir estetik "transformatör"ü girer. Anlam görüntüde değil, kurgu yoluyla seyircinin bilincine yansıtılan gölgededir (1966, s. 46).

Buna karşılık 'gerçeğe inanan yönetmenler'in filmlerinde kurgu; "*eğer çok verimli bir gerçeğin içinde kaçınılmaz bir ayıklama gibi tamamıyla olumsuz bir rol oynamıyorsa, hiçbir rol oynamaz"* (1966, s. 48). Bazin, bu yönetmenlerin gerçeğe hiçbir şey katmadıklarını, gerçeği bozmadıklarını, 'gerçek'ten derin yapıları çıkarmaya çalıştıklarını söyler. Ona göre; "*bu dilde, görüntünün önemi her şeyden önce gerçeğe kattığıyla değil, gerçekte ortaya çıkardığıyla belirlenir"* (1966, s.50).

Treske, Bazin için sinemanın doğası gereği gerçekçi olduğunu söyler. Bazin için kurgu, evrende devamsızlık yarattığı için gözün algısını alt üst eder. "*Bazin filmdeki hareketlerin kameraya göre şekillenmesini değil kameranın hareketi yakalamasını, ona*

uyum sağlamasını istiyordu. Jean Renoir filmlerini belgesel olarak görüyordu. 'Kameranın sadece olanı çekmeye hakkı vardır. Hepsi o kadar" (Treske, 2003, 25).

Filmin, dünyanın tamlığı ve zenginliğine zamansal ve uzamsal olarak bağlı görüntüler yaratabileceğine inanan Bazin (Kolker, 2010, s. 17); görüntünün 'gerçek'te olanı ortaya çıkarması için zamanı ve özellikle filmik uzamı bölmeyen/parçalamayan, nesneyi çevresiyle birlikte dâhil olduğu uzam ve zamanla gerçeğe en yakın şekilde verebilecek alan derinliği ve çekim ayrım (plan-sekans) yöntemlerini savunur. Kurgunun, anlamı ve zamanı parçaladığını, dramatik uzayın sürekliliğini bozduğunu belirten Bazin (1966, s. 61) çekim ayrımı; "*bir ayrımı meydana getiren birçok çekimin, tek bir çekim gibi çevrilmesi durumu. Böylelikle bütün ayrım tek bir çekimden meydana gelmektedir"* olarak tanımlar. Dünyaya ve gerçeğe en yakından bakabileceğimiz yöntem olan alan derinlikli çekim-ayrım, kurgunun olmayışına dayanmaz ancak kurguyu kendi plastiğine kavuşturur. Önemli olan görüntünün zaman ve uzamdaki bütünlüğünden sağlanacak özel etkilerden vazgeçilmemesidir.

Parça-bütün kuramları ve gerçekle ilişki kuramları olmak üzere başlıca iki tür film kuramı olduğunu belirten Henderson (1985, s. 110), birinci türün örneklerini Eisenstein ve Pudovkin'in sinemasal parça ile bütün arasındaki ilişkileri ele alan kuramlar olduğunu, diğerlerinin ise sinemanın gerçeklikle ilişkisine ağırlık veren Bazin ile Kracauer'in kuramları olduğunu belirtir. *"'Gerçek', gerek Ayzenştayn gerekse Bazin için çıkış noktasıdır. Aralarındaki başlıca ayrımlardan biri, Ayzeştayn'ın gerçeğin ve sinemanın gerçekle ilişkisinin ötesine geçmesi Bazin'in ise bu yolu tutmamasıdır"* diyen Henderson'a göre (1985, s. 111), Bazin'de film sanatı bir bütündür; çekimin kendisinde tümüyle elde edilir. Bazin için film biçimi ve sanatının, gerçeğin kendisinden başka, daha yüksek ve kapsayıcı kategorileri yoktur. Çekimin gerçekle doğru ilişki içinde olması, onun sanat olması için yeterlidir. Henderson (1985, s. 122-123) şu şekilde devam eder:

> Çekim, sanat statüsünü kazanma açısından öbür çekimlerle bir araya gelmek zorunda olmadığı gibi, daha geniş bir birime bağımlı da değildir. (...) Onun kuramına göre çekim, film sanatının başlangıcı ve sonudur. (...) Öncelikle anımsamamız gereken şey, yalın eklentinin Bazin'in çekimler arasında onayladığı tek ilişki olduğudur; Bazin etkileyici kurgu yöntemlerini, yani çekimler arasındaki açık ilişkiyi hoş görmez. (...) Bazin ortaya çıkan toplamla ve onun gerçekle ilişkisiyle hiç ilgilenmez. Bazin'in tavrı şöyle açıklanabilir: Her çekimde gerçeğe bağlı kal, "bütün" kendi başının çaresine bakacaktır. Ya da birbirine

> eklenmiş, gerçeğe bağlı parçalar ister istemez gerçek bir bütün oluşturur. Bazin'in filmlerin baştanbaşa biçimsel düzenlenişine yönelik hiçbir ilgisi yoktur. (...) Yani film sanatının - gerçeğin kendisininkinden başka- kendine özgü hiçbir bütünsel biçimi yoktur. Bazin'de bir estetik kuramı olmayabilir; onda gerçeğin kuramı vardır.

Sinemanın konu maddesinin fotoğraflanabilir dünya olduğunu, sinemanın kurgu ya da diğer biçimsel oluşumların ürünü olmaktan daha çok bir fotoğraf ürünü olduğunu söyleyen diğer bir gerçekçi film kuramcısı Siegfried Kracauer'dir. Andrew (2010, s. 196)'e göre, Kracauer, fotoğrafçılığın temel araçlarıyla sinemanın hammaddesini ilişkilendirir. Film aracının diğer tüm yönlerini yardımcı "teknik" özellikler olarak seviyelendirir. Kracauer teknik özelliklerin yalnızca dolaylı yoldan içerikle ilişkili olduğu konusunda nettir. Temel özelliklere öncelik verir ve yönetmenlere yalnızca aracın temel fonksiyonunu desteklemek için, yani etrafımızdaki görülebilir dünyanın kaydedilmesi ve özelliklerinin açığa çıkarılması için, teknik özellikleri kullanmalarını öğütler.

"En yaratıcı film yönetmeninin bile doğanın işlenmemiş durumuna, ressam ya da ozana göre çok daha bağımlı olduğu unutulmamalıdır; yani film yönetmeninin yaratıcılığı, kendisini doğayı filmine sokmakta ve doğaya nüfuz etmekte gösterir" diyen Kracauer (1985, s. 96), sinemayı, biçim ve içerik arasındaki savaşta içeriğin birincil üstünlüğe sahip olduğu ilk "sanat" olarak görmüştür (Andrew, 2010, s. 197). Sinemanın görülebilir gerçekliğin oğlu ve varisi olması gerektiğini (Andrew, 2010, s. 198) belirten Kracauer biçimciliğe olan eleştirisini şu şekilde dillendirir:

> Sinema bir sanat aracı (medium) olarak adlandırıldığında, genellikle doğanın araştırılmasından çok, özgür yaratımlar olan geleneksel sanat yapıtlarına benzer filmler göz önüne getirilir. Bu filmler kullandıkları hammaddeyi kendi başına bir öğe olarak kabul etmek yerine, kendine yeterli bir düzenleme halinde örgütlerler. Başka bir deyişle, bu filmlerin temel biçimci itkileri öylesine güçlüdür ki, alıcı gerçekçiliğiyle ilgili olan sinemasal yaklaşımı yok ederler. (...) bu filmler yalnızca özerk bütünlükler olarak amaçlanmakla kalmazlar, aynı zamanda fiziksel gerçekliği sık sık yok sayarlar ya da fiziksel gerçekliği fotoğrafik doğruluk dışındaki amaçlarla kullanırlar (1985, s. 95).

Kracauer'e göre yönetmenin zihninde iki bilgi nesnesi vardır: gerçeklik ve gerçekliğin sinemasal olarak kaydedilmesi. İki hedefi vardır: elindeki aracın temel özelliklerini kullanarak gerçekliğin kaydedilmesi ve daha gösterişli olanlar da dâhil olmak üzere aracının mevcut tüm özelliklerinin mantıklı kullanımı yoluyla bu gerçekliğin

niteliklerinin ortaya çıkarılması. Her yönetmende bulunan iki motivasyon kaynağı olan gerçekçilik ve biçimcilikten, biçimcilik; kendi başına belirli bir otorite yokluğunda işlediğinde sinemasal yaklaşıma zarar verir. İkinci öğe uygulama için yardımcı bir araçtır, amaç ise gerçekliğin filmin içine nüfuz etmesini sağlamaktır (Andrew, 2010, s. 199-200).

Bazin ve Kracauer'in gerçekçi yaklaşımlarına karşılık Eisenstein, diyalektik bir biçimci yaklaşım sergiler. Eisenstein (1985, s. 39-40)'a göre sanat, kendi yöntembiliminden ötürü her zaman bir çatışmadır. Ona göre kurgunun doğasını belirlemek, sinemanın özgül sorununu çözmektir. Kurgu, Pudovkin'in tanımladığı şekliyle, bir düşüncenin tek tek çekimler aracılığıyla ortaya konmasından ziyade, bağımsız hatta birbirine karşıt çekimlerin çatışmasından doğan bir düşüncedir. Filmdeki devinimin, devinen bir cismin birbirini izleyen iki devinimsiz görüntüsüne dayandığını belirten Eisenstein, uzam alanında değil ancak ruhbilim yani coşku alanında konunun devimselleştirilerek coşkusal devimselleştirmenin ortaya çıktığını bunun da tüm olgunun zaman ve uzam belirlemesinden sıyrılmasına olanak sağladığını belirtir (Eisenstein, 1985, s. 51). Andrew (2010, s. 109)'e göre Eisenstein, gerçekliği bozarak yararlı bir malzeme haline getirmenin yollarını arar. Bu amaçla, nötralizasyon (yansızlaştırma) denen, gerçekliği bileşenlerine ayırarak kullanışlı birimlere ayırma süreci devreye girer:

> Eisenstein hissediyordu ki, çekimler nötrleştirilmelidir, böylelikle yönetmenin uygun gördüğü şekle gelene kadar ve yönetmenin istediği biçimsel prensiplere uygun halde bütünleştirilebilsin. Çekimlerin doğal "duyusu" özütlenmek zorundadır, ancak böylelikle çekimlerin fiziksel özellikleri yeni ve daha yüksek bir anlamlandırmayı yaratmak için kullanılabilir.

Eisenstein'a göre kurgulanmamış film parçaları gerçekliğin mekanik yeniden üretimlerinden öte bir şey değildir ve bu nitelikleriyle de kendi başlarına sanat olamazlar (Henderson, 1985, s. 111). Ona göre gerçeklik parçalarının montaj yoluyla çatışmalı şekilde birleştirilme eylemi sinemayı sanat yapar. Eisenstein'in birbirinden ayrımlı-farklı olan iki parçanın birleşerek yine kendinden farklı bir bütünü oluşturan diyalektik montajı, gerçeği dönüştüren ve sanat alanına dâhil eden bir yöntemdir. "*Eisenstein'a göre 'gerçekliğin parçaları' olan film parçalarının 'filmsel olmayan' konumlarından kurtulabilmelerinin tek yolu, yalnızca montaj kalıplarında bir araya*

gelmeleridir. Ancak bu bağ ile filme alınmış gerçeklik sanat haline gelir" (Henderson, 1985, s. 114).

> Duyularımız her bir çekimin atraksiyonunu yakalar, kavrar ve daha içsel düzeyde zihnimiz bu atraksiyonları benzerlik ve kontrast yoluyla sınıflandırarak bir araya getirir, daha yüksek bir birlik ve anlam kazanan ifadeyi yaratır. Atraksiyonlar olarak çekimler, o halde, yalnızca birer uyarımdır. Anlamı üreten çekimlerin spesifik etkileşimidir. Eisenstein için montaj filmin yaratıcı gücüdür, montajın araçlarıyla tek başına duran "hücreler" yaşayan sinemasal bir bütün haline gelirler; montaj ham çekimlere anlam veren yaşam ilkesidir (Andrew, 2010, s. 118).

Montaj yoluyla film parçalarını gerçekliğin parçaları olmaktan çıkarıp, onların sanat olması için gerçekle olan bağını koparıp dönüştüren ve düzenleyen Eisenstein (Henderson, 1985, s. 119), gerçekle ilişki yerine montajı koyar.

Eisenstein'a göre sinemaya özgü olan, uzun uzun çekimler vasıtasıyla yaşamın salt kaydedilmesi değil, izleyici üzerinde kesikli ve ölçülebilir bir reaksiyonu uyandırabilme yetisine sahip olan çekimin elemanlarıdır (Andrew, 2010, s. 112). Henderson (1985, s. 122) da, Eisenstein için sinemasal biçimin, izleyicinin duygularının yönlendirilmesi anlamına geldiğini belirtir.

Filmin hammaddesi olan atraksiyonların seyircinin gözü önünde bir dizi şoku göstermesi, filmi bir tür psikolojik makine yapar. Dolayısıyla filmin biçimi, yönetmenin uyandırmayı arzuladığı deneyimin türüne bağlıdır (Andrew, 2010, s. 133-134). Film makinesinin izleyiciye temayı iletmek için var olduğunu ve yönetmenin tüm dikkatinin temayla yüz yüze gelen izleyiciyi yönlendirmek için gerekli olan araçlar üzerinde odaklandığını, seyirciyi seyircinin gözleri açıkken yönlendirmek gerektiğini savunan Eisenstein, aynı zamanda izleyicinin zihni olmadan tüm uyaranların ölü birer imge olduğunu, seyircinin aktif katılımı olmaksızın hiçbir sanat eserinin yaşayamayacağını, aktif bir zihin olmadan eserin kendi bakış açısını iletemeyeceğini belirtir (Andrew, 2010, s. 134).

Kutay'a göre (2009, s. 69), gerek Eisenstein'in gerekse de Bazin'in gerçeklik anlayışı, sinematografik üretimin estetik doğasıyla bağlantılı olarak farklılık gösterir:

> Eisenstein, gerçeğin tümel olarak kendisini değil, fakat değişik yönlerini görüntüleyen film parçalarını montajlayarak pelikül üzerinde tüm gerçeği ortaya çıkarmaya çalışmakta, Bazin'se böyle bir kurgu çalışmasının ve onu oluşturan parçaların sadece gerçeğin parçaları

> değil, aynı zamanda gerçeği parçalayan unsurlar olduğu düşüncesinden hareketle, bir 'iç kurguyu' savunmaktadır.

Eisenstein "gerçekliği" yakalamak için insanın "gerçekliği" yıkmak, bir fenomenin görünümlerini parçalarına ayrıştırmak ve "gerçeklik" ilkesine göre onları yeniden inşa etmek zorundadır görüşünü savunmuştur. Kendi zihni önündeki atraksiyonları harekete geçirirken filmin temasını yeniden-yaratmak zorunda olan izleyicinin, yaratıcının geçtiği yaratma yolundan, tersinden bir şekilde geçmesi gerekir (Andrew, 2010, s. 138-139). Kutay'a göre (2009, s. 70) Eisenstein, kurgu kuramlarını sinema izleyicisinin algısını belirleyecek yöntemler çerçevesinde kurar. *"Marksistler, yalnızca izleyicinin görmesi istenenleri gösteren iletiyi taşıyan öğeler seçilirse edilgen izleyicinin belirli bir kurgu çizgisiyle harekete geçirilebileceğini kanıtladılar. Televizyon ticareti Eisenstein'a çok şey borçludur"* (Dickinson, 1986'dan akt., Kutay, 2009). Diğer tarafta, tam tersi bir şekilde Bazin (1966, s. 63) ise; sahne düzeninde önemli bir gelişme olan, biçimsel bir düzenlemeden ziyade seyircinin görüntüyle olan zihinsel ilişkisini etkileyen ve aktif/özgür katılımına/seçimine olanak sağlayan ve dolayısıyla görmeliğin de anlamını değiştiren bir düzenleme olarak alan derinliğini savunur. Ona göre;

> 1- Alan derinliği seyirciyi görüntüyle, gerçekle olandan daha yakın bir ilişkiye sokar. Buna göre, görüntünün kendi içeriğinden ayrı olarak yapısı daha gerçekçidir, 2- Alan derinliği, dolayısıyla, seyircinin sahne düzeni karşısında zihin yönünden daha etken bir tutumunu, hatta olumlu bir katkısını gerektirir. Seyirci, çözümleyici kurguda kılavuzunu izlemekten; dikkatini, görmesi gerekeni seçen yönetmenin dikkatine kaydırmaktan başka bir şey yapmadığı halde, alan derinliği en azından bir kişisel seçim gerektirir. Seyircinin dikkati ve iradesi biraz da görüntünün bir anlam taşımasına bağlıdır.

Bazin (1966, s. 64), alan derinliğinin, biçimci kuramcıların montaj metotlarıyla olmasına imkân tanımadıkları görüntünün yapısındaki ikizliliğe ve kararsızlığa imkân sağladığını belirtir.

Sinemanın mekanik olarak benimsediği temsil ideolojisinin ve izleyiciyi izleyici yapan şeyin, ekranın yüzeyini yapıntısal bir derinlikle donatan temel düzenlemede bulunabileceğini belirten Pascal Bonitzer, *Bakış ve Ses* (2005) isimli kitabında sinema etkisinin, bütün sinematografik yapıntıların gerçeklik etkisini sağlayan homojen bir ortam olan alan derinliğinin, açılması, serilmesi ve kat edilmesi durumu olduğuna işaret eder. "*Sinema böyle bir etkiye dayanan tek sistem değil; ama bu etkinin gücü sinemada bütün öteki temsil sistemlerinde (resim, fotoğraf, tiyatro, vs.) olduğundan daha kökten,*

daha mükemmel ve daha derin algılanır" diyen Bonitzer (2005, s. 11)'e göre; derinlik; bakışın, izleyicinin, öznenin yittiği ve bölündüğü bir derinliktir. Ekran ise yalnızca filmi görmemizi sağlayan beyaz ve dikdörtgen bir dayanak değil aynı zamanda bizi gerçeklikten gizleyen bir perdedir. Bazin'i büyüleyen şeyin de ekranın sınırlarının ötesinde gerçek olanın süreklilik ve homojenliğiyle devam ettiği 'gerçeğin dikişsiz elbisesi' ve dolayısıyla ekranın bu perdeleme etkisi olduğunu belirten Bonitzer (2005, s. 13-15), asıl sorunun tam da bu süreklilik ve homojenlik olduğuna işaret eder:

> Böylelikle Andre Bazin şöyle yazar sözgelişi: "Bir film kişisi kameranın görüş alanından çıktığı zaman biz onun görsel alanın dışında kaldığını kabul ederiz, ama o dekorun başka bir noktasında, kendine özdeş olarak var olmaya devam eder." Gerçek'in, alanın ötesindeki, ekranın sınırlarının ötesindeki sürekliliği varsayımı işte buna yarar: Film kişisinin (ve daha örtük olarak izleyicinin de mi?), alan içinde değilken, başka yerde "kendine özdeş olarak var olmaya devam etmesi"ne…

Filmik algının ve kurulan gerçekliğin Bazin için reel gerçekliğin bir devamı sayılması, klasik sinemanın görmezden geldiği kopuş, süreksizlik ve heterojenliği Bazin için de görünmez kılar. Çünkü Bazin'e göre, Bonitzer'in off-uzay dediği alan-dışı uzayı, gerçek olanın, ekranın bir pencere gibi açıldığı sürekliliğinden başka bir şey değildir (Bonitzer, 2005, s. 13).

Bonitzer'e göre bu durum Bazin'e kadar olan sinemanın işleyişi/durumu hakkında bize bilgi verir:

> (…) Bazin'e kadar, 1920'lerde Sovyetler'de yapılan araştırmalar sayılmazsa, sinema kendini, deyim yerindeyse, gözü (ve ekranı) üzerine açtığı derinliğin işlevi olarak kavrıyordu; o derinlik ki, homojen, sürekli ve ekseni belli olarak kavranan gerçekliğe gönderme yapabiliyordu. Bütünüyle doğal olan bu gerçeklik üzerine, tekniği, bütünüyle doğal bir biçimde dizmekti söz konusu olan.

Fark edilmeyen şey; sinemanın gösterdikleriyle olduğu kadar göstermedikleriyle de alakalı olarak, sinematografik uzayın bir alan uzay ve alan-dışı uzaydan oluşan görülenin yanı sıra görülmeyenin de hesaba katıldığı/eklemlendiği bir bakış biçimidir. Bonitzer'e göre (2005, s. 17-20); "*sinema, 'evren içinde yer alacağına onun yerine geçiyor' ise bunun nedeni, gözün iktidarıyla birlikte, evrenin Bir ve Bütün olduğu, yani fallik gösterene eklemlenmiş olan Efendi'nin söylemine tabi olduğu yanılsamasını tekrarlamakta olmasıdır".*

Bazin'in biçimci yaklaşımı eleştirerek, pasif izleyicinin, önerdiği alan derinliği ile aktif olacağı ve izleyicinin seyirlik esnasında yönetmenin seçtiği ve böldüğü gerçeklik parçalarının yerine gerçeklikte (görüntüde-seyirlikte) seçim yapma olanağını bulabileceğine dair düşünceleri Bonitzer tarafından eleştirilir. Bonitzer, yukarıda da belirtildiği gibi, bu 'derinlik'in aktiflikten ziyade, izleyiciyi daha büyük bir yanılsama ve pasifliğe ittiğini, dolayısıyla yüzeyin/ekranın/sinematik aygıtın inkârına dayanan bu saydam, saf ve bütünlüklü bakışın izleyicinin ve öznenin yitişi olduğunu belirtir.

Bonitzer'in, Bazin'in alan derinliğini de işin içine katarak genel olarak alan-dışı ve alan'ın eklemlenmesine, kopuş ve süreksizliği içeren sinematik üretim ve bakışa dair düşünceleri; dünyanın içinde bir aktör olmaktan ziyade dünyadan ayrık bir gözlemcinin yani "gözetleyenin; mutlak ve her şeye kadir özne nosyonunun ve saf bakışın olabileceğine duyulan inancın, dünyaya ait bilgiye dolayımsız ulaşabileceğini savunan ve bundan dolayı da bakışı/görüşü merkeze alan bilimsel ve felsefi söylemin" (Aslan, 2003), Kartezyen Perspektifçi söylemin bir anlamda eleştirisini sunar.

Mutlu Parkan *Sinema Estetiği ve Godard* (1994) isimli metninde, gerçeğe ulaşma çabasının 19. yüzyılda sinema ile tamamlandığını belirtir. *"Önce teknik bir buluş sonra da Melies, Griffith ve Rus kuramcılarının katkılarıyla sanat olarak gelişmeye başlayan sinema"* (1994, s. 16), Parkan'a göre, Vertov ve Gordard'ın çalışmaları haricinde görünür gerçeğe en benzer şekilde üretilen ve böylelikle seyircinin özdeşlik kurmasını sağlayan bir estetiğe sahiptir. Görünür gerçekliğin de aslında gerçek olmadığını yani bir yanılsama alanı yarattığını söyleyen Parkan, sinema estetiğinin gerçeği yansıtmakla değil sorgulamakla meşgul olması gerektiğini belirtir. Kapitalist toplumsal örgütlenmenin ve meta dolayımlı ilişkilerin ön planda olduğu günümüzde gerçek, kendisini doğrudan ele vermez/açık etmez aksine kendisini oluşturan kanuniyetlerin arkasında gizlenir. Parkan bu durumu elma ağacı örneği üzerinden şu şekilde açıklar:

> Bir elma ağacını ele alalım. Bu elma ağacı gövdesi, dalları, yaprakları ve elmalarıyla ve elmaların zaman zaman yere düşüşüyle varoluşunu "gerçek" olarak ortaya koymaktadır. Bütün maddi öğeleriyle kendisini nesnel olarak ortaya koyan ağacın varoluşu insan zihninden bağımsız bir gerçek olmakla beraber bazı yönlerini ele vermemektedir. Bu gerçeklik yaşamda, ağacı ağaç, dalları dal, yaprakları yaprak, elmaları elma olarak sunmakta ve daha ötesini ortaya koymamaktadır. Yani bu gerçeklik, elmaların yere düşme hareketi de içinde olmak üzere, belirli bir zaman dilimi içindeki bir süreç olarak kendini ortaya koyarken, bütün adı geçen nesnel öğelerini "kendi-olan" olarak sunmakta, "kendi-

> olmayan" olarak sunmamaktadır. Bu sürecin ardındaki süreç, yaşamda görünür durumda değildir. Oysa biz, bu "apaçık bir gerçek" olan nesnel sürecin dışındaki realiteden hareketle bilmekteyizdir ki, ağaç, ağaç olmayandan (fidan ve tohumdan), dal, dal olmayandan, yaprak, yaprak olmayandan, elma, elma olmayandan (çiçekten), gelmektedir. (…) Yani bir ağacın sadece filimdeki değil yaşamdaki görüntüsü de gerçek değildir (Parkan, 1994, s. 28).

Treske de Parkan'ın sorgulamasına benzer şekilde teknolojinin/filmin, gerçeği tekrar üretmek için mi yoksa gerçekliği keşfetmek için mi kullanılacağıyla ilgili bir sorgulama alanı açar (2003, s. 26). Parkan, nesnenin yaşamdaki görüntüsünün dahi gerçekliğinin sorgulandığı bir durumda sinemanın 'gerçeği yansıtma' idealinin ancak görünür gerçeğin altını kazımakla, onu sorgulamakla mümkün olabileceğini belirtir. Bu durum da bizi, geçerliliğini "gerçeklik"le kurduğu ilişkiden alan belgesel sinemanın alanını tartışmaya götürür.

I.2.1. Belgesel Sinemada Gerçeklik

Uğur Kutay, *Gerçeği Öldüren Kamera: Belgesel* (2009) isimli kitabında belgesel sinemanın gerçeklikle olan ilişkisini sorgulamanın en önemli aracı olarak felsefeyi gösterir. Ona göre insanlık tarihi boyunca gerçek-gerçek olmayan, doğru-yanlış gibi kavramların araştırmasını bilim insanları ve sanatçılarından önce filozoflar yapmıştır. Belgesel sinemanın başlangıcından beri gündeminde her zaman tartışılan en önemli konunun gerçek sorunu olduğunu dile getiren Ulutak (1988, s. 3) da; bilim, sanat ve felsefe gibi alanlarda da sürekli tartışılmaya açık olan gerçeklik konusunun, belgesel sinemanın temelini oluşturmasının sebebi olarak, belgeselin kendi dayanak noktasının, geçerliliğinin, inanılırlığının ve başarısının önemli ölçüde gerçeklik konusundaki duyarlılığına bağlı olduğunu söyler. Tarihsel süreç içerisinde çeşitli sanat dallarında 'gerçek' ile uğraşan 'gerçeklik akımları' ortaya çıkmıştır. Belgesel sinemanın diğer sanat dallarından farkı ise gerçekçiliğin belgesel sinema için bir akımdan ziyade onun 'ne'liğini imleyen, ne ile uğraştığını gösteren ana ilkesi ve temeli oluşudur (Ulutak, 1988, s. 65). *"Sinema, hangi dili seçerse seçsin, gerçeklikle en fazla ilişki kuran sanat dalı olduysa, sözü edilen ilişkinin kurulabileceğini gösteren, belgesel sinema oldu"* diyen Şeremetli (2002, s. 11-13), genel olarak Rönesans'la birlikte özel olarak da bilimsel perspektifin bulunuşu ve perspektifin bir sistem olarak uygulanmaya başlanmasıyla öne çıkan görünen dünyayı resmetme çabasının görme biçimlerimizde de

farklılıklara yol açtığını söyler. Sinemanın doğuşundan itibaren, önce belge sonra belgesel niteliğinde kendini var eden belgesel sinemayı oluşturan dinamikler; toplumsal olaylar, değişimler; bilimsel gelişmeler ve teknolojik buluşlar ve en önemlisi sanatta üretken yıllar ve yenilikçi yaklaşımlardır, bunlara bağlı olarak da 'görme biçimleri'ndeki değişimdir. Ekonomik, düşünsel ve siyasi alanda kaotik yılların yaşandığı 20. yüzyılın ilk yarısı, belgesel sinemanın da öne çıktığı yıllara isabet eder. Şeremetli'nin deyimiyle; "*'Elle tutulan şeylerin tutulamaz, gözle görülebilen şeylerin görülemez' olduğu, 'gerçeklerin ötesinde uçsuz bucaksız gerçeklerin' uzandığı yıllar... Geleneklerin yıkıldığı, içten gelen seslerin dinlendiği, dilin sorgulandığı, 'ikinci bir gerçek' kavramının sanata dâhil edildiği yıllar..."* olan 20. yüzyılın ilk yarısında belgesel sinema, "*her zaman aranan ve eksikliği hissedilen 'gerçeklik' kavramına en çok yakınlaşan dili"* yaratmıştır (2002, s. 14).

Daha önce de belirttiğimiz gibi, başta Flaherty, Vertov ve Grierson olmak üzere belgesel sinema üzerine gerek film gerekse de kuram oluşturma bağlamında çalışan belgeselciler, birbirlerinden farklı noktalardan yola çıkmışlardır. Belgesel sinemanın en önemli uygulayıcı ve kuramcılarından olan Flaherty, Vertov ve Grierson bu sinema türünün ana ilkelerini ve özelliklerini ortaya çıkarmaya ve belgesel sinemanın diğer sinema türleri ile olan farklılığını açıklamaya çalışmışlardır. Birbirlerinden farklı noktalardan yola çıkan bu sinemacılar, sonuçta belgesel sinemanın en önemli özelliği olarak belirttikleri 'yaşamın kendisi', bir başka deyişle 'gerçekler' ile çalışan bir sinema üzerinde birleşmişlerdir. Ulutak (1988, s. 64-65)'ın da belirttiği gibi;

Flaherty yaptığı filmlerle, Bazin'in belirttiği gibi, var olan gerçek yaşamın özelliklerini araştırır; gerçeklikten alınan görüntülerle yeni bir sinemasal dünya yaratmaz, belgesel sinema aracılığıyla dünyayı keşfetmeye çalışır. Vertov da, belgesel sinema ile yaşamın içine girilmesini, burada gözlemlenebilen gerçeğin araştırılmasını ister. Ancak bu araştırma, gerçeği tamamen kopya eden kayıta değil, onu çözümlemeye dayanmalıdır. Grierson ise belgesel sinemayı 'gerçekliğin yaratıcı bir biçimde işlenmesi/yorumlanması' olarak tanımlar.

Devamında 1960'lı yıllarda beliren Fransız cinema-verite'si ve Amerikan direct-cinema'sı da film yapımında farklı yöntemler denemişlerdir ve yukarıdaki alıntıda belirtildiği gibi, belgesel sinema tarihi için çok önemli olan bu yönetmen ve akımların her biri gerçeğe farklı bir yaklaşım içerisinde bulunmuşlardır. Ancak, belgesel

sinemanın en önemli özelliği olan yaşamın kendisi yani gerçeğin kendisi ile çalışan bir sinema ve yaşamın kendisini temel alan - öncül olarak gören bir sinema anlayışında birleşmişlerdir. Şefik Güngör'e (2002, s. 56) göre de belgesel sinemayı diğer sinema türlerinden ayıran en belirgin özellik, ele aldığı konuyu belgelere dayanarak anlatmasıdır. Somut yaşama ulaşabilmenin ve onu keşfedebilmenin bir aracı olarak belgesel sinema (Ulutak, 2002, s. 69); olası, olanaklı, düşünsel ve tasarımsal yani gerçekleşmemiş olanla değil de gözlemlenebilir gerçek dünya ile gerçekleşmiş olan ile ilgilenir (Ulutak, 1988, s. 76).

Malzemesini gerçek insanlar ve gerçekten yaşanmış olayların oluşturduğu, amacının ise yöneldiği nesnenin gerçekliğinden yola çıkarak o nesnenin doğru bilgisini elde etmek olduğu (Kutay, 2009, s. 13), Ulutak'ın da belirttiği gibi, düşünsel ve tasarımsal olandan ziyade gözlemlenebilir ve gerçekleşmiş olan ile ilgilenen belgesel sinemaya, izleyici alımlaması/algısı yönünden bakıldığında; bütünlüklü bir tamlık, inanırlık ve güvenirlikle her söylenenin 'doğru' olarak kabul edildiği bir bakış açısının varlığından söz edilebilir. Bu bakış açısı belgeselin gerçeklikle olan ilişkisinin doğrudanlığına ve tek boyutluluğuna vurgu yapar. Kutay (2009, s. 13), Russell'ın *Felsefe Sorunları*'ndaki gerçeklikle ilgili tartışmalarından yola çıkarak filmin nesnesinin gerçekliğinin, ona bakan kişilere göre değişkenliğe sahip olduğunu ve dolayısıyla nesnenin bu değişkenliğinin gerçeklikle ilgili çeşitli sorular doğurduğunu ve nesne ile özne yani belgeselci ile filme aldığı 'şey' arasındaki sürecin ciddi bir sıkıntıya girdiğini belirtir. Ernst Fischer *Sanatın Gerekliliği* (1990) isimli kitabında, sanatta gerçekçilik kavramının esneklik ve belirsizlik içerdiğini belirtir:

> Sanatta gerçekçilik kavramı, ne yazık ki, esnek ve belirsizdir. Gerçekçilik kimi zaman nesnel bir gerçekliği tanıyan bir tutum, kimi zaman da bir anlatım yolu ya da bir yöntem olarak tanımlanır. Bu ikisini ayıran çizgi de her zaman kesin değildir. (...) Sanatta gerçekçiliğin özünü belli nesnel bir gerçekliğin tanınması sayacaksak, bu gerçekçiliği sadece bizim duyarlığımızın dışında kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgememeliyiz. Bizim duyarlığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçekçilik insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar (1990, s. 95).

Kutay (2009, s. 15), birbirleriyle bağlantılı olan gerçeklik ve hakikatin aslında birbirlerinden etimolojik ve epistemolojik anlamda farklı kavramlar olduğunu söyler. Nesnenin kendisiyle karşılaştığımız andaki varoluş durumuyla ilgili olan bir saptamaya

işaret eden ‘gerçeklik’-realite’ye karşın ‘hakikat’-verite ise aynı ‘anlık varoluş’ durumundan yola çıkarak söz konusu nesnenin sadece o anına değil, tüm anlardaki tüm varoluş haliyle ilgili evrensel ve genel geçer saptamalara gönderme yapar. Bu nedenle Kutay’a göre ‘gerçek’in doğası sürekli bir değişkenlik içerir ve bizi ‘o anın gerçekliği’ demek zorunda bırakır. Kurmaca ve belgesel sinemada gerçeklik sorunu 1895’te yapılan ilk film gösterimiyle başlar. *“İzleyicilerin Trenin Gara Girişi filmi karşısında gösterdikleri tepki, (…) seyircilerin görüntüyle gerçek arasında hiçbir duygusal ayrım yapmadıklarını göstermektedir”* (2009, s. 66).

Önceki bölümde sözünü ettiğimiz gibi, Parkan da sinemada ‘yaşam gerçeğinin’ araştırılmamasından ve Godard’a kadar olan sinemanın (Vertov hariç) ‘görünen’ gerçek ile yetinmesinden yakınır. Meta üretimine dayalı toplumsal örgütlenmelerin en gelişmiş biçimi olan kapitalizmde, sosyal olaylar ve insanlar arası ilişkiler yani gerçek ilişkiler saklı kalır. Konvansiyonel sinemanın ‘görünen’i yani otantik deneyimi kendine ‘gerçek’ olarak alması bu sorunun esas temelidir. *“Ancak bu bilgilenme otantik deneyimin çerçevesi içinde kaldığı sürece algısal bilgi düzeyini aşamaz. (…) Yani gerçeğin kavranabilmesinin yolu, her insanın yaşamında kaçınılmaz olarak edindiği algısal bilgilerin ussal bilgi ya da bilimsel bilgi düzeyine sıçratılmasından geçer”* diyen Parkan (1993, s. 34)’a göre, gerçeğin kendisini bütün boyutlarıyla ortaya koyduğuna dair duyulan inanç, bizi, belge filmlerin ‘en gerçekçi’ filmler olduğu yargısına ulaştırır. Ancak, “*gerçek, yaşamda ‘görünüş’ün arkasında gizli kalmış olması nedeniyle belge filmleri gerçekçi olabilememektedirler. Ya da kavramın klasik anlamıyla “gerçekçi” olurlar. Yani, bu belge filmler, 'realitenin yansımasını değil yansımanın realitesini' temsil etmektedirler”* (1993, s. 36). Parkan; otantik deneyimin hükmünün kalmadığı, ‘görünür’ olan ile gerçeğin gizlendiği ve görünür olanı/otantik olanı kendine baz alan konvansiyonel sinemaya (kurmaca ve belgesel) karşın, sinema tarihi boyunca örnek gösterdiği iki yönetmen olan Vertov ve Godard’ın yaptıkları gibi, gerçeği araştıran, sorgulayan bir film yapım biçimi önerir. Belgesel film için, algılanabilir olanın yani otantik deneyimin başat/apriori ‘gerçek’ sayılması; gerçeği, objektif olarak tam bir doğruluk içinde sunma iddiasında olan belgesel film için oldukça tehlikeli bir konumdur. Parkan belgesel için de; yansımanın realitesinin yani gerçek olmayanın değil de, realitenin yansımasının temsil edilmesi gerektiği düşüncesini önerir.

Belgesel sinema söz konusu olduğunda 'gerçek' ve 'gerçeklik' kavramlarının özellikle üzerinde durulması gerektiğine değinen Aslankara (2003, s. 31), gerçek'i nesnenin kendisi, gerçeklik'i ise nesnenin özneyle ilintilenmişliği olarak tanımlar:

> "Gerçek", bizi kuşatmış nesneler evreninde nesnelerin yalınkat yer alışıdır. Bizim dışımızda varlıklar olarak kendilerini koymalarıdır. Bu, belki de bizim dışımızda sürüp giden o en genel anlamdaki "hayat"tır. Kaba bir yaklaşımla diyelim ki, gerçek, nesnenin kendisidir. Oysa "gerçeklik", bu nesnelerin, tam olarak yalnız kendileri değil, birbirleriyle ilişkilenişleri de değil ama öznenin bakışı doğrultusunda sıralanışı, nesneler evrenindeki düzleme yerleşimi, özneyi sarmalayan ya da kuşatan yanlarıyla ortaya koydukları etkidir, etkimedir, bütün bunların yarattığı karmaşadır. Yani canlısı, cansızıyla süregiden varlık evreniyle bize düşen yaşamsal paydır. Kaba bir yaklaşımla diyelim ki, gerçeklik, nesnenin özneyle ilintilenmişliğidir.

Aslankara'ya göre sanat, gerçek'i değil de gerçeklik'i temel alır. Belgesel sinema da bir sanat olduğu için, sanıldığının aksine gerçek'i değil, gerçeklik'i odaklar. *"(…) Çünkü belgesel, gerçek'in yalınkat dile getirilişini temele almakla yetinemez, neden? Belgenin kendisiyle değil de, belgenin belirlediği, etkilediği, yer aldığı karmaşık yapıyla ilgilenir de ondan. Öyleyse belgesel, gerçek'in değil, gerçeklik'in karşılığı olacaktır"* (2003, s. 31). Gerçek ve gerçeklik'e yaklaşımla ilgili olarak belge film ve belgesel film ile ilgili de bir ayrıma giden Aslankara, belge filmin, bireyin dramına yaklaşamadığını belirtir ve belge filmi bir röntgen filmine benzetir; *"Nitekim, röntgen filminin de, akciğerini bütün ayrıntılarıyla gösterdiği bireyin, hiçbir dramını yansıtamadığı bilinmez mi öteden beri?"* Ona göre belge film eksik bir yüzdür; yalnızca teknik hüner gerektirir ve gerçeğin yalnızca bir yüzünü taşımaktan öte de gidemez. Belgesel sinemacı ise, gerçeklikle buluşmaya yönelir, gerçek yerine gerçeklikten yola çıkar. Belge filmin yapamadığı şeyi yapar belgesel sinema; seyircisinde bir imge alanı yaratmayı başarır. Sanat olan belgesel sinema, öteki sanatlar gibi insan gerçeğini insan gerçekliğine dönüştürür. Bilimsel ve yaşamsal gerçeklikle sanatsal gerçekliğin aynı gerçeklik olmadığı; belgesel sinemanın bir sanat, belgesel sinemacının ise bir sanatçı olması nedeniyle, belgeselcinin kimi çalışmalarına yansıyan gerçekliğin aykırı düşüyormuş duygusu uyandırabileceğine değinen Aslankara (2003, s. 32-33); belgesel sinemanın sanatsal olduğu kadar bilimsel olana da aykırı olamayacağını vurgular:

> (…) Oysa belgesel sinemacı, işin başında kendisinin bir saptayıcı değil sanatçı olduğunu, olması gerektiğini düşünse, yansıttığının gerçek değil de gerçeklik olduğunu ayırt etse

> sorun, kendiliğinden kalkacaktır ortadan… Çünkü o zaman, belgesel sinemanın, ancak ve ancak sinemasal bir gerçek sunduğunun, bununsa hayatta karşılığı olan bir gerçeklik olmayıp sanatsal gerçeklikten öte anlam taşımayacağının da ayırtına varacaktır kuşkusuz. Ne ki belgesel sinemanın yansıttığı sanatsal gerçekliğin, bilime aykırı olamayacağı da unutulmamalı. Tıpkı diğer sanatlarda olduğu gibi… Nasıl güzelduyunun (estetik'in) bağlayıcılığı varsa, bilimin de zorlayıcılığı söz konusu burada. (…) Belgesel sinemacı, gerçekliği aktarırken, öteki sanatlar ne ölçüde tarafsızsa, o ölçüde tarafsızdır. Ne var ki, belgesel sinema, gücünü, yine de gerçekliği aktarırken sergilediği yorumlayıcı sinemasal önermelerle kazanır. Öteki sanatlardan ayrılan yanı burada ortaya çıkar onun. Öteki sanatlarda sanatsal-kurgusal evren, olgusal evrenle hiç de örtüşmek zorunda değildir ama belgesel sinema, kendi sanatsal evreni içinde, yaşanan olgusal evrenin ipuçlarını sunmak zorundadır yine de. Yorumlayıcılığı budur onun. Bu yorumuyla belgesel sinema ikna etmeye ya da inandırmaya yönelmez; gösterir yalnızca. (…) seyircinin olup bitenleri bulgulamasını, çözümlemesini sağlamada, bir sanat dalı olarak aracılık yapar yani buna.

Yazara göre, belgesel sinema ve gerçeklik ilişkisinde önemli olan ve göz ardı edilmemesi gereken şey; gerçeklik 'konusunun' sanatçı ve sanat arasında bir ilişkiyi açığa çıkarmasıdır. Sanat yani belgesel sinema, gerçekliğini, sanatçı yani belgesel sinemacının kendi gerçekliğinden alır, bu anlamda belgesel sinemanın gerçekliği de bir noktada öznel bir gerçekliktir. Bu noktada estetik nesne ve gerçek nesne ayrımına bakmamız gerekir. Gerçek nesne dış dünyadaki şey iken, estetik nesne bir gözlemcinin gerçek nesneyi estetik olarak deneyimlemesiyle mümkündür. Estetik nesneler bir gerçek nesnenin yokluğunda varolabilirler (Chatman, 2008, s. 24). Chatman estetik nesne ve gerçek nesne ayrımını "kurmaca nesneler" yani kurmaca olan üzerinden açıklasa da (*"İnsanlar bütünüyle kurmaca nesneler aracılığıyla estetik bir deneyim yaşayabilirler"*), genel anlamıyla estetik nesnenin alanını zihinsel olarak inşa etmeye yönelik yapılan vurgu, yukarıda da belirttiğimiz gibi, belgesel sinemada da kendini açık eder.

Benzer şekilde Fischer da, gerçeklik ve özne – nesne ilişkisine değinmiştir. Ona göre gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki ilişkilerin toplamıdır. Bu ilişkiler toplamı; geçmişi, geleceği, toplumsal olayların yanı sıra bireysel/öznel yaşantıların, sezgilerin ve hayallerin toplamına işaret eder. *"Sanat yapıtı, gerçeklikle hayal gücünü birleştirir"* diyen Fischer (1990, s. 96); sanat yapıtı, sanatçı ve gerçeklik ilişkisi bağlamında bir örnek verir:

> Manzara resmi yapan bir ressam fizikçilerin, kimyacıların, biyoloji uzmanlarının bulmuş olduğu doğa yasalarına uyar. Oysa sanat olarak ortaya koyduğu resim kendi dışında olan bir doğa değildir. Kendi duyuşlarının, kendi yaşantılarının aracılığı ile görmüş olduğu bir manzaradır. O ressam dış dünyayı kavrayan bir duyu organının sadece yardımcı bir parçası değil, aynı zamanda belli bir çağın, bir sınıfın, bir ulusun insanıdır. Ressamın bütün bu özelliklerinin, yaradılışının ve kişiliğinin manzarayı görüşünü, yaşayışını ve çizişini belirlemede büyük bir payı vardır. Bütün bu öğeler birleşerek ağaçların, kayaların, bulutların, ölçülüp tartılabilecek şeylerin toplamından daha geniş bir gerçeklik yaratırlar. Bu gerçekliği, az çok, sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler.

Sanat eseri ve sanatçı ilişkisinde "gerçeklik" kavramının nesnellik dolayımında sorgulanması durumu; özel olarak Grierson'u akla getirir. Öngören (1991); Grierson'un 'yaşanmışın yaratıcı yorumlanması' olarak yaptığı belgesel tanımlamasının, belgesel filmlerde iki önemli işlevi ortaya çıkardığını belirtir. Bunlardan birincisi görüntü ve sesin kaydı, ikicisi yorumdur. Öngören, belgeselcinin yorumunun diğer bir deyişle film yapımında aldığı tavrın ve yaptığı seçimin yanında, belgesel sinemanın inanırlığının temellerinden biri olan 'nesnellik' olgusunun anlamsızlığının ortaya çıktığını söyler.

Yorumdan doğan etkileme gücü nedeniyle belgesel filmler ve belgesel filmciler sürekli eleştiriye uğramışlar ve bundan dolayı, belgesel filmciler çalışmalarında çoğu kez yorumdan kaçınarak nesnel olmaya çalışmışlardır. Belgesel film yapımcısının kendisini koruması için belki iyi bir strateji olan bu yöntemi amaç açısından irdelersek anlamsızlığı ortaya çıkacaktır. Çünkü belgesel filmci; konu, insan, manzara, açı, mercek, kurgu, sesler, kelimeler açısından seçim hakkına sahip olduğundan bu gereçler konusunda yapılacak her seçim onun bakış açısını ortaya koyacaktır (Öngören, 1991, s. 111).

Şeremetli (2002, s. 14) belgesel sinemanın, sinemayı bir üst estetiğe taşıyabileceğini söyler. Belgesel sinemanın en önemli boyutu etiktir ve dolayısıyla belgesel sinemacı da her anlamda kendini tarihe karşı sorumlu hisseder, ele aldığı her argümana ve her materyale eşit uzaklıkta durur ki bu da, belgesel sinemanın sürekliliğini ve geçerliliğini sağlayan ve onu tüm zamanlardan bağımsız kılan şeydir. Şeremetli, belgesel sinemanın tarafsızlığından ziyade onun hayatı yorumlayan, gerçeği sorgulayan özelliğine vurgu yapar. *"Estetik kaygıları da bu nedenle önemlidir, çünkü imgesel filmlerden farklı olarak, yapılan her çekimde seçilen açılardan, planları bağlayış dilinden, söylenen ya da söylenmeyen sözlerden belgesel sinema kendini sorumlu tutar"* (2002, s. 15).

Belgesel sinemanın olası olanla değil de gerçekleşmiş ve gözlemlenebilir gerçeklikle ilgilenmesi yani gerçekleşmiş olanı kendine konu edinmesi, Ulutak (1988)'a göre, belgeseli kurmacadan ayıran en önemli özelliğidir çünkü belgesel sinemanın ham malzemesini olgular oluşturur. Ancak yapılanın belgesel sinema olabilmesi için yeniden kurma işlemi içerisinde olguları seçmek ve yorumlamak gerekir. *"Ancak yeniden kurma işlemi, kurmaca sinemadaki gibi yönetmenin zihninde oluşanların düzenlenmesi değil, yaşanan gerçeği oluşturan olguların düzenlenmesi anlamındadır"* (1988, s. 79). Fischer gibi Ulutak da; belgeselcinin toplumsaldan elde ettiği gerçekliği kendi başına seçmesi/düzenlemesi ve yorumlamasını yani bu yeniden kurma sürecini, belgeselcinin öznelliği ve dolayısıyla belgeselin güvenirliğinin sorgulanması durumuna karşın; belgesel sinemayı, belgeselci ve ele aldığı olgular arasındaki karşılıklı bir iletişim süreci olarak tanımlar. Ona göre nesnellik kavramının belgesel sinemada sorun olarak ortaya çıkmasının nedeni; araştırma öznesi ve nesnesinin insan olmasından kaynaklanır. Ancak Ulutak, belgesel sinemada nesnelliğin, ele alınan olgunun birebir yansıtılması ile sağlanamayacağına vurgu yapar:

> Böylece insanın toplumsal yaşamını ele alan ve buradaki gerçekliği inceleyen çalışmalar için önem kazanan nesnelliğin, salt ele alınan olgunun 'doğruluğu' ya da 'olduğu gibi' verilmesi ile kazanılamayacağı, ele alınan olgunun onu işleyen tarihçi, toplum bilimci ya da belgeselci tarafından geçmiş, bugün ve gelecek açısından ilişkilendirilmesi ve yorumlanması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Belgeselcinin bu ilişkiyi kurarken, tarihçi gibi, tam nesnelliğe ulaşamayacağını önceden kabul etmesi gerekir. Belgeselci nesnelliğe, ele aldığı konu içinde, kendi görüş gücünü geleceğe yansıtabilme yeteneği ile yaklaşabilir. Belgeselci geçmişte, bugün ve gelecekte, her zaman aynı olan, değişmeyeni değil, sürekli değişim içinde olan toplumsal yaşamı açıklamaya, araştırmaya çalışır. Onun değişme sürecindeki, geçmiş, bugün ve gelecek arasında kurduğu ilişki ve yorum 'gerçekler' düzeyinde doğrulandıkça nesnelliğe kavuşacaktır (Ulutak, 1988, s. 93-94).

Fischer (1990, s. 100) da nesnellikle ilgili olarak; "*Toplumu bütün ayrıntılarıyla ve gerçekçiliğiyle 'olduğu gibi' gösterme konusunda en uzlaşma tanımayan nesnel olma isteği bile ancak belli bir noktaya kadar gerçekleştirilebilir, hatta bu noktanın bile kesin bir kanıtı gösterilemez"* der. Kutay, gündelik yaşamda doğru olarak kabul edilen birçok şeyin yakından bakıldığında, görünen ve bilindik anlamıyla apaçık doğruluğunu yitirerek¨apaçık çelişkiler yumağına dönüştüğünden bahseder. Gerçeğin bu denli değişkenliğinin ve çelişikliğinin belgesel için bir sorun oluşturmasının sebebi ona

yakıştırılan bilimsel niteliğidir yani başka bir deyişle; belgeselin, "*izleyici çoğunluk tarafından tartışmasız gerçeklik olarak kabul gördüğü bir üretim alanı"* (2009, s. 139) olmasıdır.

Ulutak, belgesel sinemanın, kamera önündeki gerçek yaşam ve bu yaşamın içinde yer alan kişilerle olan ilişkisinin tartışmaya açık bir konu olduğunu söyler. Ona göre neyin, nasıl ve hangi bağlamlarda söylendiği/söyletildiği yönetmenin işidir (2003, s. 29). Profesyonel anlamda ilk belgesel olması nedeniyle sıklıkla üzerinde durulan Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1920) isimli filmi, yönetmenin gerçeğe yaklaşımı tartışmasının yanı sıra belgesel ve kurmacada gerçeklik ilişkisine dair tartışmalara da yol açmıştır. Flaherty, Kuzeyli Nanook ve diğer belgeselleri ile ilgili verdiği bir röportajda kendisinin bir yönetmen olarak gerçeğe yaklaşımını betimler;

> Birçok gezi filmlerinde film çekenin konusuna tepeden baktığını, içine girmediğini görürsünüz. O, her zaman için, New York'tan ya da Londra'dan gelmiş büyük bir adamdır. Ama ben, onların eline bakmıştım. Her defasında, onlarla aylarca yalnız kalmış, onlarla yolculuk yapmış, onlarla yaşamıştım. Ayaklarım üşüdüğü zaman ısıtmışlar, ellerim soğuktan kibrit tutamayacak kadar uyuştuğu zaman sigaramı yakmışlardı. (...) Yapıtım, onlarla birlikte kurulup, ortaya çıkmıştı; onlarsız hiçbir şey yapamazdım. Eninde sonunda, bu bütünüyle bir insanca ilişkiler sorunudur. (...) Nanook'tan sonra kültürleri hızla silinen böyle az tanınmış ilkel insanlarla ilgili belgeler toplayabilmeyi ummuştum. Samoa'ya gitmemizin sebebi buydu (Manvell, 2003, s. 58).

Flaherty'e göre sinema alıcısı, bu tür belgeleri diğer araçlardan daha inandırıcı bir biçimde toplayabildiği için de "farklı" kültürlerin keşfi ve "sunumu"nda vazgeçilmez bir aygıttır. Flaherty aynı röportajında keşif yöntemli belgesel filmleri çekerken kurmaca bir filmde olduğu gibi ayrıntılı planların yapılmadığını, önceden tasarlanması mümkün olmayan sahnelerin doğabileceğini belirtir. Hikâyenin kendisi gelişigüzel sürüp gitmelidir. Flaherty, oyuncu olmayan kimselerle çalışan belgesel film yönetmeninin, kurmaca film yönetmeni gibi her sahneye müdahale etmediğini, olaya elden geldiğince az karıştıklarını belirtir:

> Hollywood, hareketi mükemmelleştirmek için, bir sahneyi tekrar tekrar çeker. Ama oyuncu olmayan kimselerle çalışıyorsanız, bunlar ilk denemede her zaman daha kendiliğinden ve daha doğaldır. Çok tekrarlanırsa, kendiliğindenliklerini ve doğallıklarını yitirirler. Biz genellikle, onlara sahnenin ne ile ilgili olduğunu kısaca anlatır, kendilerine elden geldiğince az karışırız (Manvell, 2003, s. 59).

Robert Flaherty'nin film yapım yöntemiyle/belgesel metoduyla ilgili metninde Ulutak; Flaherty'nin gereci ile içlidışlı olması ve gerecini olduğu yerde yakalayarak böylece film yapım sürecinin öncesinde başlayan ve yapım sürecinde de devam eden bir çalışma stilinden bahseder. Ulutak'a göre *"Öykünün kendi kendini söyleniverinceye değin ortaya çıkması, günlük yaşantıların yoğun gözlemine ve bu gözlemlerden yola çıkarak anlatılacak olgunun yakından tanınmasına bağlıdır"* (2003, s. 60-61). *"Filmin dramatik yapısını sadelikle salt kameranın önünde var olan gerçek yaşamın özelliklerinden çıkaran"* Flaherty Ulutak'a göre, geleneksel kurmaca film yapımının dışına çıkar. Filme çekeceği insanlarla birlikte yaşamayı ilke edinen Flaherty, bu tür bir yaklaşımla, dekoru, senaryoyu, oyuncuyu kendi stilinden dışlamış olur. Ulutak, Flaherty'nin çalışmalarında, öykünün gerekli bir şekilde bulunduğunu ancak, bu öykünün bireyin ediminden ziyade yaşamından yola çıkarak, yani söz konusu kişilerin öykülerinin belirli bir tasarım sonucu değil de söz konusu ham malzemenin içinden kamera dolayımıyla çıkartılmasına olanak tanıyacak şekilde yapıldığını belirtir (2003, s. 62).

Flaherty'nin film yapım yöntemi ile ilgili olarak kendisinin söyledikleri ve Ulutak'ın konu ile ilgili belirttiklerinden farklı olarak Treske (2003, s. 25), *Kuzeyli Nanook* filminde Flaherty'nin, filmi kurmaca bir film gibi kurgulayıp, öyküleyici yolla aynı teknikleri kullandığını belirtir. Armes ise konuyla ilgili metninde, Flaherty'nin film yapım yöntemiyle ilgili *"hiçbir şey sıkıcı gündelik gerçekliğe, belgeselin yaratıcılarından biri olan Flaherty'nin çalışmalarından daha uzak olamaz"* (2011, s. 31) diyerek, tavrını belli eder. Ona göre Flaherty, *Kuzeyli Nanook* filminde, filme aldığı Eskimo ailesini salt yardımcıları olarak değil, aynı zamanda ortak-yaratıcı olarak da film çekimine dâhil eder. Bu nedenle Flaherty'nin film yapımı Eskimo sanatına/kültürüne çok benzemektedir. Şöyle ki Eskimo oymacıları işleyecekleri nesneye biçim vermeye çabalamazlar aksine malzemede zaten var olan biçimi açığa çıkararak ortaya koymaya çalışırlar. Flaherty de Eskimo kültürünün bu özelliğini kendi filmlerinde göstermeye/uygulamaya çalışmış; yani, insanlara ve ortama ilişkin deneyimi ve ele aldığı ham malzemeyi, kamerası aracılığıyla doğal bir biçimde ortaya çıkarmaya çalışmıştır (2011, s. 32). Ancak diğer taraftan Armes, Flaherty'nin her ne kadar insanların gerçek yaşamını kayıt altına almaya ve kamerası aracılığıyla keşfetmeye çalışıyor olsa da, aynı zamanda filme aldığı olaylara belirli bir düzen vermeye çalıştığından ve "gerçeklik"e müdahalesinden bahseder. Nanook ve arkadaşlarının

hayvan postu ticaretiyle uğraştığını ve artık kendilerinin Eskimo kıyafetlerini giymediklerini ancak Flaherty'nin daha "gerçekçi" bir görünüm sunmak istemesinden dolayı bu "hakiki" kıyafetleri belirli bir harcama yaparak temin etmesi ve Nanook ailesine çekim sırasında giydirmesi durumundan bahseden Armes; Flaherty'nin iç mekân çekimleri sırasında Nanook ailesinin yaşadığı igloo'yu çekim için elverişli olmaması nedeniyle yeniden inşa etmesi ve ayrıca filmde olduğu şekliyle Nanook'un deniz ayısı avını doğal bir süreçten ötürü değil de, filme heyecan veren bir unsur olması nedeniyle gerçekleştirmesi gibi durumlar nedeniyle, bir yeniden kurma/oluşturma işlemine vurgu yapar. Armes'a göre Flaherty için belgesel, tüm bu nedenlerden ve "gerçek"e yapılan müdahalelerden ötürü, kesinlikle bilimsel ve objektif kayıt yapma anlamına gelmez, ona göre bu daha çok bir tür oyundur (2011, s. 34). Eskimolar normal yaşamlarını sürdürüyormuş gibi yapsalar da, gerçekte Flaherty'nin orada bulunuşu Eskimolar'ın yaşam düzenini bozmuştur. Yine 1926 yılında çektiği *Moana* filmi de *Kuzeyli Nanook* filminde olduğu gibi o anki gerçekliğe belirli müdahaleleri içerir. Flaherty *Moana*'da da, yine eski yaşam biçimlerini yeniden yaratmaya çalışmıştır. Filmdeki kahraman, aslında yaşamında yer almayan ancak filme heyecan ve otantiklik katması açısından bir dövme (tatoo) işlemi için yaklaşık bir ay gibi bir süre, acıya katlanmak zorunda kalmıştır. Ancak bu gibi müdahalelere rağmen film (*Moana*), amacına uygun bulunarak, çalışmanın başında da belirttiğimiz gibi, eleştirmen ve yönetmen aynı zamanda İngiliz Belgesel Okulu kurucusu John Grierson tarafından bugün kullandığımız anlamıyla ilk kez "belgesel" olarak adlandırılmıştır (Armes, 2011, s. 36). Flaherty'nin bir diğer filmi *Aran'lı Adam* (Man of Aran, 1934) filmi de yapımda gerçeğe belirli müdahaleler içerir. Balıkçılar, normal yaşamlarında denize açılmazlar ancak Flaherty'nin belirli bir para karşılığında onları ikna etmesiyle, denize açılma sahnesi çekilmiştir. Ancak bu gibi müdahalelere karşın, Armes'a göre Flaherty, "denize karşı insan" temelli mücadele temasını aktarmayı başarmış ve diğer türlü yaşamın donuk bir aktarımından başka bir şey olmayacak olan filme, heyecan katmak için gerilim unsurunu eklemiştir. Belgeseli toplumsal bir amaç ve eğitim aracı olarak gören ve dönemin Sovyet Okulu yönetmenlerinden etkilenen İngiliz Belge Okulu yönetmen ve eleştirmenleri Flaherty'nin çalışmalarını romantik ve toplumsal faydadan uzak olarak nitelendirmişlerdir. Armes' göre ise, görüntünün katışıksız güzelliği, büyüleyici bir öykünün olmayışını/toplumcu gerçekçi bir amaç olmayışını telafi eder. Armes son kertede, Flaherty'nin her ne kadar gerçekliğe müdahalesi ve zamanı geriye döndürmesi

söz konusu olsa da, Flaherty için dramanın, karakterlerinin fiziksel gerçekliklerinden yola çıkılarak oluşturulduğunu söyler. *"Bu tarzıyla Flaherty, bir durumla başlayıp ardından bu durumu uygun bir biçimde incelemeye çalışan çoğu kurmaca film yönetmeninden çok farklıdır. Bu farklılık, neden Flaherty'nin hiçbir zaman senaryo kullanmadığını ve bir filmi tamamlamak için bir yılı yalnızca deneme çekimleri ile geçecek iki yıla gereksinim duyduğunu açıklar"* (2011, s. 37-39). Armes ayrıca, Flaherty'nin film yapım yöntemini yani belgeseli Hollywood'a alternatif bir sinema biçimi olarak kabul ettirdiğini de belirtir. Kutay da *Gerçeğin Görüntüsü, Görüntünün Gerçeği ve Kuzeyli Nanook* (2003) isimli metninde *Kuzeyli Nanook* filmi ve Flaherty'nin gerçeğe yaklaşımı dolayımında belgesele ve film yapımına dair etraflıca bir eleştiri alanı sunar. Ona göre belgesel çalışmalarında gerçekçilik ve bilgi/anlam karmaşası bağlamında ortaya çıkan sorunların temel nedenlerinden biri belgeselde dramatizasyondur. Ancak Kutay, dramatizasyon kavramı ile yorum kavramının birbirine karıştırılmaması gerektiği konusunda bir uyarıda bulunur. Yorum, görsel bir anlam üretim mekanizması olan belgeselde, kameranın varoluşu ve dolayısıyla belirli bir kadraj "seçimi" doğrultusunda kaçınılmaz olarak vardır. *"Başıboş bir yorum tehlikesine karşı, tüm bilgi ve bilinciyle belgeselcinin, pek tabii ki anlatısının gerçekliğine halel getirmeden kamerayla objesini yorumlaması gerekir. Yorum, belgesel sinemanın sanat olarak portresi çizilirken olmazsa olmaz fırça darbesidir ve gerçekçi bir estetik anlayışla ters düşmeden üretilebilir"* (Kutay, 2003, s. 74). Kutay, belgesel sinemanın sinema tarihi ve estetik birikiminden beslenmesi gerektiğini ancak kurmaca sinemanın temel öğesi olan dramatizasyon söz konusu olduğunda, belgeselin gerçek ve gerçeğe dair etik sorumluluğu kapsamında dikkatli olunması gerektiğini söyler. Ona göre belgeselde dramatizasyon; kamera ve kurgu kodlamalarıyla dramatizasyon, oyuncu dramatizasyonu, metinde dramatizasyon ve müzikal dramatizasyon olmak üzere dört başlık altında belirtilebilir:

> Kamera ve kurgu kodlamalarıyla dramatizasyon; burada önce obje-kamera buluşması tam da dramatik bir anlatıda olabilecek şekilde kamera açı ve ölçekleri kullanılarak sağlanır. Ardından da kurgu aşamasında belirlenen filmin ritmik örgüsüyle, anlatı yapısının üstüne dramatik yapı oturtulur. Oyuncu dramatizasyonu; genellikle iki şekilde gerçekleştirilir: Birincisi, yukarıda sözü edilen filmde olduğu gibi gerçek karakterlerin yerine oyuncuların kullanılmasıyla kotarılırken ikincisinde gerçek karakterlere rol yaptırılır. Metinde dramatizasyon; ya sinematografik düzeyde kurulmaya çalışılan dramatizasyonun açıklarının kapatılması için, ya da zaten kurulmuş dramatizasyonun kuvvetlendirilmesi için ve

> çoğunlukla izleyiciyi yoğun duygusal bir yönlendirmeye tabi kılmak amacıyla kullanılır. Müzikal dramatizasyon ise yukarıdaki dramatizasyon unsurlarının üstüne tuz-biber eken ve izleyiciye aslında bir belgesel izlediğini unutturacak bir biçimde tasarlanır (2003, s. 74).

Kutay, belgesel sinemanın sağlam bir kavramsal çerçeveye oturtulmasında bir öncü ve gerçek anlamda ilk belgesel yönetmeni olan Flaherty'nin Kuzeyli Nanook filminde, yukarıda belirttiği kamera ve kurgu kodlamalarıyla dramatizasyon ve oyuncu dramatizasyonunun varlığına dikkat çeker. Filmdeki kano sahnesinde, karakterlerin iki farklı çekimle kanoya sokulup geri çıkarılması, normal şartlar altında kanonun çok sayıda kişiyi-canlıyı aynı anda içine alamayacak yeterlilikte olması ancak filmde gerçekleştiği-gösterildiği şekliyle Flaherty'nin evin tüm fertlerini, iki farklı çekimle sanki aynı anda orada bulunabiliyorlarmış gibi göstermesi durumunu Kutay, Eskimoların yaşam biçimleri hakkında yanlış kanı ve bilgilenmeye neden olan bir "yalan" olduğu için ve yapılan bu sahne çalışmasının özenle gerçekleştirilmiş bir mizansen olması nedeniyle eleştirir (2003, s. 75). Kutay, ilk belgesel olarak kabul gören Kuzeyli Nanook'un dahi, belgesel ve gerçeklik ilişkisine dair belirli bir tartışma alanı açtığını, bu nedenle de belgeselde estetik ve gerçeklik tartışmalarının belki de kaygan bir zeminde ilerlemesi gerektiğini vurgular.

> Esas olan, Flaherty'nin belki de yeni bir anlatım aracı arayışı ile gerçekliği zedelediği estetik anlayıştır. (…) Flaherty bu estetik biçim nedeniyle özellikle hatırlanmalı ve şu belgesel denilen, aslında hala tanımlamakta, sınırlarını çizmekte zorluk çektiğimiz alanın 'gerçek' kavramı düzeyinde yeniden ve yeniden tanımlanması amacıyla devamlı tartışılmalıdır, belgeselin ve gerçekliğin birbirini besleyen yapısı ışığında... (2003, s. 76).

Belgeselde Gerçeklik ve Hakikati Tanımlama (2010) isimli metninde Ethem Özgüven belgeseli, gerçek ve hakikat dolayımında ve iki örnek üzerinden –*Kuzeyli Nanook* (1920) ve *What Farocki Thaught* (Farocki'nin Öğrettiği, Godmillow, 1998), tartışmaya açar. Özgüven'e göre hakikat (truth) ve gerçeklik (reality) arasında çok önemli bir fark vardır:

> Hakikat, ideoloji dediğimiz gözlük olmadan varlığı anlaşılabilen ya da görülebilen, kavranabilen bir şey değildir. Üretilen ve tüketime sokulan belgesellerin çoğu gerçekle ilgilenir ki bu bile iyimser bir bakıştır, birçoğu gerçekle bile ilgili değildir. İnsandan, her türlü dayanışma öneren ideolojiden, merhametten, aşktan yalıtılmış bir dünya tasviri içinde, kurmacanın hiçbir olanağını aratmayacak bir rahatlıkla üretilmiş, beyaz adamın, otuzlu kırklı yaşlarda beyaz adamın, başarılı, maceracı beyaz adamın hedef kitle ve başrol

> oyuncusu olduğu büyük bir çoğunluğu son derece oryantalist belgesellerdir bunlar (2010, s. 116).

Özgüven'e göre alternatif, muhalif ve gerçek belgeseller görüngü alanı dahilini yansıtan "gerçek" ile değil de hakikat ile ilgilidirler. Ona göre hakikat ve gerçek; yaşamı ve belgeseli anlamak için önerilen çok önemli iki kelimedir. Hakikat; süreç, kapsadığı alan ve anlam olarak "gerçek"e göre daha geniş, kapsamlı ve karmaşık bir alanı ve süreci tarif eder. Belgeselin arayışını da "gerçek"e değil de hakikate doğru bir arayış süreci olarak görmek gerekir. *"Tam da bundan dolayı kurmacaya çok yakın bir anlayışla çekilen herhangi bir belgesel, tamamıyla gerçek görüntülerden oluşan bir diğer belgeselden daha 'doğru', 'dürüst' ve 'değerli' (yoksa hakiki mi demeliydik) olabilir"* (Özgüven, 2010, s. 116).

Parkan (1994)'ın önceki bölümde değindiği, görünür gerçek ve yaşam gerçeği yani hakikat arasındaki ayrıma Özgüven de benzer bir şekilde değinir. Parkan'da olduğu gibi Özgüven'de de gerçek; belgelere dayanır, dışsaldır, somuttur ve kolaylıkla görünebilir olandır. Gerçek, sanıldığının aksine, hakikate göre daha az karmaşık ve değersizdir. Bir belgeseli ya da yaşamı değerlendirirken arayacağımız şeyin gerçek değil de hakikat olması gerektiğini savlayan Özgüven, belgeselin de dâhil olmak üzere; sanatın ve insanın da aradığı şeyin bu hakikat olduğunu söyler. Gerçek bir görüntünün hakikat ile her zaman ilişkisi olmayabileceğini şu örnek üzerinden açıklar:

> Bir grup Doğu Timor gerillasının elinde tutsak, bitkin ve korktukları her hallerinden belli olan Endonezyalı askerin görüntüsü bize anlık gerçekle ilgili doğru ve hakikatle ilgili alabildiğine yanlış bilgiler verebilir. Hakikat; Endonezya'nın Timor adalarını yaklaşık yarım asırdır işgal ettiği ve bu süreçte sayısız insan hakları ihlali yaptığıdır. Demek ki hakikate ulaşmak için yalnızca görüneni doğru analiz etmek yetmemekte, görünenin ötesinde birtakım bilgilere ve analiz yöntemlerine sahip olmak gerekmektedir. Bu örnekte de görüldüğü gibi "tamamen gerçek" bir belge, bilgi veya görüntü bazen düz mantıkla çok zor anlaşılır gibi görünse de "hakikatin" karartılması, bozulması veya örtülmesi için kullanılabilir. (…) Hepsi gerçek olan birtakım belge, bilgi ve görüntünün toplamının da "hakikate" giden yol olduğu kesin değildir. (…) Demek ki gerçek olduğu şüphe götürmese de görsel malzeme; bağlamla son derece büyük ve kopmaz bir ilişkiyle anlamlanır ya da anlamsızlaşır. Hakikatin ya da yalanın bir destek malzemesini oluşturur (2010, s. 118).

Özgüven, gerçeklik ve hakikat bağlamında *Kuzeyli Nanook* filminin de bir eleştirisini sunar. Doğal ortamda çekilen bu belgeselde, soğuk, açlık, doğa ve insan mücadelesi,

insanın yalnızlığı gerçek bir dille anlatılır. Filmin grenli ve çizikli görüntülerinin, kamera hareketlerindeki sadelik gibi unsurların izleyicide inandırıcılığa yol açtığını belirten Özgüven, bu durumun izleyicide oluşan yanılsamayı güçlendirdiğinden bahseder. Ona göre *Kuzeyli Nanook* filminin hakikatle hiçbir ilgisi yoktur ve üstelik film, hakikati karartmakta, gerçek malzemeyi kullanarak bir kurmaca evren yaratmakta, *"beyaz adam tarafından bütün ekolojik ve sosyal yapısı tahrip edilmiş, alkole alıştırılmış, altınları ve hayvanlarının derisi çalınmış bir insan topluluğunu hala vahşi doğada yaşayan naif ve ilkel bir kabile gibi"* göstermekte/yansıtmaktadır (2010, s. 119).

Çağdaş belgesel tartışmalarında çığır açan ve klasik tartışmaların hemen hepsini anlamsız kılan Jill Godmillow'un *Farocki'nin Öğrettikleri* (1998) isimli belgeseli Özgüven'e göre; oyuncu ve ezberlenmiş replik barındırması ve en önemlisi de bir başkasının filminin birebir taklidi olmasına rağmen yani kurmaca, kendi deyimiyle "kurmacanın kurmacası" olmasına rağmen, hakikate *Kuzeyli Nanook*'tan daha fazla yaklaşmıştır. Godmillow'un filmi, Harun Farocki'ye ait *Söndürülemeyen Ateş* (İndistinguishable Fire, 1969) filminin birebir kopyasıdır. Godmillow; aktörler, replikler ve belirli bir dekorla, Farocki'nin yasak olan filminin ABD'de gösterimini gerçekleştirebilmek için, yaptığı bu filmle, görünür gerçeği sorgulayabilmiş ve hakikate yaklaşabilmiştir. Özgüven;

> Sonuç olarak, "gerçek" parçalardan oluşan görsel malzemeden yapıldığı şüphe götürmeyen, ya da ilk bakışta böyle bir etki yaratan "Nanook of the North" ve tam tersi özelliklerle dolu olan "What Farocki Thaught" belgesellerinden ilki İnuit ailesinin yaşamından bir kesit alır ve bize sunar. Öteki belgesel de ABD'nin Napalm bombası kullanarak işlediği insanlık suçu ile Polonya asıllı bir Amerikalı yönetmenin hesaplaşmasıdır. Ancak Godmillow'un belgeselinde ilk bakışta görülen şudur; gerçek malzemeyle karşılaştırıldığında sanal ya da kurmaca bir malzemeyle başlayan ve biten kurmaca bir film. Hakikati, hangisinin hangi sebeplerden ötürü daha fazla temsil ettiği rasyonel bir bakışla ortadadır. Burada tartışılması gereken ikinci konu da "What Farocki Thaught" filminin hangi sebeplerden belgesel olarak kabul edildiği ya da edilmediğidir (2010, s. 118-119).

Hakikati arayabileceğimiz şeye belgesel diyebileceğimizi, ancak belgeselin de kurmacanın bir türü olduğunu savlayan Özgüven (2010, s. 117), yukarıdaki örnekte de belirtildiği gibi, hakikatin görsel bir mecrada yansıtılmasının kurmacayla yakın ilişki içerisinde bulunularak gerçekleştirilebileceği belirtir. Film yapmak/belgesel yapmak,

ancak kurmacanın teknik-teorik bilgisiyle mümkündür. Özgüven, belgesellerin öğretici niteliğinin de kurmacadan farklı bir nitelik olarak ortaya çıkmadığını belirtir. *"Latince 'docere' sözcüğü öğretmek anlamına gelir. Belgeseli tanımlayan İngilizce 'documentary' sözcüğü de 'öğreten' anlamında bu Latince kökten türetilmiştir. Ancak her sanat eseri daha özelde hemen her görsel ürün ya da her kurmaca film bir yönüyle öğreticidir"* (2010, s. 119) diyen Özgüven, buradaki ayrımın, birincil amaç olarak eğiticilik ve öğreticilik olması gerektiğini, belgeselde de birincil amacın bu olması sebebiyle, belgeselin bilgi ve bilimsel bakışla kurmacadan farklı bir ilişkisi olduğuna dikkat çeker. Kurmacada ise ilk amaç, duygu ve algı ile ilgili olarak, bir sanat eseri yaratabilmektir. Sonuç olarak Özgüven, iki tür arasındaki ayrımın çok önemli bir ayrım olmadığı ve kurmaca-belgesel ilişkisinin ön planda olduğu birçok yapıtın varlığından dem vurur. Hakikat ve gerçek ilişkisi bağlamında ele alındığında bu iki türün iç içe geçmesi ve melez bir türün ortaya çıkması durumuna ilerleyen bölümlerde tekrardan değinilecektir.

Bonitzer; her filmin bir söylem ürettiğini, üretilen söylemin az ya da çok örtük olduğunu ve bu söylemin hakikatini ağza alanların son tahlilde izleyici kesim olduğunu vurgular. Ona göre belgeselin işi hakikatledir. Ancak alışılagelen belgesel uylaşımları görünürde hakikate ulaşan bir "bilgi izlenimi" ve devamında "gerçeklik izlenimi" yaratarak belgeselin yapıntıdan daha fazla yanıltıcı ve aldatıcı olmasına neden olur. *"Belgeselde 'sinema bu' bilgisi silinmeye; aygıtın ele geçirdiği bir 'gerçek bu' içinde yok olmaya eğilimlidir"* (Bonitzer, 2005, s. 44). Önceki bölümde de belirttiğimiz "alan-dışı"nın yani, filmin temsil ettiği ve izleyicinin görüngü alanında olan olaylar dizisinin değil de sinema deneyinin kendisi olan, yani sinema ve gerçek'in karşılaştığı alan olarak alan-dışı, alışılagelen belgesel film yapımında, iktidar olan ve sözde gerçek'i temsil eden ancak hakikati de içine hapseden dış ses tarafından kapatılır. Ona göre uylaşımlı belgesel film yapımında alan-dışı ses, ötekinin yerine konuşarak ve onu konuşturmayarak onu bastırmaya çalışır. Böylelikle sesin iktidarı, ötekinden çalınmış bir iktidardır. Bu nedenle görüntü çeşitli yan anlamlardan oluşan bir alan açarken, yorum onu düzanlamlayarak ve şeylerin üzerine adlar koyarak kapatır (Bonitzer, 2005, s. 32). Bonitzer, yorum ve görüş açısını farklı ve hatta birbirlerine zıt iki kavram olarak ele alır. *"Yorum, anlaşılacağı üzere, görüş açısı değildir. Görüş açısını nasıl susturu/yorum'un cevabıdır işlevi. Her şeyi söyleyebilecek olan, örgütlenmiş bir görüş*

açısı önceden var olduğu için değil. Söylemek için yapılmaz yorum: Rolü, gerçek'in imgeleri üzerine yasa koymak, onlara bilgi enjekte etmektir" (2005, s. 39).

Alper Kırklar da benzer şekilde belgeselin "bilgi verme işlevi" ve hakikat ilişkisi üzerine bir yorum getirir. Kırklar; *"Herhangi bir anlatıda (gerçek hayatı da büyük bir anlatı olarak ele alabiliriz), anlatının hakikati; anlatının niteliğinden, türünden ya da biçiminden çok bizimle kurduğu ilişkide saklı gibi görünüyor"* (2003, s. 47) der. Ona göre belgeselin hakikati bilime değil de sanata özgü olan bir bilişsellik ve hakikattir. Çünkü belgesel, sanatın dilini kullanır yani; metaforların ve duygulara seslenen edimin… Dolayısıyla sanat olarak belgeselin dolayımladığı bilgi de, diğer sanat dallarında olduğu gibi, doğruluğu ve kesinliği yapıt içinde değişmeyen ancak genel olarak ise kuşku götürür bir bilgidir. Kırklar, bu bağlamda, herhangi bir sanat yapıtının anlamlandırma aşamasında olduğu gibi belgeselin de anlamlandırılmasında temelde üç niyet olduğunu söyler: *"Eseri yaratanın niyeti (intentio auctoris), izleyicinin ya da okuyucunun niyeti (intentio lectoris) ve yapıtın niyeti (intentio operis)."* Kırklar'a göre belgesel yönetmenine ve belgesel film yapımına olduğundan başka bir anlam yükleme çabalarının sebebi bu üç niyetin bu alanda netlik kazanamaması ya da dikkate alınmamasıdır. Belgesel ile ilgili yanlış kanının asıl sebebi, yazarın ve okurun niyetinin göz ardı ediliyor olmasıdır (Kırklar, 2003, s. 48). Sonuç olarak Kırklar, belgesele atfedilen bilgi verme erdeminin aslında sanıldığı türden bir bilgi verme olmadığını, kurmaca film yönetmeni gibi belgesel film yönetmeninin de asıl yaptığı/yapması gereken şeyin yeniden bir yaratım, değiştirme ve öykünme olduğunu söyler. Kırklar'ın işaret ettiği şey; sinemanın başlangıcından beri süregelen iki ana tür/kategori olarak varlığını sürdüren ve geleneksel bir belgesel anlayışını imleyen bakış açısından ziyade bu iki türün sınırlarının aslında ne kadar birbirleriyle bağlantılı olduğu ve bu dolayımda türler arası belirli bir geçişkenliği ve kaynaşımı ifade eden bir yaklaşımdır.

Öte yandan *Introduction to Documentary* (2001) isimli çalışmasında Bill Nichols (2001, p. 1-2), kurmaca/yapıntı filmlerin dahi içerisinde bulundukları toplumsala ve kültüre dair bir bilgi ve fikir vermesi durumundan yola çıkarak tüm filmlerin aslında belgesel olduğu vurgusunu geliştirir. Tüm filmlerin belgesel olduğu düşüncesini içeren bu vurguya göre iki tip film vardır. Birinci tip film; Nichols'ın "documentaries of wish-fulfillment" olarak tanımladığı yani; istekleri (uylaşımları da diyebiliriz) karşılayan ve yerine getiren belgeseller, ikinci tip olarak da yine Nichols'ın "documentaries of social

representation" olarak ifade ettiği yani; sosyal temsil belgeselleridir. 'Documentaries of wish-fulfillment' yani beklentileri karşılayan belgeseller, kurmaca/yapıntı dediğimiz alanı işaret eder. Bu tür belgeseller bize arzularımızın, rüyalarımızın ve korkularımızın elle tutulur/somut bir ifadesini verirler yani hayal gücümüzün/imgelemimizin somut bir biçimini sunarlar. Ayrıca Nichols'a göre bu tür belgeseller, dünya ve toplumsal üzerinde kafa yorma ve araştırma olanağı sunabilecekleri gibi dünyaya tamamıyla eğlence ve zevk alma dolayımında bakmamıza da yol açabilirler. Aslında bu tanım bilindik anlamıyla kurmacanın içerisinde barındırdığı/barındırabileceği -ki kurmacanın olası olandan yola çıkması demek onun gerçek ve somut olanı ele almadığı anlamına gelmez ki, aslında kurmaca inanırlığını sağlamak amacıyla somut ve görünür gerçekle yakından ilgilenir- dünyayı sorgulama ve bir tür eleştirisini sunma ya da salt zevk alma odaklı film yapım biçimine vurgu yapar.

Nichols'un sosyal temsil belgeselleri dediği tip belgesel ise, 'non-fiction' olarak adlandırılan bilindik anlamıyla belgesele işaret eder. Bu tip belgeseller, içinde yaşıyor olduğumuz ve paylaşımda bulunduğumuz dünyanın somut bir temsilini sunar. Bu tip belgeseller, varolan somut–toplumsal gerçekliği, yönetmen tarafından uygulanan /yapılan seçimler ve düzenlemelerle, duyulabilir ve görülebilir bir biçimde görüş alanımıza sunar. Nichols'un sosyal temsil belgeselleri için asıl vurgusu; *"yaşadığımız dünyayı araştırmak ve anlamak için bize yeni bakış açıları sunmaları"* (2001, p. 2) dır.

Nichols tüm filmleri -üretildikleri dönemin ve koşulların belirli bir kanıtı olması ve koşullar hakkında fikir vermesi açısından- belgeselin bir türü olarak ele alır ancak sosyal temsil belgeselleri olarak adlandırdığı türün, beklentileri yerine getiren ve 'fiction' olarak adlandırılan türden temelde farkı, tarihsel/somut dünyaya dair izleyiciye bir delil/kanıt sunmasıdır. Kurmacada ise somut ve tarihsel olanın da bir temsili olabileceği gibi, ondan daha fazla olarak kurmaca, olası olanın temsilini, 'gerçeklik'ini sunar. Tam da bu noktada Ulutak'ın izleyici, teknoloji ve belgeselci açısından yaratıcılıkla ilgili metni önem arz eder. Ulutak da Nichols'ın vurgusuna benzer şekilde, kurmaca ve belgeselde yaratıcılık çabalarının farklı seviyelerde baş gösterdiğini belirtir. Ona göre, belgesel film yönetmeni ele aldığı konuyu izleyicisine aktarırken kurmaca film yönetmeni kadar özgür değildir. Çünkü belgeselci ürettiği ürünle zamana ve tarihe karşı tanıklık yapar. Bu süreç belgesel sinemacıyı kurmaca sinemacıdan ayıran en temel

özelliktir çünkü belgeselciye bir anlamda bireysel, toplumsal ve ahlaki sorumluluk yükler.

> Kurmaca sinemanın yaratıcılık çabalarının sonucunda ortaya çıkan sorumlu sinemacının kendisidir. Bu çabanın sinema sanatına ne katıp katmadığı, yine bu sanatın içinde yer alan kişiler ve izleyiciler tarafından sorgulanır. (…) Ancak belgesel sinemanın, belgesel sinemacıya yaratıcılık süreci içinde yüklediği sorumluluk, sadece izleyicisine ve onu değerlendiren bu sanat içinde yer alan kişilere karşı değildir. Belgeselcinin sorumluluğu tarihe karşıdır, belgeselcinin sorumluluğu insanlığa karşıdır, belgeselcinin sorumluluğu toplumsal yaşama karşıdır, belgeselcinin sorumluluğu iyiliğe, güzelliğe, gelişmeye karşıdır. Bütün bu genellemelerin dışında belgeselcinin en temel sorumluluğu, konu edindiği - kamera karşısına aldığı- gerçek yaşamın içindeki insanlara karşıdır (Ulutak, 2003, s. 29).

Belgesel ve kurmaca sinemada gerçeklik tartışmaları bize, iki ayrı kategori olarak imlenen kurmaca ve belgeselin gerçeklik ile olan yakın ilişkisini göstermiştir. Geçtiğimiz iki bölümde sinemada ve özellikle belgesel sinemada gerçeklik ilişkisi bağlamında yürüttüğümüz tartışma; yorum, nesnellik, öznellik, aygıt olarak kameranın varlığı, yönetmenin varlığı, hakikat ve gerçek ilişkisi, belgesel ve kurmaca sinemada gerçeklikle kurulan ilişki gibi düzeylerden ele alınmaya çalışılmış, tartışmalar sonucu kurmaca ve belgesel film yapımında gerçeklik ilişkisinin birbirlerine çok yakın düzeylerde ilerlediği, kimi noktalarda ayrıldığı ancak neredeyse gerçeklik anlayışlarının bu iki kategori için iç içe geçtiği bir duruma tanıklık edilmiştir.

Kurmacanın hayali ve olası bir dünyanın temsilini sunmasına karşılık belgeselin somut ve reel olan dünyanın temsilini sunması gibi gerçeklik konusunda temel bir ayrıma giden kurmaca ve belgesel sinema; yukarıda tartışmaya açmaya çalıştığımız şekliyle, çağdaş tartışmalar göz önüne alındığında bu ayrımın da belirli bir noktadan sonra silikleşmeye başladığı ve her iki türün de sanatsal bir üretim alanı olarak konumlanması, gerçeklik kavramının etraflıca sorgulanması, sinemasal üretim ve kameranın temsil durumunun her iki tür için de geçerli olması gibi durumlar söz konusu olduğu için, kurmaca ve belgesel sinemada gerçekliğe dair sınırları kesin olarak yapılmış ayrımın da bulanıklaştığı öngörülmüştür. Belgesel ve kurmaca film arasındaki ilişkiye dair tartışmanın ilerletilebilmesi için, belgesel ve kurmaca filmin yapım süreçlerine ayrıntılı olarak bakılması gerekmektedir. Dolayısıyla önümüzdeki bölümde, belgesel ve kurmaca filmin yapım süreçleri; birbirleriyle ilişkili bir biçimde, "gerçeklik" ile olan ilişkileri de göz önünde bulundurularak ele alınmıştır.

I.3. Yapım Aşamaları Açısından Belgesel ve Kurmaca Film

Belgesel ve kurmaca film yapımının, gerçeklikle olan ilişkileri, yapım sürecine/aşamasına da bakmayı gerektirir. Yukarıda da değindiğimiz gibi, belgeselin gerçeklikle kurduğu ilişkinin boyutları, konvansiyonel ve belirli uylaşımlara dayalı olarak algılanan 'belgesel gerçekliği' algısından farklıdır. Belgeselin saf olarak gerçekliği imlediğine dair görüş, belgesel film yapımının da sinema sanatının belirli kurallarına göre biçimlendiğini yadsır. Bob Foss (2012, s. 25-26)'un biçim ve olaylar düzleminde belirttiği oyun(acting), kostüm/makyaj, gerçek ses/ses efektleri/müzik, çekimlerin düzenlenmesi/kurgu, doğal ışık/yapay ışık, kamera açısı ve hareketi, çekim ölçeği gibi özelliklerin hem belgesel hem de kurmaca film yapımında incelenmesi, filmde karşımıza çıkan biçemin ve anlatımın ne şekilde oluşturulduğunu kavramamız ve incelememiz açısından önemlidir. Belgesel filmlerde de teknik ve biçimsel alanlarda çeşitli düzenlemelere gidilmesi ve yönetmenin belirli bir bakış açısıyla malzemesi olan gerçekliğe belirli müdahalelerde bulunması, belgesel seyircisinin algısında belgeselin gerçekliğine dair bir kafa karışıklığı yaratır. Aslında bu kafa karışıklığı belgesel film yapımında var olan düzenlemenin ve gerçekliğin filmik düzlemde ele alınmasının doğru anlaşılması ve analiz edilebilmesi açısından bir anlamda gereklidir.

"Öykülü olmayan sinemanın gelişen alanında, pek çok farklı konu ele alınabilmektedir" diyen Rotha (2000, s. 50), sinemanın öykü anlatmaktan ibaret olmadığını ve belgesellerin en önemli görevinin içinde toplumsal çözümlemeler barındırması olduğunu belirtir. Ancak Rotha'ya göre, belgesel salt doğada var olan nesnelerin görüntülerinin kaydından oluşmaz, bu görüntülerin yaratıcı ve dramatik olanaklarına, yani özdeklerine ulaşabilmek için seçilme yönteminin kullanılması gerekir. Rotha, kurmaca filmin senaryo, oyuncu, sahne/stüdyo gibi özelliklerinden bahsederek, öykülü filmin/kurmaca filmin, konu-maddesini tiyatro geleneğinden ödünç aldığını ve zamanla sahne biçimlerinden film biçimlerine geçildiğini vurgular. Belgeselin tekniğinin ise daha çok, malzemesi olan "gerçeklik" üzerinden temellendiğini vurgular:

> Düşüncenin karşıt gruplarında, kameranın, mikrofonun ve projektörün aynı temel işlevleri kullanım alanı bulunmaktadır. Film yaratımının birincil amacı, kurgulamanın unsuru ile oluşturulabilen, fiziksel ve zihinsel içgüdülerde yatmaktadır. Kameranın kullanım şekillerinde, nesnelere ilişkin olan görünüm hareket ve açıları kullanılmaktadır. Yeniden

> oluşturulan eylemlerin hızı ve kişi ve nesnelerin görünümleri kurgulama tarzı ile ortaya konur. Aynı şeyleri ses için de söylemek olanaklıdır. Tamamlanan filmin anlam ve sorumluluğu böyle bir yöntemle yerli yerine konacaktır. Bu sınırlar içinde, çıkış noktası tiyatro geleneğinden uzaklaşarak, güncelliğin ve gerçekliğin daha geniş alanlarına ulaşacaktır. Bu alanda doğal hareketler, sinemasal nitelik ve ses olarak tanımlanan yeniden üretim yöntemleri ile gerçekleştirilecektir. Bu durum, doğal olarak belgesel filmin teknik temelidir (Rotha, 2000, s. 52).

Rotha'ya göre belgesel film yapımını kurmaca film yapımından ayıran en önemli özelliklerden biri de, toplumsal bir amaç için yapılan belgesel filmin, basit olarak belgesel yönetmenine ödenen ücret karşılığında yapılamayacağıdır. Çünkü belgesel film yapımcılarını motive eden başka nedenler bulunmaktadır. Diğer yandan Rotha (2000, s. 87); öykü, karakterleştirme ve stüdyo gibi unsurları belgesel film yapımının belirli aşamaları olarak görür. Belgesel yöntemin doğal özdeğe yaklaşım açısından bir değil birçok farklı yöntemi bulunmaktadır. Bunlar gazetecilik biçemindeki filmler olabileceği gibi kurmaca ile birçok açıdan, teknik ve biçemsel olarak ortaklığı bulunabilecek belgesel yapımlar da olabilir.

> Kısacası belgesel yöntem bize dayatılan geleneklerden daha karmaşık bir yapıya sahiptir. İnsanların ve nesnelerin yalnızca resimsel betimlemeleri ile yetinilmez. Gözlem tek başına yeterli değildir. Kameranın hareketli resimlemesi, estetik açıdan iyi gözlemlere dayanıyor olabilir. Ancak belgeselin en önemli amacı gözlemler sonunda elde edilen bulguların ortaya konmasıdır. Sonuçların ortaya konmasının yaratıcı bir şekilde gerçekleştirilmesine çalışılır. Modern dünyanın dış görünümünün altında, uygarlaşmanın ekonomik dokularının harekete geçirilmesi yatmaktadır. Bunlar, amaçsal belgesellerin gerçek özdekleridir. Endüstri, ticaret, uygarlık ve doğadaki gerçeklerin yalnızca yüzeysel betimlemeleri yeterli değildir. (…) Belgesel yöntemde, her örgütlenme, her işlev, her şema insanla ilintilidir (2000, s. 89).

Belgesel yöntemin özünde var olan gerçek özdeğin dramatikleştirilmesi durumu filmin gerçekliğine dair algının yanlış oluşmasına sebebiyet verebilir ancak göz önünde tutulması gereken şey; belgesel yöntemde özdeğe yaklaşım ve yorumlamada farklı bakış açılarının olması ve daha da önemlisi görsel bir üretim alanı olan belgesel filmlerin, büyük ölçüde yapımcının zihnindeki tutumu yansıttığıdır ve bu tutum belgesel yöntemlerin niteliği ile birlikte *"kamera ve mikrofonun teknik sınırları içinde (…) belirlenmektedir"* (Rotha, 2000, s. 90).

Cereci de belgesel filmin gerçekçi bir film yapımını imlediğini ve kaynağını yaşanılanlardan aldığını belirtir. *"Belgeselin özgün yapısındaki güç, onun gerçeklere*

olan yakınlığından, araştırmaya ve yeniliğe açık, hatta bunları zorunlu kılan özelliğinden ve artistik karakterinden kaynaklanır" (1997, s. 11). Belgesel film yapımı insanla ilgili her şeyi kapsar ve bu insanın gerçeğine yakınlık durumu onu, hayallerle ve olası olanla örülmüş ve kurgulanmış yapımlardan ayırır ve öne çıkarır. Cereci, tüm film yapımlarında olduğu gibi belgesel film yapımının da senaryo ile başladığını belirtir. Ona göre belgesel film senaryosu bazen, bir kurmaca filmin taşıdığı biçimsel özellikleri taşıdığı gibi bazen de filmin içeriğinin gerektirdiği özgün senaryo özellikleriyle meydana gelir:

> Belgesel film, içeriği, konuya yaklaşım biçimi ve artistik kaygılarıyla olduğu kadar senaryosunun oluşması ve senaryo yazım özellikleriyle de kurgulu filmlerden farklılaşır. Senaryo, belgesel filmde de filmin temel hareket noktasıdır, ancak belgesel film senaryosunda konunun akışını belirleyen unsurlar, doruk noktaları ve seslendirme biçimi farklıdır. (…) Hikâye metni, film kadar önemlidir ve senaryonun ana yapısını oluşturur. İyi yazılmış bir hikâye; iyi araştırılmış, aydınlatılmış ve anlaşılmış bir konu demektir. Belgesel filmin başarısı da, konunun derinlemesine araştırılıp iyice öğrenilmesinde yatar. Bir belgesel film senaryosu, uzun araştırmalar sonunda, konunun bütün ayrıntılarıyla anlaşılmasından sonra yazılabilir. Her yeni gelişme senaryoyu da değiştirecektir (1997, s. 12-13).

Cereci, belgesel film senaryosunun diğer film senaryolarından farkının diyalog yerine öyküleme içermesi olduğunu belirtir. *"Öyküleme, belgesel filmde bir sunucunun görüntü içinde ya da filmde hiç görünmeden filmin konusunu anlatmasıdır"* (1997, s. 13) diyen Cereci'ye göre belgesel film gerçek konulara yakınlığının yanında, daha yoğun araştırmayı, objektif bir bakış açısını ve sanatsal kaygıyı gerektirmesi bakımından nitelik olarak özel bir türdür. Rotha'nın doğal özdeğin, gerçekliğe uygun ve yaratıcı bir yorumla dramatikleştirilmesi gerekliliğine benzer şekilde Cereci de iyi bir belgeselin hayatın olduğu gibi filmleştirilmesinden daha çok şey içermesi gerektiğini vurgular. Ona göre belgesel filmlerin olaylara bakışı, yaşadığımız dünyanın mükemmel bir görüntüsünden ziyade, gerçek bir sosyal boyutun öyküleştirilerek, kural ve stratejiler dâhilinde bilimsel bir yolla yorumudur (1997, s. 22).

Cereci'ye benzer şekilde Joris Ivens de belgesel filmde ve öykülü/kurmaca filmde senaryonun işlevine değinir. Ona göre;

> Bizim senaryo anlayışımız, öykülü filminkinden bütün bütüne başkadır. Uzayı ve zamanı, öykülü filmdekinden çok daha özgürce aşmak olanağımız vardır. Bir bireysel sorunu bir

> çırpıda ulusal ya da evrensel bir sorunun çapına ulaştırabiliriz. Bin yıl eski olaylara yapılacak bir araştırma (allusion) kahramanımızı daha belginlikle nitelememize yardım eder (2002, s. 58).

Rotha'ya göre belgesel film senaryosu, katı kurallara dayalı öykülü/kurmaca film senaryosundan farklıdır. Belgesel film yapımcısının gerçekliğe bağımlı olduğunu ve bu nedenle çekimlerini en kısa sürede gerçekleştirmesi gerektiğini belirten Rotha, kurmaca filmde film yapım aşamasının belirlenen senaryoya en yakın şekilde gerçekleştirildiğini ancak belgesel film yapımında oluşturulan senaryonun kayıt altına alınmak istenen gerçeklik ve temaya bağımlı olduğunu belirtir:

> Öykülü filmin senaryosu sonuç filminin ayrıntılı bir çekim - betimlemesini içermektedir. Belgesel senaryosu öncelikli olarak, temaya yönelik tutumu vurgulamaktadır. Belgesel konuların çoğunda özdek belirgin olarak ham ve katıksızdır. Aktüel çekimlerin büyük bir bölümü tamamen içgüdüseldir ve anlık hareketler ve beklenmedik doğa olayları tarafından yönetilmektedir. Doğal tutumlar her zaman yinelenemez ve belgeselcilerin kısa zaman içinde çekimlerini gerçekleştirmeleri gerekmektedir (2000, s. 148).

Belgeselde ucuz ve sembolik tiplerin değil de capcanlı insanı yaratacak ve aktaracak deyişin ve yöntemin bulunması gerekliliğine değinen Ivens, belgesel filmlerde "insan" olgusunun ihmal edildiğini, var olan aktarımlarda ise bu "insanların" çok yansız (neutre), betimsel (descriptif) ve ansiklopedik kaldığını belirtir. Ona göre belgesele dair yaygın olan görüş insanın-kahramanın belgeselin değil kurmaca filmin işi olduğunu imler ancak buna karşılık seyirci yalnızca öykülü filmlerde değil belgesel filmlerde de insanı görmek istemektedir. *"Canlı ve derin bir filmi gerçekleştirebilmek için bu filme tek başına insanı sokmak, kişisel hayatını göstermek gerekir"* (Ivens, 2002, s. 59).

Film yapımında kullanılan mekanik araçların sunduğu gerçekliğe dair işitsel ve görsel kayıtların -gündelik yaşantının basit işlemler aracılığıyla yansıtıldığı bu kayıtların- kendi başlarına yaratıcılıkla ilgili olmadığını vurgulayan ve hayal gücünün kullanılması yoluyla bu araçlardan yaratıcı yöntemlerle yararlanılması gerekliliğini belirten ve *"Yeniden üretilen sahnelerin, yalnızca basit bir yeniden üretim (reprodüksiyon) biçeminden daha fazlasına sahip olması gerekmektedir. Bunun için, yeniden yapım amacıyla seçilen materyal önemli değildir. İzleyicilerin 'onun içinde yaşayabilmeleri için' mekanik araç kullanımının içinde yaratıcılık olmalıdır"* diyen Rotha (2000, s. 106-107) da belgesel filmin en önemli yetersizliklerinden birinin, insan olgusundan kaçınması ve dolayısıyla film içerisinde bireylerin karakterleştirilmesi sorunu olduğunu

belirtir. Geleceğin belgesellerinde en önemli sorunlardan birinin insan öğesi olacağını belirten Rotha, Sovyet sinemasından örnekler vererek doğal özdeğe yaklaşım ve belgesel yöntemi konusundaki tartışmaların zamanla öykülü filmlere yaklaşılacağı sonucunu doğuracağını vurgular. Ona göre belgeselde gerçek insanların ekrana yansıtılmasına karşın Amerikan yıldız oyuncu sisteminde gerçeğin çok ötesinde olarak kişiler ilahlaştırılmaktadır. Oysa oyuncunun filmle olan ilişkisi, gerçek bireyin, üzerinde yaşamış olduğu dünya ile olan ilişkisinden kaynaklanmalıdır (2000, s. 127). Dolayısıyla belgeseldeki insan sorununun çözülebilmesi için yönetmenin filmine konu edeceği insanların doğal oyunculuk yeteneklerini sezmesi gerekir diğer bir deyişle *"görünen yüzeyin altındaki içsel anlamın anlaşılabilmesi"* gerekir (2000, s. 124).

Yapıma dair bir diğer aşama olan kurgu, belgesel sinemanın inanırlığının ve güvenirliğinin kaynağı olan "gerçeklik"i zedelediği gerekçesiyle eleştirilmiştir. Ancak kurgu Ivens'in de vurguladığı gibi bir yaratma aracı olarak kullanıldığında, konunun gelişmesinde bir kısa devre yaratmamıza yardım eder. Ivens'e göre kurgunun belgesel filmdeki rolü küçümsenmektedir. Oysaki belgesel filmde *"kurguyla yaratılan mozaik, konumuzun işlenişini güçlendirir; kahramanımızı çevresine oturtur, insanın nasıl çevresini ve çevrenin nasıl insanı değiştirdiğini gösterir. Kurgu hareket durumundaki gerçek güçleri, ulusların ekonomik ve toplumsal hayatını göstermelidir"* (Ivens, 2002, s. 59).

Rotha da kurgunun yaratıcılığını, gerçeklikten yani belgeselin ham malzemesinden aldığını belirtir. Kurgunun yalnızca kurgu odasındaki işlemlerden ibaret olmadığını aksine belgesel film yapımının tüm aşamalarını kapsadığını belirten Rotha, belgesel filmde kurgu aşamasını şu şekilde açıklar:

> Özdek, uygun etkileşimli açılarla çekim yapılmadıkça, aksiyon "içten" anlaşılmadıkça, siz onu "canlandıracağınızı" umamazsınız. Kısa ya da değil, hiçbir kurgu miktarı, eyleme, hareketin mevcut olmadığı hareket içinde çekim olanağı tanımayacaktır. Buna bir de şiirsel görüntü eklendiğinde filme kurgu masasında bir canlılık kazandırılacaktır. Ancak gerekli hammaddeyi elde tutmadıkça "yaşam yaratımı" gerçekleştirilemez (2000, s. 131).

Benzer şekilde, belgesel film yapım aşamasının birçok düzenleme içerdiğini ancak yönlendirici olanın temel içerik olduğunu belirten Ivens (akt. Bordwell ve Thompson, 2010) de durumu şu şekilde aktarır: *"Filmin çekim aşamasında, sinemada gösterimine giden süreç arasında pek çok ara-safha mevcuttur: filmin yıkanması, basılması,*

kurgulanması, anlatıcı eklenmesi, ses efektleri, müzik. Çekimin etkisi her aşamada değişebilir ana yönlendirici olan temel içerik, bu çekimin içinde yer almak zorundadır."

Belgesel film yapımının "güzellik" öğesiyle yakından ilişkili olduğunu belirten Rotha, bunun estetik uygulama ile ilgili olan bir güzellikten ziyade gerçekliğin güzelliği ile ilgili olduğunu, yani estetiğini gerçeklikten alması nedeniyle bu öğeyle ilişkisi olduğunu vurgular. Rotha, gerçek ile yapay oluşum tartışması yapmaya gerek olmadığını, sahne ve stüdyo kullanımıyla ilgili ifadelerinde ayrıntılandırır. Ona göre gerçek sahne, belgesel için mutlak gerekliliktir ve yaratım, düzenlemeye değil, onun yorumlanmasına dayanır. Ancak, uygun olacağı düşünülüyorsa, nesnelerin hareketi gibi bazı ayrıntılar değiştirilebilir. *"Sonuç olarak, stüdyo kullanımı ya da doğal sahne kullanımı, bir kuramdan çok uygunluk durumundan kaynaklanmaktadır. Stüdyo düzenlenmesinin gerekli olduğu durumlarda bu oluşumun kullanılması gerekirken, diğer durumlarda ise doğal sahne çekimi yoluna gidilmelidir"* (2000, s. 128). Belgeseldeki fotoğrafik mükemmelliğin hiçbir zaman niteliğin-konunun kendisi olarak algılanmaması gerektiğini vurgulayan Rotha, fotografik etkinin konu üzerinde baskın bir konuma gelmemesi görüşündedir. Ona göre bu "fotografik güzellik" konu ve amaç ile ilintili olmadıkça ve bu ikisine hizmet etmedikçe anlamsızdır yani görüntü konunun doğasına uygun olmalıdır. Dolayısıyla çekim koşulları, filme alınan konunun yapısal birer parçasıdırlar:

> Yönetmen, kamerayı, konusuna karşı savaştığı bir silah gibi kullanmalıdır. (…) Kamera açısı ve kamera hareketi, tıpkı ses ve kurgu gibi, her zaman için konuya ve anlama uygun olmalıdır. Harekete karşı kameranın duyarlı olarak kullanılması özdeğe tam bir ifade katacaktır. Teknik, her zaman için ikinci planda gelmektedir. (...) En iyisi, kameranın yaratıcı olarak kullanımı ile yeniden üretim amaçlı olarak kullanımı arasındaki farklılıklara yeniden göz atmaktır (2000, s. 129-130).

Kısaca kamera ve film araçları var oldukça belgesel ideasının da varlığını sürdüreceğini belirten Rotha, belgeselleri belirli kalıpların içerisine sokmanın olanaklı olmadığını, temel tartışmanın politik ve estetik alanda kişisel sezişler üzerinden şekillendiğini, yorumlamanın belgesel film yapımında göz ardı edilemez bir durum olduğunu ve sanatsal bir içgüdü ile ve büyük ödüller beklemeden hizmet etme arzusunun, belgesel film yapımcısının diyalektik bir zihinsel tutumla ele aldığı sıradan insanların gündelik yaşantılarının doğrudan deneyimine hizmet etmesi gerektiğini vurgular. Diyalektik yaklaşım belgeseldeki hareket çözümlemesini yönetir. Bu diyalektik kendisini *"film*

şeridinin temel kompozisyonunda (çerçeve ve çerçeve, çekim ve çekim, vb. arasındaki çatışma), senfonik hareketin oluşturulmasında (karşılaştırmalı ritmler), sesin düşsel kullanımında (üçüncü fikri oluşturmak için aynı anda ifade edilen iki motif), sekansların yapısında ve kısaca bir bütün olarak filmin yapısında" (2000, s. 151) belli eder.

Belgesel film yapımında özdeğin yorumunun; karaktere göre, şiirsel/düşsel öğelere göre, dramatik gerilim ve senfonik harekete göre yapılması ve Rotha'nın da tanımladığı şekliyle, belgesel sözcüğünün içerisinde "gerçekliğin dramatik ifadesi" anlamını içermesi gibi unsurlar, yapım sürecinde belgesel filmin, öykülü/kurmaca filme yakın bir çizgide ilerlediğini ve bu durumun da, çalışmanın önemli bir bölümünü oluşturan melezleşme konusuna işaret ettiğini gösterir. Belgesel filmin, yapım aşamasında, tıpkı öykülü/kurmaca filmde olduğu gibi belirli bir "düzenleme"ye gitmesi, belgesel ve gerçeklik ilişkisini incelediğimiz bir önceki bölümde de değindiğimiz gibi, belgesel film yapımının da belirli estetik öğeleri içermesi daha açık bir ifadeyle belgesel filmin de sinema sanatının içerisinde bir "sanat" olarak kendini var etmesi ve dolayısıyla "belge" değil de "belgesel" film olmasının ayırtından kaynaklanmaktadır. Bu bilgiler ışığında, belgesel ve kurmacada anlatı öğesine yönelebiliriz. Kurmaca ve belgesel film yapımında anlatı unsurunu inceleyebilmemiz, öncelikle her iki film yapımında anlatının sahip olduğu öğelere ve anlatının ne şekilde oluşturulduğuna bakmamız ile mümkündür. Bu bağlamda önümüzdeki başlıkta sırasıyla; kurmaca ve belgesel film yapımında anlatı unsuru ayrıntılı şekilde incelenmiş ve elde edilen veriler doğrultusunda kurmaca ve belgesel filmin anlatı öğelerinin benzerlik ve farklılık içeren yönleri açığa çıkarılmıştır. Tartışma doğrultusunda belgesel ve kurmaca filmin anlatı yapılarının etkileşiminin -önceki başlıklarda ele aldığımız unsurlar dâhilinde- film yapımında ne gibi formlara yol açtığı "melezlik" kavramı bağlamında ele alınmıştır.

I.4. Anlatı Yapıları Açısından Kurmaca ve Belgesel Film

Kurmaca filmde anlatı öğesini incelememiz için öncelikle "anlatı" kavramını tartışmamız gerekir. Erol Mutlu (2012, s. 27) anlatıyı; *"mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline getirilen iki ya da daha fazla olayın (ya da bir durum ile bir olayın) aktarılması"* olarak tanımlar. Anlatı tanımı konusunda yazınsal ve görsel olanı ayıran; yazınsal metinde anlatının

sözcenin somutlaşmış biçimiyle dil aracılığıyla oluşturulduğunu görsel metinde (sinemada) ise görüntüler, söyleşmeler, ses etkileri, müzik ve yazılarla oluşturulduğunu belirten Özön'e göre ise anlatı; *"bir sinema, televizyon ya da video yapıtının belli bir kavram, düşünce ya da duyguyu görüntüler ve sesler yardımıyla ortaya koymaya başvurduğu yoldur; görüntü ve sesleri kullanırken bunların sağladığı çeşitli olanaklardan yararlanma biçimidir"* (2000, s. 54). Anlatıyı *"zamansal, uzamsal ve mantıksal bağlantısı olan olayların yeniden aktarılması"* olarak tanımlayan Topçu (2012, s. 36) anlatı kuramının incelenmesinin özellikle yapısalcılıkla birlikte yaygınlaştığını ve bu bağlamda yapısalcılığın, anlatıların nasıl yaratıldığına ve yaratılan anlatıların nasıl kavrandığına odaklandığını belirtir. Yapısalcı analizin salt masal anlatılarına ve metinlerine uygulanacağına dair görüyü Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* isimli eserine uygulayarak kıran, yazınsal biçimlerin genel bir kuramını tasarlayan ve yazınbilim ve anlatıbiliminin temsilcilerinden olan Gerard Genette'in *Anlatının Söylemi* (2007) isimli metninde uyguladığı yöntem anlatı kuramı / anlatıbilim olarak isimlendirilmiştir. Mehmet Rifat (1998), Genette'in yazınbilim anlayışını dayandırdığı noktayı söylemin var olan özelliklerinden kalkarak var olabilecek çeşitli anlam olasılıklarını ortaya çıkarmak olarak açıklar. Genette, anlatıyı inceleyebilmek için anlatının içeriği (öykü), anlatı metninin kendisi ve anlatının üretilmesi (öyküleme ve anlatma) olmak üzere üç aşama belirler (Rifat, 1998, s. 132). Anlatı teriminin taşıdığı muğlâklığı önemsemeden kullanmamız nedeniyle terime dair alanda var olan karışıklığı netliğe kavuşturmak için Genette (2007, s. 13), üç farklı anlayışı açık eder:

> Anlatı ilk anlamıyla (son zamanlardaki yaygın kullanımda en merkezi ve en açık olan anlamıyla), anlatı bildirimini, bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifade eder. İkinci anlamıyla, bu söylemin konularını oluşturan gerçek ya da düzmece olayları dizisine ve bunların bir takım bağlanma, karşıtlık, tekrar vb. ilişkilerine göndermede bulunur. Bu anlamdaki "anlatı analizi", kendi içinde ele alınan bir eylemler ve durumlar bütünlüğünü, bu bütünlüğün bilgisinin bize erişmesini sağlayan dilsel ya da diğer araçları bir yana bırakarak incelemek anlamına gelir. Anlatı, kökeni bakımından en eski görünen üçüncü anlamında ise yine bir olaya göndermede bulunur, fakat bu kez nakledilen olaya değil, birilerinin bir şeyleri nakletmesiyle meydana gelen olaya göndermedir bu (...) anlatılama edimi kendi içinde ele alınır.

Anlatılama edimi olmadan bildirimin ve hatta bir anlatı içeriğinin olmayacağını vurgulayan Genette, anlatının söylemini anlatma eyleminin bir ürünü olarak ele alır. Anlatı teriminin en yaygın anlamıyla yani anlatının söylemiyle ilgili olduğunu belirten

Genette, anlatının söylemi analizinin daima anlatıdaki ilişkilerin incelenmesini gerektirdiğini ve bu nedenle *"Bir yandan söylem ile naklettiği olayların ilişkisi, diğer yandan aynı söylem ile onu üreten edim arasındaki gerçek ya da kurmaca ilişki"*yi ele aldığını belirtir (2007, s. 14-15). Hikaye ve anlatılamanın, anlatı aracılığıyla varlık kazandığını, anlatının anlatı olabilmesi için de bir hikayeyi anlattığı takdirde ve birisi tarafından dile getirildiği takdirde –ki kendi içerisinde bir söylem olabilsin- oluşabildiğini vurgulayan Genette anlatının söylemi analizinin *"özünde, anlatı ile hikaye, anlatı ile anlatılama, ve (anlatı söylemi içinde kaydedildiği kadarıyla) hikaye ile anlatılama arasındaki ilişkileri incelemekten"* ibaret olduğunu belirtir (2007, s. 17).

Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş (1988) isimli çalışmasında Roland Barthes, *"Söylende, söylencede, fablda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikayede, trajedide, dramda, güldürüde, pandomimde, vitrayda, sinemada (…) anlatı hep vardır"* diyerek anlatının çokluğuna vurgu yapar. Anlatının insanlık tarihinin kendisiyle başladığını belirten Barthes, anlatı çeşitlerinin neye göre ayırt edilebileceğini sorar. Ona göre anlatı, ya olayların sıradan ve anlamsız bir biçimde dile getirilmesidir ya da başka anlatılarda ortak olan, çözümlemeye açık bir yapı içerir. Ancak birim ve kurallardan oluşmuş örtük bir dizgeye başvurmadan anlatı düzenlenemez ya da üretilemez (1988, s. 9-10). Barthes kendinden önceki literatürden yola çıkarak anlatıda iki düzey belirler. Bunlar öykü düzeyi (konu özeti); bir eylemler mantığı ile bir kişiler –sözdizimi- içeren düzey ile anlatının zamanlarını, görünüşlerini, kiplerini içeren söylem düzeyidir (1988, s. 18). Ona göre anlatı bir düzey aşamalanmasıdır.

> Bir anlatıyı anlamak, yalnızca bir öykünün çözülüşünü izlemek değil, aynı zamanda bu anlatıda "katlar"ın bulunduğunu görmek, anlatı "çizgi"sindeki yatay eklemlenişleri, örtük bir biçimde dikey olan bir eksene yansıtmaktır. Bir anlatıyı okumak (dinlemek), yalnızca bir sözcükten öbürüne geçmek değil, aynı zamanda bir düzeyden öbürüne geçmek demektir (1988, s. 18).

Devamında Barthes, anlatıda, işlevler düzeyi, eylemler düzeyi ve anlatma düzeyi olmak üzere üç farklı betimleme düzeyi olduğundan söz eder. Anlatının yapısal incelemesini içeren kuramların ortak noktası, belli anlatı türlerinden yola çıkarak anlatılar arasında ortak bir motif ya da örüntü bulabilme çabasıdır (Yaren, 2013, s. 170-171). Anlatı kuramında yapısalcı yaklaşımın önde gelen temsilcilerinden Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (2008) isimli metninde anlatının ne

olduğuna, gerekli ve yardımcı bileşenlerine ve bunlar arasında nasıl bir ilişki kurulduğuna dair sorular sorar. Chatman *"Anlatının ne'si onun 'öykü'südür, yol'u ise onun 'söylem'i"* diyerek, anlatının içeriğini öykü, biçimini ise söylem olarak adlandırır (2008, s. 9). *"Bir anlatının gerekli bileşenleri nelerdir?"* sorusunun ardından Chatman (2008, s. 17) şu şekilde cevap verir:

> Yapısalcı kuram her anlatının iki bölümü olduğunu ileri sürer: bir öykü (historie); içerik ya da olaylar zinciri (eylemler, olan bitenler), bunlarla birlikte varlıklar diyebileceklerimiz (karakterler, zaman ve uzamın öğeleri) ve bir söylem, yani ifade; içeriğin aktarılma yolu. Basit bir deyimle öykü bir anlatının ne'sidir, söylem ise nasıl'ı.

Chatman, fabula ve sjuzet ayrımından bahseder. Fabl anlatıyla ilişkilendirilecek olayların bütünü yani birbirine bağlanmış olaylar kümesiyken, sjuzet (olay örgüsü) ise birbiriyle ilişkili olayların anlatıldığı/aktarıldığı biçimiyle öyküdür. Fabl, ne oldu sorusu ile ilgiliyken, olay örgüsü (sjuzet) ise nasıl oldu sorusuyla ilgilidir ve yapıt içerisindeki olayların hangi oluş sırasıyla meydana geldiğini anlatır. Oluş sırası, normal (abc), geriye dönüşlü (acb) ya da ortadan (bc) olabilir/başlayabilir (2008, s. 18). Topçu (2012, s. 43), fabula ve sjuzet arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar:

> Seyircinin tahmin ve sonuçlar aracılığı ile yarattığı bir kalıptır. Anlatının diğer parçası syuzhet ise filmdeki fabula'nın belirli kurallar ve yapılar çerçevesinde düzenlenip sunulmasıdır. Bu yapı ve kurallar içinde syuzhet, sinemasal araçların sistematik kullanımı olan biçimle ilişkiye girerek fabula'yı oluşturur. Kısacası syuzhet, fabula'yı oluşturan temel anlatısal tekniklerin bütünüdür.

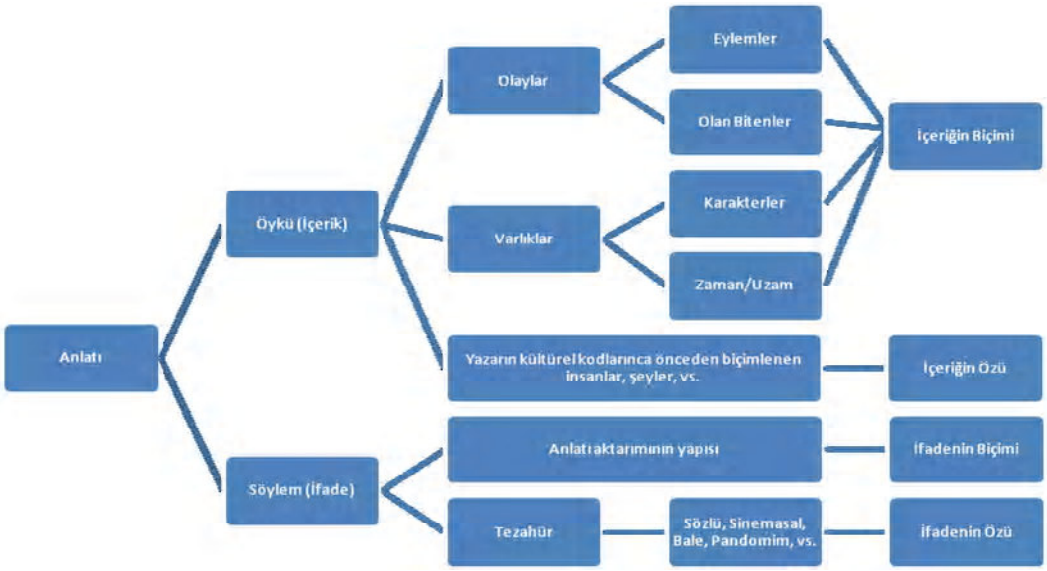
Chatman, anlatıyı bir bütün olarak tanımlar. Ona göre anlatı, birbirinden farklı olarak bir araya gelen öğelerden, varlık ve olaylardan meydana gelir. *"Olaylar ve varlıklar tekil ve özerktirler, ancak anlatı öğeleri ardışık bir bileşiktir. Dahası, anlatıdaki olaylar şans eseri meydana gelmenin aksine birbirleriyle ilgili ya da karşılıklı etkileşim halindedir"* (2008, s. 19). Chatman anlatı söyleminin, yani anlatının "ne"si değil de "nasıl"ının, iki alt bileşeni olduğunu vurgular. İlk olarak anlatı formunun kendisi (anlatı aktarımının yapısı) vardır ve devamında ise onun bir medyumda (sözlü, sinemasal, müzikal, bale, pantomim vs.) maddeleşerek ortaya konuluşu yer alır (Chatman, 2008, s. 20). Dolayısıyla anlatının, hem ifadenin hem de içeriğin biçimini ve özünü içermesi gerektiğini belirten Chatman bu durumu tablolaştırarak açıklar:

Tablo 1. Anlatının içerik ve ifadesinin biçim ve öz ile olan ilişkisi.

	İfade	İçerik
Öz	Öyküyle iletişim kurabildikleri sürece; ortamlar (bazı ortamlar kendi başlarına göstergebilimsel sistemlerdir.)	Bir anlatı ortamında yazarın toplumunun kodlarından filtre edilerek taklit edilen, gerçek ve hayali dünyalardaki nesne ve eylem temsilleri.
Biçim	Anlatı söylemi (anlatı aktarımının yapısı); herhangi bir ortamda yer alan her anlatının paylaştığı öğeleri içerir.	Anlatısal öykü bileşenleri; olaylar, varlıklar ve bunların ilişkileri.

Kaynak: Chatman, 2008: 22.

Chatman, anlatının söylemi (nasılı-biçimi) ile anlatının içeriği (ne olduğu) arasında yaptığı ayrımı örneklendirir. Ona göre kimi anlatı biçimleri zamansal ilişkileri, kimi anlatı biçimleri ise uzamsal ilişkileri daha iyi ifade eder. *"Sözlü anlatılar zaman özetiyle ilgili anlatı içeriğini sinemasal anlatılardan daha kolay ifade ederken, sinemasal anlatılar uzamsal ilişkileri daha iyi ifade eder. Tamamen nedensiz bir görsel bağlantı iki çekimi birbirine bağlayabilir"* (2008, s. 23) diyerek *Yurttaş Kane* (Welles, 1941) filminden örnek verir. Chatman, anlatı söylemi ve içeriğine dair yaptığı tartışmayı şu şekilde tablolaştırır:



Şekil 1. Anlatının söylem ve içeriğinin özellikleri/sınıflandırılması.

Kaynak: Chatman, 2008: 23.

Alev Parsa, *Sinema Göstergebiliminde Yapısal Çözümleme: Sinemasal Anlatı Sunumu ve Kodlar* (2012) isimli çalışmasında filme (metne) özgü güzelliğin, Chatman'a benzer şekilde, öykünün içeriği ile estetik biçimi arasında kurulan dengede olduğunu vurgular. Biçim ve içerik bir kâğıdın ön ve arka yüzü gibidir, birbirinden ayrılmazlar aksine birbirlerini bütünlemelidirler (2012, s. 32). Anlatıyı, *"belli bir zaman ve mekan dilimi içerisinde meydana gelen, sebep-sonuç ilişkisi içinde birbirine bağlanan olaylar dizisi"* olarak tanımlayan Parsa (2012, s. 12), sinemasal kurmaca anlatının basit bir görüntüleme işinin aksine, çeşitli ifade biçimlerini alıp görsel terimler haline getiren sinemasal tekniğin, bir filmin içeriğine anlam ve alt metin katmanlarını eklemek amacıyla kullanılan yöntem ve teknikleri içerdiğini belirtir. Benzer şekilde Bordwell ve Thompson (2010, s. 79) da anlatıyı *"zaman ve mekân içinde olan neden-sonuç ilişkisi içindeki bir olaylar zinciri"* olarak tanımlar. Anlatı, öyküyü imler ve öyküyle seyirci arasındaki ilişki, neden-sonuç, zaman-mekân modelini anlamaya yardımcı olur. Bordwell ve Thompson, anlatının bir durumla başladığını, sonrasında neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde bir dizi değişimin gerçekleştiğini ve ardından ise anlatıyı bitiren yeni bir durumun ortaya çıktığını belirtir. Nedenselliği, zamanı ve mekânı içeren anlatının, özellikle nedensellik ve zaman bileşenleri ile olan ilişkisi merkezidir (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 79). Dolayısıyla bir anlatıyı, olayları tanıyarak ve bu olayları zaman-mekan, neden-sonuç öğeleriyle ilişkilendirerek anlarız. Bordwell ve Thompson seyircinin bir filmi anlamaya hazır olarak geldiğini, seyircinin anlatıda açıkça sunulmayan-gösterilmeyen olayları anlayabildiğini ve bu durumdan yola çıkılarak öykü ve olay örgüsü arasında bir ayrım yapılabileceğini vurgular. *"Bir anlatı içindeki bütün olaylar dizisi, hem açıkça gösterilenler hem de izleyicinin anladıkları öyküyü oluşturur"* olay örgüsü ise *"filmde görülebilir ve duyulabilir her şeyi tanımlamak için kullanılır. Olay örgüsü ilk olarak doğrudan tanımlanan bütün öykü olaylarını içerir"* (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 80).

> Özetle öykü ve olay örgüsü bir yönden örtüşür ve diğer yönlerden ayrılır. Olay örgüsü belirli öykü olaylarını açıkça gösterir, böylece bu olaylar her iki alana da aittir. Öykü asla tanık olmadığımız diegetik olayları ima ederek olay örgüsünün ötesine geçer. Olay örgüsü de aksiyonu anlayışımızı etkileyebilecek diegetik olmayan görüntüleri ve sesleri sunarak öykü dünyasının ötesine geçer. Öykü ile olay örgüsü arasındaki farklılıkları iki bakış açısından anlayabiliriz. Öykü, anlatıcının –yönetmen- bakış açısında öykü anlatımındaki bütün olayların toplamıdır. Öykü anlatıcı, bu olayların bazılarını doğrudan sunabilir (yani

> onları olay örgüsünün parçası haline getirebilir), gösterilmeyen olayları ima edebilir ve basitçe diğer olayları ihmal edebilir (2010, s. 81).

Anlatı kuramcılarının anlatı kavramını kurmaca anlatılar ve kurmaca olmayan anlatılar olmak üzere ikiye ayırdıklarını belirten Ayşen O. Ersümer (2013, s. 17), kurmaca olmayan anlatıları; yaşam öyküsü, deneme, tarih kayıtları, bilimsel metinler, gazete yazıları vb. olarak sıralarken, kurmaca anlatıları ise destan, masal, fabl, tragedya, roman, öykü, filmler vb. olarak sıralar. Her anlatının amacının bizi inandırmak olduğunu söyleyen Ersümer, kurmaca ve kurmaca olmayan anlatıların her ne kadar amaçlarının benzer olsa da, düzenlenme ve söyleyiş biçimleri açısından belirli farklılıklar barındırdığını belirtir (2013, s. 18) ve ekler: *"Kurmaca; düşsel olandır, kurgusal ve tasarımsaldır. Dolayısıyla kurmacayı belirleyen özellik onun gerçeklikten uzaklığıdır, hatta gerçeklikle sınanma zorunluluğu olmamasıdır"*. Kurmaca anlatıların gerçeklikle sınanma zorunluluğunun olmamasına karşın seyircinin ona inanmasının sebebinin, kurmaca anlatının barındırdığı "gerçekmişgibilik" olduğunu belirten Yağmur Nazik (2004, s. 312)'e göre; *"Öykü ve söylem olarak iki gerçekmişgibiliğin olduğu bir anlatıda, filmdeki olayların, davranış şekillerinin, duygu düzeyi ve yaşananların gerçek dünyada da yaşanma ve hissedilme ihtimalleri vardır. Bu, öykü aracılığıyla sağlanan gerçekmişgibiliktir"*. Kurmaca anlatıda anlatılanların gerçek olmadığını bile bile gerçekmiş gibi algılayıp tepki vermemizin sebebini Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (1995) isimli çalışmasında okurun yazarla yaptığı "kurmaca anlaşması" kavramı ile açıklar. *"Okur, kendisine anlatılanın hayal ürünü bir öykü olduğunu bilmelidir; ancak bu, yazarın yalan söylediğini düşünmesini gerektirmez. (…) yazar gerçek bir beyanda bulunuyormuş gibi yapar. Biz de kurmaca anlaşmasını kabul eder ve onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranırız"* (1995, s. 87).

Her mecranın anlatıyı kendine özgü araç ve yöntemlerle oluşturduğunu, görsel bir sanat olan sinemanın da bir anlatı oluştururken kamera, aydınlatma, oyunculuk, kurgu gibi kendine özgü araçları kullandığını belirten Topçu (2012, s. 34), sinema tarihinde anlatıyı oluşturma yöntemleri bakımından farklı eğilimlerin bulunduğunu ve bu eğilimlerden en yaygın olanının ise geleneksel anlatı olduğunu vurgular:

> Bu tarz anlatıda sinema, temelleri binlerce yıl öncesine dayanan tragedya ve edebiyattan yararlanır. Hedefe ulaşmaya çalışan kahraman, yoluna çıkan engeller ve bu engellerin aşılarak hedefe ulaşılması sinemadan çok önce ortaya çıkmış anlatı özellikleridir. Sinema

> bunu, temellerini Amerikalı yönetmen David W. Griffith'in attığı kendine özgü araçlarla anlatır. Temeli seyircinin özdeşleşmesine dayanan bu tarz anlatı, devamlılık kurgusu, varlığını gizleyen kamera, doğal aydınlatma gibi araçlarla kendini gizleyerek seyircinin bir film izlediğini unutmasını sağlar. Böylece anlatının içine giren seyirci karakterlerle ve olaylarla özdeşleşerek bir film izlediğini unutur ve filmin doğrularını paylaşır (2012, s. 34-35).

Nilgün Abisel de popüler Türk filmlerinde anlatı yapısını incelediği çalışmasında benzer bir noktaya değinir. Mitsel özelliklerin her anlatıda bulunduğunu; mit, masal ve destan gibi anlatıların insanın insanla, doğayla ve toplumsal düzenle olan ilişkilerini açıklamanın ve mevcut düzene gösterilen rızanın sürekliliğini sağlamanın hizmetinde olduğunu ve bu nedenle anlatının kurmaca dünyasında yaşananı sorgulayıp tartışmak yerine alışılmış olanla benzerlik kurulduğu belirten Abisel'e göre *"Bu açıdan popüler anlatılar sık sık stereotiplere ve uylaşımlara başvurur. Popüler filmlerle o kültürün mevcut anlatısal gelenekleri arasında önemli bir etkileşim vardır. Bu filmler genel anlatısal temsiliyet sisteminin bir parçasıdır. Bu nedenle popüler filmlerin anlatısal kurmaca dünyasında da "gerçeklik"le bağlantılar uylaşımlarla kurulur"* (1994, s. 188). Yaren (2013, s. 173)'e göre uylaşım *"sanatçı ve izleyici arasında, bir sanat yapıtındaki bazı yapaylıkların gerçek gibi kabulüne dayalı varsayılan anlaşmadır"*. Biçimsel yapının, öykünün içerdiği tematik yapıyı desteklemesi ve ifade etmesiyle, farklı deneyim ve söylemler içindeki seyircide bile, filmin dünyasına ve savunduğu dünya görüşüne gönüllü katılımın sağlandığını belirten Nazik, popüler filmsel anlatıların belli başlı yapısal özellikleri (başı sonu belli anlatım, karakter ve mekân kullanımı, zaman düzeni, nedensellik, vs...) barındırmanın dışında, etkili ifade bağlamında belirli yöntemlere ve ortak kabul görmüş formüllere başvurduğunu belirtir. *"Bu formül ve yöntemler, sunulan dünyanın sorgulanmadan kabulü (doğallaştırma) şeklinde özel olarak belli bir ideolojiye hizmet amaçlı kullanılabildiği oranda, yılların birikimiyle bir toplumun dünyaya bakışının izlerini de barındırmaktadır"* (2004, 313). Seyirci, film seyretmekte olduğunun bilincinde olup olayların gidişatını ve sonucunu tahmin etse de, gerçek dünyaya benzerlik, seyircinin filmsel evrene yoğun biçimde katılmasını ve belirli karakterlerle özdeşleşerek finaldeki sonucu onaylamasını sağlar. Abisel'e göre filmsel kurmaca dünyanın karakterlerinin sonlarının ne olacağına ilişkin tahminler onaylansa bile, bunun nasıl gerçekleşeceği, gerilimi ve heyecanı ayakta tutar (1994, s. 194). Ersümer'e göre de klasik anlatı filmlerinde seyircinin bildiği kalıplar işlenmekte,

düşüncelerinin, tahminlerinin ve beklentilerinin doğrulanması mutlaka film tarafından gerçekleştirilmektedir. *"Böylelikle izleyici kendi bilincinin bütünlüğü, birliği, doğruluğu, sağlamlığına dair bir yanılsamaya kapılır. Bu klasik filmin izleyici üzerindeki en önemli etkisidir. İzleyici 'mantıklı neden-sonuç ilişkileri' kuran, bütünlüklü düşünen, bilincinde 'boşluk ve çatlakların' bulunmadığı bir insan olduğuna –aynı zamanda yaşadığı dünyanın da öyle olduğuna- inanır"* (2013, s. 186).

Filmsel anlatının da öteki anlatılar gibi öykü ve söylem olmak üzere iki kısımdan oluştuğunu belirten Abisel (1994, s. 188-189), klasik film anlatısını öykü ve söylem açısından şu şekilde açıklar:

> Öykü, karakterleri ve onların yaşadığı olayları kronolojik bir akış içinde, mekanların özellikleriyle birlikte gösterir. Öykü, popüler anlatının temelde kapalı -belirli bir noktada kesin çözüme ulaşarak sonuçlanan- bir yapısı olmasından ötürü nedensellik üzerine kuruludur. Dolayısıyla her eylem bir başkasını yaratır; her olay bir ötekinin nedenidir. Anlatının sonuçlanması öykünün temasını da netleştirir; sonucu hazırlayan gelişmeler ve tema birlikte, anlatı metninin ideolojik çerçevesini inşa eder. Söylem ise anlatının dinamiğini, kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsünü, zaman ve mekân kullanımını, eksiltileri, anlatan ağızları kapsamanın ötesinde tüm sinematografik tekniklerin kullanılış tarzını da -aydınlatmadan çekim ölçeklerine, oyunculuktan müziğe- içermektedir.

Öykü ve söylem, anlatının ideolojik inşası açısından önemlidir ve birbirlerine eklemlenirler. Klasik anlatıda uylaşımın sağlanıp tercih edilen okumanın gerçekleşmesi için söylemin öyküyü etkili biçimde ifade etmesi gerekir. Yapay olarak oluşturulmuş filmin kurmaca-yapıntı bir eser olduğunu yani birileri tarafından biçimlendirildiğini ancak klasik anlatı söz konusu olduğunda seyircinin bu anlatım biçiminin farkına varmadığını belirten Ersümer, klasik anlatı biçiminin kendini gizlediğini vurgular. Seyirci, bir anlatım biçimi olarak filme genellikle dikkat etmez, yönlendirme sonucu kahramana ve olay odaklı dramatik yapıya yönelir.

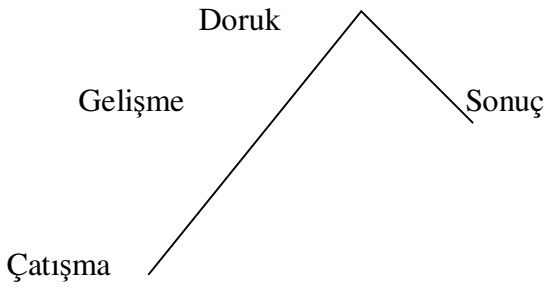
> Klasik anlatı sineması, yapıyı saydam kılarak, yapının sadece starlarını ve olay örgüsünü ön plana çıkararak bunu sağlar. Klasik anlatı sinemasında öykünün birileri tarafından anlatıldığı çeşitli taktiklerle gizlenmiş, sanki öykü kendi kendine akıyor izlenimi yaratılmıştır. Filmin biçimi çoğu zaman öykünün ve karakterlerin ardında gizli kalır. Aslında klasik sinemayı klasik yapan şey, kurmaca olduğunu tıpkı bir sihirbaz gibi gizleyebilme, gözden kaçırabilme yeteneğidir (2013, s. 84).

Sıradan bir izleyicinin kendini hiç zora koşmadan anladığı, rahatça tüketebildiği görüntü ve ses düzenlemesinden oluşan film ya da programların geleneksel anlatım kalıplarını kullanan yapımlar olduğunu; geleneksel anlatım kalıplarının, hem izleyicisi hem de o filmi ya da programı yapanlar tarafından ortaklaşa kabul görmüş, denenmiş, geçerliliği kanıtlanmış anlatım biçimlerini içerdiğini ve bu anlaşma zeminine dayanarak izleyicinin, izlediği filmin karşısına rahatlıkla geçip onu tükettiğini vurgulayan Ulutak (2003, s. 28)'a göre de *"hiçbir izleyici geçmişinden gelen deneyimle yapımın başında yazı ile yer alan, yapımın 'adı'nı, izlediği görüntülerin neden bir dikdörtgen içinde ona sunulduğunu, herhangi bir görüntü izlenirken duyduğu müziğin nereden geldiğini, görüntü ve seslerin içindeki geçişlerini (kurgu) hiç yargılamadan, sorgulamadan benimseyerek izler"*.

Klasik anlatıya sahip filmlerin biçimlerini gizleme konusunda sahip oldukları dramatik yapı önemli bir işleve sahiptir. Biçimsel açıdan klasik anlatı sinemasının dayandığı en eski uylaşım, Aristoteles'in *Poetika* isimli eserinde açımladığı ve İlkçağ'dan bu yana, Brecht'in kuramına kadar tartışmasız kabul gören ve dolayısıyla egemen estetik ölçüt olan klasik dramatik yapıdır (Ersümer, 2013, s. 41). Abisel (1994, s. 191) klasik dramatik yapıyı şu şekilde açıklar:

> Doğrusal bir zaman akışı içinde, giriş, gelişme, çatışmanın zirvesi ve sonuç. Öykünün anlatım tekniği ise çoğunlukla çapraz kesmelerle gerçekleştirilen paralel kurguya dayanır. Farklı mekânlarda aynı zaman dilimi içinde ortaya çıkan olaylar birbiri ardına eklenir. Bu anlamda öykü genellikle bir rastlantıyla, dengeli bir yaşam ortamında bu dengeyi bozan, yeni ilişkilere ve biçimlenmelere neden olan bir dış etkenin devreye girmesiyle başlar. Aynı anda karakterler tanıtılıp tanımlanmaya başlar ve öykünün gidişatına ilişkin genel beklentiler oluşur. Burada stereotipler çok işe yarar. Oyuncular ve yıldızlar kendi uylaşımsal niteliklerini birlikte getirirler. Küçük çatışmalar, rekabetler, engellerle birlikte fedakârlıklar, ödüller, cezalar birbirini izlerken nedensellik zinciri içinde temel çatışma ortaya çıkar.

Miller (2009) senaryo yazımı ile ilgili çalışmasında klasik dramatik eğri üzerine yoğunlaşır. *"Yükselen dramatik eğri Antik Yunan'dan beri bir gelenek haline gelmiştir. Bu eğri, basit dramatik bir öykü taslağını oluşturur. Başlangıçta bir çatışma vardır. Doruk noktayı içeren bir sona ulaşana dek, gerilim ve merak dolu bir gelişim sürer. Çatışma çözülür, öykü biter (Sonuca her şeyin tatlıya bağlandığı, bir iniş bölümü de eklenebilir)"* (2009, s. 25).



Şekil 2: Klasik Dramatik Eğri

Kaynak: Miller, 2009: 25.

Bob Foss (2012, s. 162) ise dramatik yapıyı Miller'a benzer şekilde sergileme, çatışmanın gelişmesi ve sonuç olarak açıklar. Ona göre;

> Sergileme (açılış ve sunuş) çatışmalara ilişkin koşulların sunulmasıdır. Çatışmanın başlangıç noktası, dengenin bozulduğu, artı ve eksi güçlerin birbirlerine karşı tepki göstermeye başladığı, zincirleme tepkilerin oluşmasına yol açıldığı noktadır. Sonra zincirleme tepkiler yoğunlaşarak bunalım noktasına erişir. Bu durum karşılaşmayı kaçınılmaz yapar. Doruk noktasında çatışmanın sonucu belirlenir.

Olay merkezli klasik anlatı, öncelikle bir denge durumu ile başlar, devamında gelişme bölümünün başlarında bu denge durumunu bozan düğüm noktasıyla karşılaşır. Anlatı ilerledikçe yeni düğümler atılır ve böylelikle izleyicinin merak-gerilim gibi duygularının yoğunlaşması sağlanır. Kurulan bu yapı, filmin sonunda her şeyin ilk denge durumuna kavuşması ve kesin bir sonuca ulaşması dolayısıyla izleyicide duygusal bir rahatlama (katharsis) sağlayarak amacına ulaşır (Ersümer, 2013, s. 194). Antik tragedyalardan başlayıp günümüze dek süregelen olaylararası nedensellik ilişkisi, klasik dram yapısının vazgeçilmez unsurudur. Her olayın mantık çerçevesi içinde bir öncekinin sonucu, bir sonrakinin ise nedeni olduğu neden-sonuç ilişkisi, Aristoteles tarafından *"olayların uygun bir şekilde birbirlerine bağlı olması"* (s. 32) olarak tasvir edilir. Aristoteles eylemlerin ve öykünün trajedinin nihai amacı olduğunu belirtir. Ona göre trajedi, bitmiş, bütünlüğe sahip bir eylemin taklit edilmesidir.

> Başlangıç, herhangi bir şeyin zorunlu sonucu olmayan mükemmel bir şeydir. Ondan sonra da zorunlu bir sonuca sahip olan bir şey gelir. Son ise, tam aksine, bir başka şeyden sonra

> gelen ve kendinden sonra da bir başka şeyin geleceği şeydir. Yani iyi bir olay örgüsüne sahip olan öykülerin ne öylesine bir başı olur, ne de öylesine bir sonu; başı ve sonu, daha önceki belirlemelerimize uygun olmalıdır (Aristoteles, s. 35).

Aristotelesçi dram anlayışının gerçeğe benzerlik yanılsaması yaratarak izleyicinin karakterle özdeşleşmesini ve böylece dramatik sürece katılımını amaçladığını belirten Ersümer (2013, s. 42)'e göre, *"sahnede gözetilen gerçeğe benzerlik, seyircinin sahnede olup biteni gerçekten oluyormuş gibi algılamasını sağlar"*. Ancak Foss'un da belirttiği gibi dramatizasyon, gerçeği belirli kurallar doğrultusunda uyarlar. Kaynağını klasik tiyatrodan alan bu kurallar vasıtasıyla yapıt dramatize edilir ve gerçek olandan kasıtlı bir sapma yapılır. Gerçeğin kendisini aşarak, birtakım doğrular ararız ancak bu doğrular, bilimsel değil, dramatik ve artistik doğrulardır (2012, s. 157-158). *"Dramatizasyon yaptığımızda, gerçeğin bir bölümünün çevresine bir sınır çizeriz ve bu sınır içindeki öğeler arasında açık ve kesin ilişkiler oluştururuz. (…) Gerçeğin belirli öğeleri seçilmiş, birbirleri ile ilişkilendirilmiştir. Bu 'örgü'nün dışındaki her şey atılmıştır"* diyen Foss, drama ve gerçek yaşam arasındaki farkı şu şekilde tablolaştırır:

Tablo 2: Drama ve gerçek yaşam arasındaki farklılıklar.

DRAMA	**GERÇEK YAŞAM**
Her şey kontrol altındadır.	Kontrol altında olan hiçbir şey yoktur.
Senaryo yazarı/yapımcı kendi koyduğu kurallara ve koşullara göre olayların gelişmesini belirler.	Olayların gelişmesi, sebeplerin ve koşulların sonsuz karmaşası içinde olur.
Hareket mantıklı ve zorunludur.	Hareket rastgele ve düzensizdir.
Gerçek bilinmektedir.	Gerçek bilinmemektedir.

Kaynak: Foss, 2012: 186.

Filmsel kurmaca evrenin yaratılmasında önemli bir işleve sahip olan dramatizasyon unsuruna bağlı olarak -bununla birlikte sinemasal anlatıyı daha derin bir şekilde açımlayabilmek adına- filmde zamanın ve mekânın işleniş-düzenleniş tarzlarına da bakmamız, filmsel zaman ve filmsel mekan kavramlarını ele almamız gerekir.

Anlatı çözümlemelerinin gelişiminde önemli katkısı bulunan Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı* isimli üç ciltlik eserinde, zaman ve anlatı arasındaki ilişki üzerine eğilir. Ricoeur

(2011, s. 23) ister tarih yazımında ister kurmacada olsun her türlü anlatı için bir önvarsayımda bulunur: *"Zaman ancak anlatısal olarak eklemlendiği ölçüde insan zamanına dönüşür; buna karşılık olarak da anlatı ancak zamansal deneyimin özelliklerini gösterdiği ölçüde anlamlı hale gelir"*. Vurgulandığı üzere Ricoeur burada zaman ve anlatıyı, birbirlerine bağlı ve birbirleriyle dolayımlı olarak ortaya çıkan iki yapı olarak açımlar. Sinemanın anlatı kurmak için, kendinden önceki görsel öyküleme araçlarının sahip olmadığı "zamansallık" unsuruna sahip olduğunu ve anlatısallığın da tıpkı zamansallık gibi devinimli görüntülerin özgün doğasının bir parçası olduğunu belirten Köprü (2015, s. 24-30)'ye göre;

> (...) anlatı da, tıpkı hareket gibi zaman içinde var olan bir akıştır. Bu akışın, Aristoteles'in tanımladığı tarzda bütünlüklü ve planlı bir yapı olması ise şart değildir. Onun koyduğu kurallar yalnızca, insanların bazı duygusal tepkilerine neden olması beklenen ideal bir anlatının taşıması gereken özelliklerle ilgilidir. Ama diğer taraftan bir akış olan anlatı, onları algılayan birisi olsun ya da olmasın, atomik düzeyde de olsa hareketin ve dolayısıyla da zamanın bulunduğu her an var olmaktadır. Yani hareketli görüntüler hangi türde ve hangi araçlarla üretilirse üretilsin, anlatılarıyla birlikte vücut bulmuştur ve bulmaya devam da edecektir (2015, s. 30).

Sinema anlatısını salt uzlaşımsal, anlatısal ya da salt görsel bir malzemeden ziyade *"Burada olan şey, hareket ve süre katılmış imgelerin öyküler anlattığı özgün bir akıştır"* olarak betimleyen Köprü (2015, s. 12), sinema anlatısının, mekanik yönüyle ilgili olarak hareket ve zaman öğelerinden bağımsız ele alınmaması gerektiğini belirtir. Yalçın Demir de *Filmde Zaman ve Mekân Üzerine* (1994) isimli çalışmasında sinemada zamanın ve mekânın gerçek yaşamda mümkün olmayacak tarzda işlenmesi sonucu, yaşantımızla büyük farklılıklar gösteren bir dünyanın yaratıldığını belirtir. Demir'e göre gerçek zaman ve gerçek mekânda seçme yapmak aksiyonun ileriye götürülmesi ve gelişimi açısından en önemli unsurdur. *"Pudovkin'in dediği gibi, film gerçeğin öğelerini kurgulayarak onlardan kendine uygun yeni bir gerçek oluşturur. Zamanın ve mekânın yasaları filmde tümüyle değişir. Böylece filmsel zaman ve filmsel mekân anlatım sürekliliğini etkileyen temel ilkeler olur"* (1994, s. 4). Filmde mekânsal etkilerin zaman kavramı olmadan imkânsız olduğunu belirten Demir, filmde mekânın statik niteliğini kaybedip, kendi gelişim çizgisine sahip olduğunu ve homojen fiziksel zamanın da filmsel anlatı içerisinde heterojen biçimde düzenlenmiş zamanın özelliklerini taşıdığını belirtir (1994, s. 9) ve şu şekilde devam eder:

> Gerçek yaşamda, plastik ve sahne sanatlarında mekân hareketsiz ve değişmezdir. İçinde ister fiziksel ister zihinsel hareket etsek bile kımıldamadan durur. İşte filmi diğer sanat dallarından ayıran en belirgin ve benzersiz özellik, (...) filmde mekânın tıpkı zaman gibi dinamik bir nitelik kazanmasıdır. Filmde mekân statik niteliğini kaybeder ve zaman destekli dinamik bir nitelik kazanır. Mekân parçaları zamansal bir sıra içinde düzenlenerek zamansal yapının bir parçası olur. Zaman da bu yapı içinde mekânsallaşır (1994, s. 11).

Benzer şekilde Arnold Hauser de *Sanatın Toplumsal Tarihi* (2006) isimli eserinde sinema ve diğer sanatlar arasındaki en temel farklılığı filmde mekân ve zamanın sınırlarının akıcı oluşuna bağlar. Filmde mekânın bir yönüyle zamansal, zamanınsa bir yönüyle mekansal nitelikte olduğunu belirten Hauser (2006, s. 389-390)'e göre;

> Plastik sanatlarda, sahnede de olduğu gibi mekân durgundur, hareketsizdir, değişmez, herhangi bir yöne ya da amaca yönelik değildir. Her bölümde homojen nitelik taşıdığından ve bölümlerin hiçbiri zamansal olarak bir diğerinin üzerine binmediğinden, onun içinde serbestçe hareket edebiliriz. (…) Zamanla mekânın dram sanatına özgü grupları, filmde tüm nitelik ve işlevlerini değiştirirler. Mekân, durgunluğunu ve sakin hareketsizliğini yitirip hareket kazanır; hem de gözümüzün önünde olup bitiyormuşçasına hareket kazanır. Kendi tarihine, şemasına ve gelişim olayına sahip olan akıcı, sınırsız ve bitmemiş bir öğe halini alır. Homojen fiziksel mekân, burada çok çeşitli birleşik tarihsel zaman karakteristiklerini kazanır. Bu ortamda tek tek sahneler artık aynı türden değildir; mekânın ayrı ayrı bölümleri eş bir değer taşımaz.

Filmin bir zaman sanatı olması ve gerçek zamanı nasıl sunması gerektiğine ilişkin sorunlarla ilgilenmesi nedeniyle, zaman öğesinin perdede etkin ve anlaşılır bir anlatımın başarılabilmesi açısından çok önemli olduğunu belirten Jacobs (1994, s. 35-36)'a göre;

> Gerçek yaşam içinde zaman asla değiştirilemez, kısaltılamaz ya da uzatılamaz. Bir dakika her zaman 60 saniyedir, bir saat de 60 dakikadır. Zaman sabittir ve değişmez. Ancak film içinde haftalar boyu süren olaylar iki saatten fazla sürmez. Şüphesiz gerçek zamanın burada bir hakimiyeti yoktur. Gerçek zaman sadece ima edilir.

Benzer şekilde filmsel zamanın gerçek zamandan farkının izleyicinin sezgileri ile hissedebildiği bir zaman olması, dahası filmsel zamanın zaman kalıplarının olmaması, her şeyin şimdiki zamanda seyircinin gözü önünde olması gibi özelliklerine değinen Topçu (2004, s. 57)'ya göre;

> Filmde, öyküdeki olaylar bir zaman sırasına göre yerleştirilir, bu kendi içinde kronolojik bir sıradır. Öyküdeki olayların sırası ile anlatının sırası aynı değildir. Önce olan bir olay sonra, daha sonra olan bir olay önce gösterilebilir. Gerçek zaman homojendir, oysa filmsel zaman

> heterojendir diğer bir deyişle gerçek zaman hep aynı zaman türü içinde, şimdiki zamanda yaşanırken filmsel zaman içinde geçmiş, bugün ve gelecek zaman içinde dolaşıp dururuz. Filmsel zaman içindeki bu dolaşım, film yönetmeninin bilinçli bir tercihidir.

Rasyonalitenin modern dünyadaki otoritesine ve bağlantılı olarak pozitivist indirgemeciliğine "sezgi" ve "oluş" gibi kavramlarla alternatifler sunan Henri Bergson'un zaman ve hareketle ilgili düşünceleri (Köprü, 2015, s. 15), filmin bir sanat olarak gelişimini etkileyen nedenlerdendir. *"Evrende her şeyin kesintisiz, sürekli bir değişim içinde olduğunu öne süren Bergson için şimdiki anın kendisi de bir değişmedir. Bu değişme içinde geçmiş hiçbir zaman yitip gitmez"* diyen Demir (1994, s. 4-5)'e göre;

> Bergson'un zaman felsefesi ile aynı tarihlerde ortaya çıkan film sanatı üzerinde bu zaman kavramı önemli bir etkiye ulaşır. Bu zaman kavramı filmde başka hiçbir türde elde edilemeyen bir yetkinlikte ifade edilir. Sonuçta da filmin formunda önemli yapısal değişikliklere neden olur. Filmde zaman bir taraftan kesintisiz sürekliliğini diğer taraftan geriye dönülmezliğini kaybeder. Zaman durağanlaştırılabilir: geriye dönüşlerde. Tekrarlanabilir: anımsamalarda. İleriye atlayabilir: gelecekle ilgili görüntüler içinde. Aynı anda olan eşzamanlı olaylar birbiri ardından, zamansal olarak farklı olaylar üst üste bindirilerek ve birbirinin yerini alarak aynı anda gösterilebilir. Önceki olay sonra, sonraki olay zamanından önce görünebilir. Filmde zaman, mekân ile sıkı sıkıya bağlıdır. Zamanın değişimi mekânda olan bir değişmeye bağlıdır. Bu zaman ilişkilerine hemen hemen mekânsal bir nitelik kazandırır. Mekân da doğal olarak zamana ilişkin özellikler üstlenir.

Filmde zamanın, bir yandan kesintisiz sürekliliğini diğer yandan geri dönülemezliğini yitirdiğini; zamanın yakın çekimler yoluyla hareketsizleştirilebildiğini, geleceğe ait görüntülerle ileriye alınabildiğini, aynı anda oluşan görüntülerin birbiri ardından gösterilebildiğini ve dolayısıyla da sinemadaki zaman kavramının öznel bir zaman kavramına isabet ettiğini vurgulayan Hauser (2006, s. 390), sinemada zamanın bu düzensiz niteliğinin "ampirik" ve "dramatik" kavramlarıyla betimlenebileceğini belirtir. Ampirik gerçeğe ait zamanı, tekdüze ve doğrusal bir çizgide ilerleyici, kesintisiz bir şekilde sürekli ve tersine çevrilemez olarak betimleyen Hauser'e göre dramatik zaman daha çok zamanın süreksizliğine vurgu yapar. *"Zamanın bu süreksizliği nedeniyle konunun ileriye ya da geriye dönük gelişimi herhangi bir kronolojik bağ olmaksızın, yinelenen dönüşler ve hareketlerle tam bir özgürlük içerisindedir. Bu özellik sinema deneyiminin sonsuz sınırlara ulaşmasını sağlayan temel niteliğidir"* diyen Hauser (2006, s. 391), filmde paralel görüntülerin eşzamanlılığının tanımlanması halinde,

zamanın mekân içinde erimesi durumunun gerçekleşebileceğini vurgular. Bergson'un eşzamanlılığa vurgu yapan zaman kavramına, çağdaş sanatın tüm dallarında (sinema ve modern romanlar da dâhil) ve akımlarında rastlayabileceğimize değinen Hauser (2006, s. 394)'e göre *"Seyirciyi boşlukta bırakan etken, bu birbirinden farklı ve mekânsal nitelikte ayrı ayrı olan olayların eşzamanlılığıdır. Bu da zamana iki boyutluluk kazandıran cisimlerin eşzamanlı olarak yakın ve uzakta olmaları, yani zaman içerisinde birbirlerine yakın, mekân içerisinde birbirlerinden uzakta bulunmalarıdır"* (2006, s. 392). Mario Pezzella da *Sinemada Estetik* (2006) isimli metninde uzamı, yalnızca üzerinde eylemin gerçekleştiği basit bir sahneden ziyade, hakikat içerimini ortaya çıkaran güçlerin dinamizmini ve gerilimini de içeren - açıklayan bir alan olarak tanımladıktan sonra, film uzamını; *"resmin uzamından farklı olarak, hareketin eylemi ve yoludur, ama o, yapıtın sembolik takımyıldızına olduğu kadar anlatılan eylemlere göndermede bulunmaz. Uzam, filmin her hücresini belirleyen derin dualizmden ve film kişilerinin jestleriyle ifade edilen duygulardan eklemlenir, yaratılır ve oynatılır*" olarak betimler (2006, s. 73-74). Pezzella, sinemanın zamanının kronolojik/sayısal bir zaman olmadığı gibi, sinemanın uzamının da kavramsal bilincin nesnel ve soyut uzamı olmadığını ancak, jestin öznel duygusuyla dokunduğunu belirterek, anlatımcı sinema ve gösteri sinemasında zaman-uzam ilişkisinin farklılığını vurgular:

> (...) Soyut bir uzam, güçlü bir duygunun etkisi altında ve zamanın akmasıyla değişmez sadece. Can sıkıcı bir durum geniş bir salonu boğucu kılabilir ki bu, bir başka anda, bana uçsuz bucaksız gelecek denli genişleyebilir ve bir çocuğun gözünden görülen yerler, yitik zamanları aramak için geri dönen yetişkine küçülmüş gibi görünebilir. Anlatımcı sinema, uzamın zamandaki göreceliğine hep yer vermiştir. Gösteri sinemasının gerçeklik etkisinde ise, tam tersi meydana gelir. Uzam, belirgin bir biçimde değişime çarpılmaz, ama içinde eylemlerin açımlandığı, olabildiğince statik ve güven verici saf bir gönderim karesi olarak belirir. Film karelerinin zamandaki süreksizliği öykülemenin süreğen akışında çözünürken, uzamın dönüşümü ve onun ilişkilerinin karmaşıklığı gizlenmiş ve azaltılmış olur (2006, s. 74).

Pezzella'nın anlatımcı sinemanın (bizim de modern film/çağdaş anlatı sineması olarak tanımlayabileceğimiz formun) zamanı ve mekanı öznel olarak biçimlendirmesine dair görüşlerine benzer şekilde Armes (2011, s. 221-222) da, geleneksel ve modernist film biçimleri arasındaki farklılıklardan bahseder. Ona göre 1930'lardaki geleneksel film biçimi ile 1960'ların modernist sineması arasındaki büyük farklılıklardan biri öykü öğesinin işlenişidir. Özelikle modernist sinemada, "*zaman, aksiyonun dışında bir saatin*

zamanı değil, gerçekten de filmlerde olduğu gibi bir film karakterinin kişisel zamanı olur ve sinema için yepyeni olanaklar ortaya çıkar".

Topçu (2004, s. 52), Aristoteles'ten Bergson'a dek zaman konusunda biriken literatürün ortak bir noktada -zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek boyutlarının birbirinden ayrılmazlığı noktasında- birleştiğini belirtir ve bu da bir zaman boyutu içinde mümkün olur. *"Son notanın melodiyi yaratan öğe sayılan ilk notanın içinde zaten var olduğu biçimindeki Bergsoncu düşünceden yola çıkarak film sanatı ile ilgili şöyle bir düşünce geliştirilebilir: Film şeridi üzerine kaydedilen olayların birbirinden farklı zaman dilimlerinde çekilmiş olsalar bile, filmin anlamı bu çekilmiş parçaların bir arada bulunuş biçiminden doğar"* diyerek Bergsoncu zaman anlayışını açımlamaya çalışan Topçu (2004, s. 53)'ya göre sinema sanatı, bazen geçmiş, bugün ve geleceğin doğrusal biçimde kronolojik düzende sıralandığı klasik zaman anlayışını, bazen de geçmiş, bugün ve geleceğin iç içe geçtiği ve zamansal sınırların kalktığı yeni (Bergson'cu) zaman anlayışını kullanır. Benzer şekilde Köprü (2015, s. 21) de, geleneksel ya da modern, gücünü olay örgüsünden alan ya da gücünü betimlemelerden alan ve böylelikle alternatifler sunabilen tüm anlatıların (sinema, roman vb.) belirli bir zaman aralığını içerdiğini belirtir:

> Tragedyalarda ya da diğer klasik söylence ve yazılı kurmacalarda olaylarla ve kahramanın eylemleriyle kurulan bu deneyim, modern romanda düşüncelerden ve izlenimlerden oluşmaktadır. Ama nihayetinde her ikisi de hayatın ve onun içindeki fiziksel ya da düşünsel eylemlerin yansımasıdır. Bu nedenle zamansallık gerçeğinden kurtulamazlar.

Gürata (2004, s. 96)'ya göre 20. yüzyılın başında Edwin S. Porter'in *Büyük Tren Soygunu* (The Great Train Robery, 1903) isimli filmi gibi yapımlarla biçimlenen ve ana hatları sessiz dönem sinemasında belirlenen klasik Hollywood anlatısı, bütünlüklü bir zaman ve mekân kurgusuna dayanır:

> Doğrusal bir çizgide ilerleyen zaman, paralel kurgu gibi tekniklerle ayrıntılandırılır. Standart bir kural durumuna gelen klasik anlatı yapısı, anlatısal zamanı ve mekânı düzenleyen kimi teknikler aracılığıyla, kamera hareketleri, kurgu vb. anlatı öğelerini adeta görünmez kılar, izleyiciyi kurgusal/düşsel dünyasına alır. Yapım aşamasında belirli bir işbölümü sonucu inşa edilen devamlılık, çekim-karşı çekim, 180 derece kuralı, bakış uyumu gibi ilkelere dayanır. Anlatıda zamansal ve mekânsal ilişkilerin bütünlüğü önem taşır (2004, s. 96-97).

Sinemanın doğasında zamansal ve mekânsal parçalılığın bulunduğunu, öykülü filmin çok sayıda parçanın bir araya gelmesinden oluştuğunu, her bir çekimin bir parça zamanı, bir parça mekanı, bir parça oyunculuğu, ışığı ve mizanseni barındırdığını ve dolayısıyla da, klasik anlatı sinemasında, bu parçaların birleştirilip düzenlenme biçimlerinin izleyicinin filmi zamansal, mekansal ve aksiyon çizgisi bağlamında bir bütün olarak algılamasına sebebiyet verdiğini belirten Ersümer (2013, s. 103)'e göre *"Parçalı bir yapıyla anlatım yapıldığını gizleyen, yapının parçalılığını örten, klasik anlatı sinemasının saydamlığı (şeffaflığı, görünmezliği)dir".* Topçu (2004, s. 84)'ya göre, seyirci gerçek yaşamdaki kronolojik zamana alışkındır ve geleneksel anlatı filmleri de kronolojik zaman duygusunu devam ettirmeye çalışırlar. Geleneksel anlatı filmlerinin geriye dönüş, ileriye gidiş gibi zaman atlamalarında da, kronolojik zamanın bozularak seyircinin filmsel zamanı karıştırmaması ve anlatıdan kopmaması için, geçişlerde ve atlamalarda değişimlerin vurgulanması yoluyla seyircinin hazırlanma sürecinden ve anlatıdan kopma riskinin ortadan kaldırılmasından söz eden Topçu'ya benzer şekilde Gürata (2004) da, klasik Hollywood anlatısında zamanın doğrusal bir şekilde ilerlediğini, zamansal atlamaların ise karakterler arasındaki nedensellik bağı aracılığıyla sağlam referans noktaları belirtilerek sunulduğunu vurgular:

> Klasik sinema geriye dönüşlere yer verirken, kimi zaman altyazı aracılığıyla zaman konusunda referanslara yer verir (ör. 'Bir yıl önce'), kimi zamansa görüntünün bulanıklaştırılması gibi teknikler aracılığıyla geçmişin karakterlerden biri tarafından anımsandığı biçimde sunulduğunu belirtir (2004, s. 102).

Çağdaş sinemada doğrusal akış çizgisinin sorunsallaştırıldığını, klasik anlatıdaki zaman atlamalarında verilen referans noktalarının muğlâklaştırılıp, izleyicinin altındaki sağlam zeminin kaldırıldığını ve zamandizimsel akışın bilinçli olarak karıştırıldığını belirten Gürata'ya benzer şekilde Foss (2012, s. 205) da sahnelerin kronolojik ve doğrusal düzeni bozulduğunda, dramatik anlatımla özdeşleştirdiğimiz açık seçik neden-sonuç ilişkilerinin belirsizleştiğini vurgular. Foss'un epik filmlerden dolayısıyla çağdaş anlatı yapısında sahip filmlerden yola çıkarak vurguladığı bu durum, kendi deyimiyle *"epik uzlaşma",* kurmaca evrenin gücünü ortadan kaldırmaz. Ona göre çağdaş anlatıdaki bu durum;

> Yalnızca, bir olay gösterilirken, film yapımcısı bir adım geri atar, olayları hangi koşullar altında izlediğimizi de gösterir. Anlatım biçimi görünür hale gelir. Film yapımcısının Olaylar Düzlemi ile nasıl oynadığını görmeye davet ediliriz. Bir anda, gösterilenlerin,

> olası görüş yollarından "yalnızca biri" olduğu hatırlatılır. İzleyici, hareketten, kendisine düşünme imkânı sağlayacak bir uzaklıkta bulunmaya çağırılır. Bu uzaklaşma izleyiciye olayları aynı zamanda görme ve inceleme olanağı verir. Dramatik yanılsama bozulmuştur, fakat teselli olarak, karmaşık bir dünyada bir yolculuğa çıkarılan izleyici bu dünyanın önünde açıldığını ve sürekli olarak yeni keşifler ve anlayışlarla karşılaştığını görmektedir. Brecht'in söylediği gibi, yalnızca harekete yönlendirilmekle kalmayız aynı zamanda hareketle karşı karşıya kalırız. Geleneksel dramanın duygu patlaması ya da donup kalma etkisinin ortaya çıktığı anda epik film bizi harekete ve düşünceye zorlar (Foss, 2012, s. 204).

Klasik anlatı sinemasında hiçbir sahnenin, filmin bağlamından bağımsız olarak var olmadığını, neden-sonuç ilişkisi dolayısıyla anlamın kurulduğunu ve dolayısıyla bu uygulamanın sahneler arası geçişte kullanılan kesme işleminin görünmez - fark edilmez kılınmasını sağladığını, öykünün bu sayede hiçbir kesme işlemi olmamış, kesme ve birleştirme gibi işlemlerden geçmemiş gibi aktığını ancak, modernist sinemada sahneler arası ilişkinin çok daha farklı olduğunu, neden-sonuç arasındaki bağın daha seyrek kurulduğunu belirten Ersümer (2013, s. 103-104) klasik anlatı ve modern anlatı farklılığını şu şekilde açımlar:

> Kalın çizgilerle ayrımlama yapacak olursak klasik anlatı sinemasının birincil amacının bir öykü anlatmak, içeriği ön plana çıkaran bir yapı inşa etmek olduğunu söyleyebiliriz. Bunun aksine modernist sinemada ise önemli olan "ne anlatıldığı" değil nasıl anlatıldığıdır. Modernist sinema 'biçim'i ön plana çıkaran, sinematografik anlatım biçimlerini sorgulayan bir anlatımı yeğler. Klasik sinema gerçeğe benzerlik yanılsaması yaratarak izleyicinin karakterlerle özdeşleşeceği ve maksimum duygusal etkiyi elde edebileceği şekilde öykü anlatmayı hedeflerken, modernist sinema 'gerçeklik'i sorgulama, izleyicide duygusal etkiden çok düşünsel etki bırakma ve özdeşleşmeyi kırma yolunda ilerler. İzleyiciden duygusal katılım yerine düşünsel faaliyet talep eder. Bu yüzden sıradan bir izleyici için modernist filmi izlemek, klasik yapıdaki bir filmi izlemekten daha zordur.

Film anlatısında Bergsoncu zaman anlayışına 1950'lerden itibaren rastlandığını ve kökeni Vertov ve Brecht'e kadar dayanan çağdaş anlatı formunun[6], özellikle zamanın kullanılışı bakımından geleneksel anlatı filmlerinden farklılık gösterdiğini (kronolojik-kronolojik olmayan) belirten Topçu (2004, s. 89), benzer şekilde, çağdaş ve geleneksel anlatıda filmsel zamanı şu şekilde açıklar:

---

[6] Ayrıntılı bilgi için Bkz: Mutlu Parkan, *Sinema Estetiği ve Godard* (1993) ve *Brecht Estetiği ve Sinema* (1983).

> Çağdaş anlatı filmlerinde filmsel zaman, çağdaş anlatı yapısına uygun olarak kurulur. Bu filmlerde olay örgüsü ve öykünün gelişimi geleneksel anlatı yapısına sahip filmlerden farklıdır. Olay örgüsü, giriş-gelişme-sonuç şeklindeki klasik dramatik eğriye uygun olarak gelişmeyen bu filmlerde zaman, doğrusal-kronolojik düzende ilerlememektedir. Çağdaş anlatı yapısına sahip filmlerde, Bergson'cu zaman anlayışı olarak da ifade edilebilecek olan filmik olayların eşzamanlı olarak kurgulanması söz konusudur. Geleneksel anlatı filmlerinin aksine çağdaş anlatı filmlerinde filmsel zaman oluşturulurken kullanılan zaman atlamaları: ileri gidiş ve geri dönüşler genellikle herhangi bir sinemasal yöntemle desteklenmemektedir. Bu da çağdaş anlatı yapısına uygun biçimde izleyicinin zihninde sorular oluşmasını sağlayarak, izleyicinin etkin olarak filme katılmasına olanak kalır.

Anlatı, filmsel zaman ve filmsel mekân, klasik anlatıda ve çağdaş anlatıda zaman ve uzam gibi kavramlar bağlamında açımlamaya çalıştığımız kurmaca filmde anlatı yapısının ardından belgesel filmde anlatı yapısına da bakmamız gerekmektedir.

Klasik anlatı geleneğinin belirli uylaşımlar vasıtasıyla oluşturulduğunu ve dolayısıyla izleyici ve film arasındaki ilişkiye dair yapılan genellemelerin bir sanat dalı olarak sinemanın ve ötesinde belgeselin durumunu zorlaştırdığını; dahası sinemanın ve belgesel sinemanın anlatım dilinin olanaklarını, evrimini, dönüşümünü yadsımamıza neden olabileceğini belirten Ulutak (2003, s. 28)'a göre Lumiere Kardeşlerden günümüz belgesellerinin anlatım diline ulaşmak, yadsınamaz bir değişim ve gelişimin göstergesidir. Bu değişim ve gelişimin birçok etken vasıtasıyla gerçekleştiğini belirten Ulutak, en önemli payı teknolojik gelişmelere biçer:

> Büyük, hantal film kameralarından elde kullanılabilir kameralara geçiş, düşük duyarlıklı filmlerden yüksek duyarlıklı filmlere geçiş, sessiz filmden sesli filme geçiş, büyük ama gücü düşük ışık kaynaklarından küçük ama gücü yüksek ışık kaynaklarına geçiş, günümüz video-digital yapım ortamları, ucuzlayan hatta toplumda, içinde belli bir gelir seviyesinde olan herkesin ürün ortaya çıkarabilmesini sağlayan araçlar hep bu evrimin, teknolojik değişimin unsurlarıdırlar. Teknolojik her türlü gelişme, belgeselcinin anlatım dilinin sınırlarını yeniden gözden geçirmesine neden olurken, aynı zamanda, belgeselcinin kendi anlatım olanaklarının sınırlarını zorlayıcı çabaları da yeni teknolojilerin gelişmesine de ortam hazırlamıştır (2003, s. 29).

Belgesel filmde de, kurmaca filmde olduğu gibi anlatı düzeyleri bir arada bulunabilir ve birden fazla anlatı düzeyi yer alabilir. Süha Arın'ın belgesel film anlatısını ele alarak vurguladığı ve "karma anlatım" olarak tanımladığı yöntem, yedi farklı anlatım dili içerir (Arın 2002'den akt., Öztürk, 2014):

1- Klasik Sözlü Anlatım: Görünmeyen bir spikerle görüntüler sözlü olarak desteklenmektedir. 2- *Sözlü Anlatım*: Yalnız müzik ve ses efektleri eşliğinde, bir konu sadece görüntülerle anlatılmaktadır. 3- *Görüntü ile Sesi Farklılaştırma*: Bu yöntemde, genellikle filmin başında, görüntü ve ses kuşağında farklı şeyler anlatılır; seyircinin dikkati çekildikten sonra, iki kuşak bir süre sonra örtüşmektedir. 3- *Sorunu ya da Konuyu, Belgeselde Yer Alan Kişi ya da Kişilere Anlattırma*: Bu anlatım dilinde spiker veya sunucu yoktur; sorunu, belgesele konu teşkil eden gerçek kişilerin bizzat kendileri anlatmaktadır. 5- *Görünen Bir Sunucu/Spikerin Kameraya Bakarak Anlatması*: Bu yöntemde sunucu ya da spiker, seyirciyle göz teması kurarak olayı anlatır. Bu yöntem özellikle yalnız televizyonda yayınlanmak üzere gerçekleştirilen belgesellerde kullanılmaktadır. 6- *Açıklayıcı Yazılarla Anlatma*: Belgeselde 'altyazı' ya da 'üstyazı' olarak kullanılan bu açıklayıcı yazılar, kısa ve öz olmakla birlikte, görüntü kuşağında çok seyrek yer almaktadır. 7- *Karma Anlatım*: Bu yaklaşımda diğer altı anlatım çeşidinden iki ya da fazlası bir arada kullanılmaktadır.

Bill Nichols *The Voice of Documentary* (1983) isimli makalesinde tıpkı kurmaca filmdeki gibi belgeselde de farklı stil ve stratejilerin bulunduğunu belirtir. Belgesel sinema tarihinde, her biri ayırt edici ideolojik ve yapısal özellikleri barındıran, en az dört ana stil olduğunu belirten Nichols (1983, p. 17-18)'a göre bu dört stilden ilki, İngiliz Belgesel Hareketi'nin öncüsü John Grierson'un önemli ölçüde katkı yaptığı stil; doğrudan seslenme (direct-address) özelliği ile bilinen Grierson geleneğine ait stildir. Özellikle *Zamanın Yürüyüşü* (March of Time, 1930) serisinin anlatıcısının gür ses tonunu tanımlamak için kullanılan "Tanrının Sesi" (voice of God) özelliği ile bilinen bu didaktik stil, belgesel sinemada çokça kullanılmasına rağmen özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası gözden düşmüş ve daha az kullanılmaya başlanmıştır. İkinci stil, Fransız etnograf Jean Rouch'un *Bir Yaz Güncesi* (Chronicle of a Summer, 1961) isimli filmiyle kuramsal çerçevesini yerine oturttuğu cinema-verite (sinema-gerçek) akımıdır. Doğrudanlık, doğruluk ve insanların gündelik yaşamlarındaki olağan olayları kayıt altına almasıyla cinema-verite, gerçeklik etkisini arttırmıştır. Teknik olanakların gelişmesi ile birlikte film yapım araçları da gelişmiş (portatif-taşınabilir kamera, senkronik ses kayıt cihazları vs.) ve dolayısıyla bu durum belgesel film anlatısının değişimine de etki etmiştir. Nichols'a göre cinema-verite filmleri, klasik Hollywood devamlılık stilinin saydamlık (transparent) özelliğini taklit eder. Yeni-Gerçekçiliğin o dönemdeki belgesel yapımları etkileyerek Grierson geleneğinin dönüşüme uğradığını belirten Kolker (2009)'a göre cinema-verite filmlerindeki bu durum, gündelik yaşamın süregiden sürecinin takibi amacıyla kullanılmıştır.

> 1950'lerde Fransa'da Jean Rouch'un çalışmalarıyla başlayan ve 1960'larda ABD'de Richard Leacock, D. A. Pennebaker, Frederick Wiseman, David ve Albert Maysles'in filmlerinde görülen yeni belgeseldeki büyük dalgaya genellikle sinema-gerçek denir. Sinema-gerçeğe dış-sesin yokluğu damgasını vurur ve sinema-gerçek kameranın tesadüfen gözlediği süregiden hayatın mükemmel bir yanılsamasını elde etmeye çalışır. Sinema-gerçek dikişsiz görünme amacını taşır; başka bir deyişle Hollywood devamlılık stilinin kimi yönlerini taklit etmeye çalışır. Ancak bu devamlılıkla gündelik yaşamın, işlerini yapan insanların, kendi kişisel ilişkilerini düzenlemelerinin süregiden sürecini iletmesi amaçlanır (2009, s. 288-289).

Üçüncü stil, anlatıcının ve karakterin doğrudan izleyiciyle konuştuğu ve genellikle röportaj formunun kullanıldığı stildir. Bu stile ait kimi filmler çağdaş belgesel için merkezi bir model sağlarlar. Dördüncü stil ise estetik ve epistemolojik varsayımların daha görünür olduğu daha kompleks formlara sahip filmlerden oluşur. Nichols, bu yeni öz-düşünümsel belgesellerin, gözlemsel parçaları röportajlarla, film yapımcısının dış sesini ise ara-yazılarla birleştirdiğini belirtir. Film yapımcısı daima katılımcı-tanıktır ve gerçekliğin birebir sunulmasından ziyade sinematik söylem ve anlam aktif olarak üretilir. Nichols, belgesele ait stilleri açıkladıktan sonra, yeni gerekliliklerin yeni yapısal ve biçimsel gelişim ve icatlar getireceğini vurgulayarak, belgesel anlatısında yaşanan bu değişimlerin başlıca sebebi olarak alana dair baskın söylemde ve ideolojik tartışmada meydana gelen değişimleri gösterir (1983, p. 17-18).

Pek çok belgeselin tıpkı kurmaca filmler gibi, anlatı olarak düzenlendiğini ancak belgesel biçimine ait anlatı-olmayan türlerin de bulunduğunu belirten Bordwell ve Thompson (2010), belgeselde kategorik ve retorik olmak üzere iki biçimden bahseder. Kategorik biçimde film basit bir dille bilgi iletmeyi hedeflerken, retorik biçimde yönetmen izleyicileri bir şeylere ikna etmek için tartışma başlatabilir (2010, s. 353).

> Eğer bir belgesel yönetmeni, izleyiciye, dünya hakkında bazı bilgiler vermek istiyorsa, kategoriler filmin biçimini düzenlemek için bir temel sağlayabilir. (…) Kategorik bir film genellikle konusunu tanımlayarak açılır. (…) Kategorik biçimde gelişim modelleri genellikle basittir. Film küçükten büyüğe, yerelden ulusala, kişiden halka doğru bir ilerleyiş içinde hareket eder. (…) Kategorik biçim oldukça basit bir yolla gelişme eğiliminde olduğundan, her zaman seyirciyi sıkma riski vardır. Filmin içindeki bir parçadan diğerine ilerleyiş tekrara fazla dayanıyorsa beklentilerimiz rahatlıkla tatmin olur. Kategorik biçimi kullanan bir yönetmeni en çok uğraştıran şey çeşitlemeler geliştirmek zorunda olması ve o suretle de beklentilerimizi istediği gibi yönlendirmesidir. (…) Son olarak kategorik filmin farklı biçim türlerini bir araya getirerek ilgiyi canlı tuttuğunu da söyleyebiliriz. Film, ait

> olduğu kategori etrafında oluşturulurken, küçük-ölçekli anlatılara sahip olabilir. (…) yönetmen, bir konu üzerinde bir bakış açısına sahip olabilir ve bu hususla ilgili ideolojik bir göndermede bulunabilir. Böylece filme, bir nebze olsun retorik biçim zerk edilmiş olur (2010, s. 353-354).

Kategorik biçimin ilke olarak basit olmasına karşın yönetmenin yaklaşımı ve yaratıcılığı bağlamında karmaşık ve ilginç filmler yaratmak için kullanabileceğini belirten Bordwell ve Thompson, diğer bir belgesel türü olan, yönetmenin inandırıcı argümanlar sunduğu retorik biçiminin amacını *"izleyiciyi filmin içeriğini benimsemeye ikna etmek ve bu içerik doğrultusunda davranmasını sağlamaktır. Bu film türü kategorik türün ötesine geçerek açık bir düşünme durumu yaratmaya çalışır"* (2010, s. 359) olarak açıklar. Bir filmdeki retorik biçimi dört temel nitelik vasıtasıyla tanımlanabilir:

> Birincisi, film izleyiciye doğrudan hitap ederken, onu yeni bir zihinsel anlayışa, yeni bir duygusal yaklaşıma ya da harekete doğru sürükler. İkincisi, filmin konusu genellikle bilimsel bir gerçeğin ele alınması değil aksine, kişinin aynı derecede akla yatkın görünen düşünceler arasından birini fikir olarak benimsenmesi meselesidir. Yönetmen farklı argümanlar ve kanıtlar sunarak, kendi bakış açısını "en makul olan" olarak göstermeye çalışmaktadır. Yine de kimi zaman içerik tam olarak kanıtlanmadığında bile, bizler, yönetmen gerçekten ikna edici bir sunum yaptıysa, onun görüşlerini benimseyebiliriz. Retorik filmler inanmaya ve argümanlara dayalı olduğundan ideolojik ifadeler içerirler; doğrusunu söylemek gerekirse, belki de başka hiçbir film türü, açık ve ideolojik anlamları bu kadar sürekli biçimde bir merkezde toplamaz. Retorik biçimin üçüncü özelliği bu düşünceden yola çıkar. Eğer sonuç, sorgulama vasıtasıyla kanıtlanamıyorsa, yönetmen gerçek kanıtları göstermek yerine duygularımıza yönelir. Dördüncü özellik ise, izleyiciyi günlük yaşamına etkisi olacak bir seçim yapmaya ikna etmeye çalışır (2010, s. 360).

Yönetmen, bizi ikna etmek için kullandığı argümanları, birer tartışma gibi değil de gözlem ya da olgulara dayalı birer vargı olarak sunabilir. Bu bağlamda filmde kullanılabilecek, kaynaktan gelen argümanlar, konu merkezli argümanlar ve izleyici merkezli argümanlar olmak üzere üç ana argüman türü vardır (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 360). *"Retorik biçimin standart kullanımında film önce sorunun ne olduğunu, daha sonra sorunla ilgili olguları, ardından bu olgulara uyan çözüme ait ipuçlarını ve son olarak da anlatılanların bir özeti niteliğindeki son sözü gösterir"* diyen Bordwell ve Thompson (2010, s. 361), kurmaca filmlerde olduğu gibi, belgesellerin de kendine ait türleri olduğunu belirtir. Bu türler; arşiv kaynaklarından gelen görüntüleri bir araya getiren *derleme film*, olaylar ya da toplumsal hareketler hakkında yapılan tanıklıkları

filme alan *röportaj belgeseli*, taşınabilir teçhizatın geliştiği 60'lı yıllarda beliren ve devam eden olayı gerçekleştiği anda yönetmenin en az müdahalesiyle filme alan *dolaysız sinema* türü belgesel ve *cinema-verite örnekleri*, *doğa belgeselleri*, kişinin yaşamından sahneler üzerine odaklanan *portre belgeselleri* ve son olarak da bu özelliklerin birkaçını birden kullanabilen *sentetik belgesel* türüdür (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 351).

Bill Nichols *Introduction to Documentary* (2001) isimli kitabında, her filmin belgesel olduğunu ve buna bağlı olarak da temelde iki film türünden bahsedilebileceğini belirtir. Bu iki film türü de öykü anlatır ancak öykü ya da anlatılar farklı türdendir. İlki istekleri (uylaşımları) yerine getiren belgeseller (documentaries of wish-fulfillment), ikincisi ise sosyal temsil belgeselleri (documentaries of representation)dir. İlki, kurmaca dediğimiz film türüdür. Bu tür belgeseller bize, rüyalarımızın, kâbuslarımızın, korkularımızın ve arzularımızın elle tutulur-somut bir ifadesini, hayal gücümüzün görsel ve işitsel ifadesini sunar. İkincisi, sosyal temsil belgeselleri, ise kurmaca olmayan (non-fiction) dediğimiz türdür. Bu belgeseller bize yaşadığımız ve paylaştığımız dünyanın somut temsillerini sunar. Bu filmlerde sosyal gerçekliğin, yönetmen tarafından düzenlenmesi ve seçilmesi yoluyla, ayırıcı bir tarzda görsel ve işitsel temsili gerçekleştirilir. Sosyal temsil belgeselleri, yaşadığımız dünyayı anlamak ve araştırmak için yeni bakış açıları sunar (Nichols, 2001, p. 1-2).

Nichols (2001), zaman içerisinde teknolojik değişimlere bağlı olarak oluşan gerekliliklerin belgesel sinemada da farklı tarzlara yol açtığını ve bu tarzların bir anlamda belgesel sinemada dönemsel olarak farklılaşan yeni anlatı yapıları doğurduğunu belirtir. Bu bağlamda Nichols, tarihsel süreç içerisinde altı tane farklı tarz (mode) olduğunu vurgular. Bunlar sırasıyla; şiirsel (poetic), açıklayıcı (expository), gözlemci (observational), katılımcı (participatory), yansıtmacı/öz-düşünümsel (reflexive) ve edimsel (performative) moddur.

Şiirsel mod, bilgiyi apaçık nakletme, belirli bir bakış açısından argümanlar sunma ya da problemlere mantıklı çözümler sunma hususunda alternatif formların olanaklılığını gösterir. Bilgiyi sunmak ya da olayları göstermekten daha çok onların etkisini ve izlenimlerini sunar. Dolayısıyla retorik unsurlar az gelişmiş olarak kalır. Şiirsel belgeseller kaynağını, belgeselde yer alan karakterlerin imgeleminden ziyade tarihsel dünyadan alır ancak bu durum, materyalin farklı yollarla dönüştürülmesiyle sağlanır.

Kurgu ile belirli bir ritim sağlanır. Tarihsel durum, yönetmenin çekimleri şiirsel bir etki için seçip düzenlemesiyle sunulur. Parçalılık ve muğlaklık çoğu şiirsel belgeselin öne çıkan özelliğidir (Nichols, 2001, p. 102-104). Nichols, şiirsel belgesellerin temel özelliğini, reel ve dünyaya ait parçaların şiirsel olarak yeniden düzenlenmesi olarak belirtirken; belirginlik ve özgüllükten yoksun olmaları ve çok fazla soyut olmaları gibi eksiklikler barındırdığını vurgular (2001, p. 138). Nichols, şiirsel tarzda, görsel, tonal ve ritmik özelliklerin vurgulandığını, formal bir düzenlemenin varolduğunu ve şiirsel modun deneysel ve avant-garde film yapımıyla yakınlık kurduğunu belirterek *Köprü* (The Bridge, Ivens, 1928), *Seylan Türküsü* (Song of Ceylon, Wright, 1934), *İngiltere'yi Dinlemek* (Listen to Britain, Jennings, 1941), *Gece ve Sis* (Night and Fog, Resnais, 1955) gibi filmleri örnek olarak gösterir (2001, p. 33). Belgeselde diğer bir mod olan açıklayıcı mod, sözel bir yorumlamaya ve mantıksal açıklamaya dayalı bilgi vermeyi amaçlar. *The Plow That Broke the Plains* (Lorentz, 1936), *The Spanish Earth* (Ivens, 1937) gibi filmlerin ve televizyon haberlerinin örnek gösterildiği bu tarz, birçok insan tarafından genel anlamıyla bilinen belgesel türüdür (2001, p. 33-34). Açıklayıcı tarz, tarihsel dünyaya ait parçaları estetik ve şiirsellikten ziyade, daha çok argümanlar yoluyla ve retoriği kullanarak bir araya getirir. Bir argüman geliştiren ya da bir perspektif öneren ses ve başlıklar-yazılar ile seyirciye doğrudan seslenilir. Açıklayıcı belgeseller hem konuşmacının duyulduğu fakat görülmediği Tanrı'nın sesi yorumunu kullanır (*Why We Fight* serisi gibi) hem de konuşmacının hem duyulduğu hem de görüldüğü yetkeci ses yorumunu (*The Selling of the Pentagon* gibi) kullanır (2001, p. 105). Nichols (2001, p. 138), açıklayıcı belgesellerin tarihsel dünyaya ait sorunları doğrudan ele aldığını ancak çok fazla didaktik olduklarını vurgular. Belgeselde gözlemci tarz, fark edilmeyen kamera tarafından gözlemlenen gündelik yaşama ait konuların doğrudan katılımlı şekilde vurgulanması ile oluşur. *High School* (Wiseman, 1968), *Salesman* (Maysles, 1969), *Soldier Girls* (Broomfield, 1980) gibi dolaysız sinema örnekleri, belgeselde gözlemci tarza işaret eder (2001, p. 34). Nichols, gözlemci tarzın açıklayıcı ve şiirsel tarzdan farklı bir film yapım yöntemi uyguladığını, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Kanada, Avrupa ve ABD'de yaşanan değişimler sonucu film yapım yöntemlerinde de farklılığa gidildiğini, özellikle portatif 16 mm. film kamerasının yaygınlaşmasıyla birlikte olanı olduğu anda, aşikar bir müdahale olmaksızın spontane gelişen günlük yaşamın gözlemlenmesi yoluyla filme alındığını belirtir. Açıklayıcı tarzda olduğu haliyle yorumlama ve yeniden sahnelemeden kaçınan

gözlemci tarz, şeyleri olduğu haliyle gözlemler-kayda alır ancak bağlam ve tarihsellikten yoksundurlar (Nichols, 2001, p. 109-138). Katılımcı tarz ise, film yapımcısı ve konu arasındaki etkileşimi vurgular. Arşiv görüntüleri kullanılarak tarihsel sorunlar eleştirilir. Gözlemci tarzda olduğu gibi katılımcı tarzda da taşınabilir film yapım ekipmanının etkisi film yapım yöntemini ve dolayısıyla anlatıyı etkilemiştir. Rehber, eleştirmen, provokatör, sorgulayıcı ve araştırmacı olarak film yapımcısının varlığı ve müdahalesi film yapımcısı ve konusu arasındaki mesafenin azalmasına ve izleyicinin de ele alınan konuya tanıklık etmesine olanak tanır. DzigaVertov'un *The Man with a Movie Camera* isimli filminde esinlenen Jean Rouch ve Edgar Morin'in *Chronicle of a Summer* isimli filmiyle kendini gösteren ve dolayısıyla Vertov'un kinopravda (sinema-gerçek)'sından yola çıkılarak Fransızca cinema verite olarak anılan sinema-gerçek, güncel olanı ve film yapımcısı ile konusu arasında bir karşılaşmayı vurgulayan katılımcı belgeseli öne çıkarır. Nichols, katılımcı belgesellerde yer alan saf tarih anlayışının, tanıklara duyulan tereddütsüz güvenin ve film yapımındaki müdahalenin fazlalığının, katılımcı belgeselin sorunlu yönleri olduğunu vurgular (2001, p. 34-115-117-138). Diğer bir tarz olan yansıtmacı tarz, hüküm süren belgesel geleneği ve varsayımına dikkat çekerek, film yapımında gerçekliğin temsili konusunda bize farkındalık olanağı kazandırır. *The Man with a Movie Camera* (1929), *Land without Bread* (Bunuel, 1932) örneklerinde olduğu gibi temsil biçimlerinin görünür kılınması ve belgeseldeki "gerçeklik anlaşması"na dayanan uylaşımsal etkinin kırılması ve gerçeklik ile film yapımı arasındaki ilişki bağlamında bir sorgulama alanı açması açısından diğer türlerden ayrılır. Özellikle 1980'li yıllarda örneklerine rastlanan (*What Farocki Taught*, Godmilow, 1998) yansıtmacı belgeseller, diğer belgesel formlarını sorgulayan tarzlarına karşın gerçek yaşamda var olan sorunların çok fazla göz önünde tutulmaması ve çok fazla soyut olması gibi sebeplerden ötürü eleştirilmiştir (2001, p. 34-125-138). 1970-1980 yıllarında, gözleme dayalı belgesele bir tepki olarak ortaya çıkan yansıtmacı belgeseller, film yapım aşamalarını anlattığı hikâyenin içine dâhil eder, seyircisine çekim aşamalarını göstererek seyircinin izlediği hikâyeyle özdeşleşmesini önleyerek izlediği hikâyenin suni doğasına dikkat çekmeye çalışır ve gerçeği olduğu gibi aktarma iddiasını sorgular ve sorgulatırlar (Akoğlu, 2014, s. 224). Son olarak belgeselde edimsel tarz, film yapımcısı ve izleyicinin sahip olduğu öznel bakış açısını ve dolayısıyla belgeseldeki klasik söylemin öznel yanlarını vurgular. Belgeselde yer alan – konu alınan bilgi hakkında sorular sorar. Edimsel tarz, dünyaya ait deneyim ve bilgimizin

karmaşıklığına ve dolayısıyla sübjektifliğine vurgu yapar. Bu tarz filmler, deneysel ve avant-garde film yapımıyla benzer özellikleri paylaşmakla birlikte, edimsel belgesellerde izleyici üzerindeki duygusal ve sosyal etkiye güçlü bir vurgu vardır. Edimsel belgeseller aşırı stil kullanımı açısından eleştirilirler (2001, p. 34-131-138). Nichols, belgesel türleri arasına hayali dünyaların kurmaca olarak anlatıldığı ve gerçekliğin yokluğunu barındıran 1910'lar Hollywood kurmacasını da dâhil eder. Ona göre belgesel, avant-garde filmler gibi, kurmacaya verilen bir karşılıktır (2001, p. 137). Gerçekliğin ele alınması ve anlatı açısından farklılıkları bulunan belgesel tarzlarının her birinin baskın olduğu dönemler dışında ayrıca her bir tarzın özellikleri bir arada kullanılabilir.

I.5. Kurmaca ve Belgesel Etkileşimi

Belgesel ve kurmacanın, değindiğimiz üzere, gerçeklikle kurduğu ilişkide benzerliklerin söz konusu olması anlatı yapıları açısından da geçerlidir. Anlatı yapısı açısından kurmaca ve belgesel farklılıklar barındırdığı/barındırabileceği gibi benzerlikler de barındırır. Dolayısıyla *"Her ne kadar belgesel ve kurmaca arasında bir sınır çizilerek ayrım yapılmaya çalışılsa da kimi zaman belgeselin kurmaca özelliği taşıdığı iddia edilmiş, kimi zaman da kurmacanın belgesel tavra sahip olduğuna vurgu yapılmıştır"* (Ertürk, 2012, s. 67-68).

Kurmacanın düş dünyası ve mimesis ile ilişkilendirilmesi ve yapıntı olarak adlandırılmasına karşın belgesel, nesnel gerçeklikle ilişkilendirilmiş ve dolayısıyla gerçeklikle-belgesel arasında kurulan ilişki güven dolayımında var olagelmiştir. Bordwell ve Thompson (2010, s. 349)'a göre bir filmi görmeden önce onun belgesel mi yoksa kurmaca mı olduğu konusunda fikir sahibiyizdir. Filmin belgesel olduğuna dair inanç, filmde gösterilen kişilerin, olayların ve mekânların gerçekten var olduğunu ve daha da önemlisi onlar hakkında sunulan bilginin güvenilir olduğunu beklememize yol açar.

> Her belgesel dünya hakkında gerçek bilgiler sunmayı amaçlar. Fakat bunu yaparken kullanılan yollar kurmaca filmlerde kullanılan yöntemler gibi çeşitlidir. Bazı durumlarda sinemacılar, olaylar gerçekleştiği anda olayları kayda alır. (…) Fakat bir belgesel farklı yollarla da bilgi iletebilir. Bir yönetmen çizelgeler, haritalar ve diğer görsel destek araçlarından yararlanabilir. Dahası, belgesel yönetmeni filme almak için bazı olayları sahneleyebilir (2010, s. 349).

Devamında Bordwell ve Thompson (2010, s. 352) filmin kurmaca olmasının geçeklikle olan bağlarının tamamen kopması anlamına gelmediğini, kurmaca bir filmde gösterilen ya da ima edilen her şeyin ille de hayal ürünü olması gerekmediğini dolayısıyla karakterler ve onların etkinlikleri kurmaca olarak kalırken, tarih ve coğrafyanın-mekanın gerçek olarak var oldukları ve hayali unsurlar için bir bağlam oluşturduklarını belirtir. Sıklıkla gerçeklik hakkında yorumda bulunan kurmaca filmler, film evreninin dışındaki dünya hakkında doğrudan ya da üstü kapalı şekilde fikirler sunar.

Benzer bir durum belgesel için de mizansen oluşturma ve sahneleme konusunda geçerlidir. Belgesel filmler, olayların senaryoya bağlı kalmadan ve sahneleme olmaksızın oluşturulabildiği gibi sahnelemenin ve dolayısıyla mizansenin kullanımıyla da oluşturulabilir. Bilgiyi sunmak için faydalı olduğu takdirde sahneleme, belgesel için de kullanılabilen bir yöntemdir. *"Bazı durumlarda sahneleme, filmin belgesel değerini yoğunlaştırır. (…) Olayların kamera için yeniden canlandırılması ve sahnelenmesi, filmin mutlaka kurmaca olarak nitelenmesine yol açmaz"* (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 350). Foss (2012, s. 170), belgesel film yapımında dramatik eğrinin gerçek olaylar düzleminde ortaya çıktığını belirtir. Film yapımcısının yapması gereken şey, bu dramatik eğriyi olabildiğince güçlü şekilde ön plana çıkarmaktır. Kurmaca ve belgesel film yapımında önemli bir ayrım olarak yorumlanan, gerçekliğin nesnel bir bakışla sunulması savı, belgesel için de sorgulanabilen bir durumdur. Öncesinde de belirttiğimiz gibi, konu seçiminden kameranın konumuna kadar belgesel film yapımındaki her süreç de tıpkı kurmaca film yapımında olduğu gibi belirli bir öznellik barındırır ve dolayısıyla "tarafsızlık" kavramı sorgulanabilir bir kavram haline gelir. Kameranın, önündeki gerçek yaşam ve kişilerle girdiği ilişkinin belgesel sinema için her daim tartışmalı olduğunu belirten Ulutak (2003), neyin, nasıl, ne biçimde ve hangi bağlamda söylendiği ve söyletildiğinin yönetmenin işi olduğunu ancak bunun yanı sıra belgesel sinemacının sorumluluğunun da kurmaca sinemacının sorumluğundan farklı olduğunu, belgesel sinemacının başka türlü bir sorumluluk taşıdığını belirtir:

> Kurmaca sinemanın yaratıcılık çabalarının sonucunda ortaya çıkan sorumlu sinemacının kendisidir. Bu çabanın sinema sanatına ne katıp katmadığı, yine bu sanatın içinde yer alan kişiler ve izleyiciler tarafından sorgulanır. Ancak belgesel sinemanın, belgesel sinemacıya yaratıcılık süreci içinde yüklediği sorumluluk, sadece izleyicisine ve onu değerlendiren bu sanat içinde yer alan kişilere karşı değildir. Belgeselcinin sorumluluğu tarihe karşıdır, belgeselcinin sorumluluğu insanlığa karşıdır, belgeselcinin sorumluluğu toplumsal yaşama

> karşıdır, belgeselcinin sorumluluğu iyiliğe, güzelliğe, gelişmeye karşıdır. Bütün bu genellemelerin dışında belgesel sinemacının sorumluluğu, konu edindiği -kamera karşısına aldığı- gerçek yaşamın içindeki insanlara karşıdır (Ulutak, 2003, s. 29).

Belgesel sinemanın yansıttığı gerçekliğin bilime aykırı olamayacağını ancak yine de belgesel sinemanın tüm gerçekliğini, belgesel sinemacının kendi gerçekliğinden ve gerçekliği aktarırken sergilediği yorumlayıcı sinemasal önermelerden aldığını belirten Aslankara (2003, s. 33)'ya benzer şekilde Bordwell ve Thompson da nesnellik, yorumlama ve belgesel ilişkisine değinirler:

> Belgesel bir görüşü benimseyip savunabilir, bir düşünceyi ifade edebilir ya da bir sorunun çözümünün yandaşı olabilir. (…) belgeseller sıklıkla, izleyiciyi ikna etmek adına retorik kullanırlar. Fakat yine hatırlatmakta fayda var, bir duruş benimsemek belgeseli bir kurmaca film haline getirmez. Yönetmen, bizi ikna etmek için kanıtları sıralar ve bu kanıtlar gerçek ve güvenilir olarak sunulur. Bir belgesel yoğun biçimde taraflı olabilir fakat yine de bir belgesel olarak, kendisini, konusu hakkında güvenilir bilgiler veren bir film olarak sunar (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 350).

Belgesel filmler için geçerli olan gerçek bir olayın, gerçek kişi ve mekânlarda filme alınması durumu, içerisinde biraz da film yapımcısının müdahalesizliğini ve "saf gerçeklik" durumunu barındıran bir söylem taşır. Kurmaca filmin aksine belgeselde profesyonel oyuncular yerine gerçek kişiler yer alır. Ancak bu durum, gerçek kişilerin rol yapmadığı anlamına gelmez. Öncesinde de tartıştığımız gibi, belgesel sinemanın hatırı sayılır ilk örneklerinde dahi (*Nanook of the North*, Flaherty, 1921) "gerçek" kişilerin rol yapma durumu söz konusu olabilir ancak bu durum var olan gerçekliğin daha iyi iletilebilmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir. İlk dönem yapılan belgesellerin büyük bölümünün dikkatle planlanıp oluşturulduğunu söyleyen Kolker (2009, s. 288)'a göre *"Flaherty'nin filmleri oynanmış sekansları içeriyordu ve 1930'lar ile 40'ların belgesellerinin en iyileri öykülü filmlerden daha sanatsal bir şekilde oluşturuldu ve kurgulandı"*. Benzer şekilde Bordwell ve Thompson (2010, s. 350)'a göre de *"Dziga Vertov'un Man with a Movie Camera filmindeki ana figür olan kameraman açık bir biçimde, Vertov'un kamerası için rol yapmaktadır"*. Kurmaca filmde hikâye/olay profesyonel oyuncunun performansı vasıtasıyla betimlenirken, belgeselde karakterler içinde bulundukları olayı betimlemek için ekstra bir performans sergilemezler ancak yönetmenin yönlendirmesi sonucu bu gerçek kişiler içinde bulundukları durumu daha iyi yansıtabilmek için "rol" yapabilirler. Dahası kameranın "gören ve kaydeden bir göz"

olarak varlığı dahi doğal/gerçek olay ve karakterlerin “doğallığı”nın önünde bir engel teşkil edebilir. Sonuç olarak kurmaca filmde karakterleri oyuncular canlandırır ve karakterlerin gerçek olma zorunluluğu yoktur ancak belgesel filmde karakterlerin gerçek kişiler olma zorunluluğu vardır.

Kolker (2009, s. 279)'a göre ilk bakışta belgesel film kurmaca olan film türlerinin (Western, bilim-kurgu, aksiyon-serüven, komedi, romantik komedi, melodram, gerilim, gangster filmi vb.) bilindik kategorilerinin dışında duruyormuş gibi görünür. Dışında olmasının sebebi kurmaca olmaması yani "oluşturulmaması"dır. Dolayısıyla belgeseller hayal ürünü büyük anlatılar ve baskın kurmacalarla anlatılmazlar. Belgeselin temel anlatısının içtenliğe, gözlediği dünyaya ve insanların yaşamına aslına uygun bir bakışa dayandığını belirten Kolker, gözlemin belgesel için yol gösterici bir güç olduğunu ve belgesel sinemanın temel türsel öğesinin, belgesel sinemacının tarafsızlık yanılsaması olduğunu belirtir. Belgeselin gerçeklik ve tarafsızlık ile kurduğu ilişkide süre giden bu genel yargıya karşın Kolker, belgesel ve kurmaca arasındaki ilişkide bu denli keskin ayrımların yapılmasının zorlaştığını vurgular:

> Aslında belgeselin kurmaca film kadar eski olan tarihi başka bir şeyi kanıtlar ve belgeselin yalnızca bir tür değil ama anlatı filmi gibi bir dizi alt-türü barındırdığı ortaya çıkar. Daha önce belgesel filmin çoğu kez kamerayı kurup, sadece kameranın önündeki olayı kaydeden Lumiere kardeşlerin çalışmasından çıktığına, bu arada Melies'in kendi stüdyosunda kurmacaları ürettiğine dair eski anlayıştan bahsetmiştik. Aslında Melies aynı zamanda tarihsel olayları filme aldı ve Lumiere kardeşler de filme çekmek için kurmaca öyküler kullandılar. Onlar belgesel film yapımının karmaşık yönlerini öylesine oluşturdular ki -bir belgesel gibi görünmesi için yapılan kurmaca bir film olan- *Blair Cadısı*'na kadar uzanan süreçte artık bir türü kesin bir biçimde tanımlamak zordur (Kolker, 2009, s. 279).

Genel olarak Lumiere Kardeşler'in filmlerinin, aygıtın bilimsel potansiyelini vurgulayarak, gerçekçi olarak anıldığını ve belgesel sinema ile özdeşleştirildiğini, Melies'in filmlerinin ise aygıtın büyüsel yönü ile bağlantılandırılarak kurmaca sinemanın atası kabul edildiğini ancak her ne kadar farklı şekilde tanımlanmaya çalışılsa da belgesel kavramının sorunlu bir kavram olduğunu, hiçbir film yapım tarzı veya yaklaşımıyla tanımlanamadığını, tanımlanmaya çalışıldığında ise kategorileştirmelere direndiğini ve dolayısıyla belgesel sinema ile kurmaca sinema arasında net ve keskin sınırların çizilmesinin olanaklı olmayıp, kurmaca ve belgesel arasındaki etkileşimin

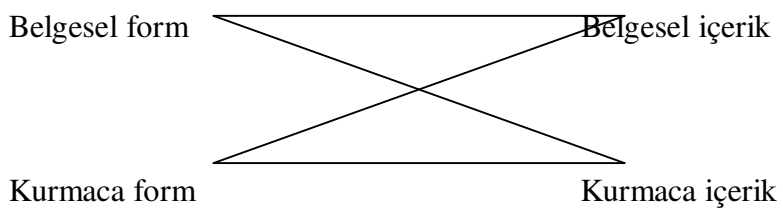
belirli dönemlerde daha görünür olsa da aslında sinemanın ilk yıllarından bu yana var olageldiğini belirten Özdem (2013, s. 103-104); özellikle 1930'lu yıllarda John Grierson'un başını çektiği İngiliz Belgesel Hareketi her ne kadar belgesel sinemanın kurumsallaşma çabalarında önemli rol oynamış olup belgesel sinema için bir yükseliş fırsatı sağlasa da tarihsel süreç içerisinde belgesel ve kurmaca film yapım yöntemlerinin bir arada kullanıldığını ve belgesel sinemanın kurmaca sinemanın kutupsal karşıtı olarak değerlendirilmemesi gerektiğini vurgular. Kolker (2010, s. 17) ise filmlerin anlatıları ve karakterlerinin, gerçek davranışın kimi yönlerine dayanabildiğini ancak esasen bu anlatıların daha güçlü bir şekilde geleneksel film anlatısındaki davranış-karakterin nasıl davranması gerektiğine dair beklentilerimize dayalı olduğunu ve bu filmlerin de diğer kurmacalardan daha gerçek olmadığını belirtir. Özdem (2013, s. 101), her filmin bir öykü anlattığını ve izleyicilerini anlattığı öyküye inandırmaya çalıştığını, öykülerin ise çoğunlukla hayal gücünün ve gerçekliğin birlikte kullanımıyla oluşturulduğunu belirtir. *"Hayali bir öyküyü anlatmayı seçen film yapımcısı, genellikle profesyonel aktörler, set ve stüdyo gibi yapım masraflarıyla karşılaşır. Diğer taraftan gerçek-aktüel hayat, öykülerle doludur ve bu öyküler, gerçek mekanlar ve öykülerin gerçek failleri olan kişiler kullanılarak, görece daha düşük bir bütçeyle filme alınabilir"* diyen Özdem'e göre gerçek hayattan alınan öyküyü anlatmayı seçen film yapımcısının izleyicinin dikkatini çekebilmek için alışıldık kod ve konvansiyonları yani kurmaca film yapım stratejilerini kullanmak zorunda kaldığını dahası kurmaca film yapım yöntemleri ile seçtiği hayali öyküyü anlatmak isteyen film yapımcısının ise öyküsüne izleyiciyi inandırmak için belgesel sinemanın gerçekliğe ait kod ve konvansiyonlarını yani gerçek kişi ve gerçek mekanların, sallantılı kamera ve röportaj tekniği ile temsili gibi, etkili şekilde kullandığını belirtir. Paul Schrader (2009) yaşadığımız çağda, teknolojik olanakların artması dolayısıyla çoğalan mecralar vasıtasıyla çok fazla anlatıya maruz kaldığımızı, dolayısıyla karşımıza çıkan anlatıları ve onların farklı kombinasyonlarını da önceden rahatlıkla tahmin edebildiğimizi ve bu nedenle günden güne artan bu anlatıların bizde bir yorgunluğa yol açtığını belirtir ve bu durumu "anlatı yorgunluğu" (narrative exhaustion) olarak adlandırır. Gürata (2009)'ya göre Schrader'in anlatı yorgunluğu olarak tanımladığı durum, özgün bir hikaye anlatmanın neredeyse imkansız olduğu ve geleneksel hikaye anlatımının izleyicisinin ilgisini çekmekte yetersiz kaldığı günümüzde, "karşı-anlatıların" yaygınlaşmasına yol açmıştır. *"Schrader'in karşı anlatı olarak tanımladığı yapıtların ortak özelliği ise,*

gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırda gezinmeleri ve çoğu zaman kendilerini izleyiciye 'gerçek' ya da 'gerçekçi' olarak sunmalarıdır" (Gürata, 2009).

Zaman içerisinde belgesel film anlatısından imgesel film anlatısına doğru bir eğilim olduğunu ve bu eğilimin en önemli türü olan 'docu-drama' olarak nitelenebilecek 'kurmaca belgesel'lerde sahnenin, mizansenin bir parçası olarak konumlandığını belirten Öztürk (2014, s. 120); mizansenin belgesel mantığı içerisinde konumlandırılması durumunda dahi ele alınan malzemenin referanslarının gerçeklerden besleniyor olması gerekliliğinin altını çizer:

> Günümüzde çeşitlenen ve zaman zaman da kurmaca filmlerle paralellik gösteren belgesel film anlatılarında bir anlamda melezleşme yaşandığı görülmektedir. Belgesel film içeriğinde yaşanan bu melezleşme kimi durumda eleştiriye maruz kalsa da, belgesel film anlatısını zenginleştirmesi, türler arasındaki bir geçişi barındırması, yönetmenin gerçeği yaratıcı bir biçimde yorumlayış biçimini gösterir ki bu, salt gerçeği gösterme kaygısıyla sıradanlaşma girdabına giren çoğu belgesel anlatısına örnek olmalıdır (Öztürk, 2014, s. 120).

Rhodes ve Springer iki ayrı kutupta iki ayrı tür olarak tanımlanan belgesel ve kurmaca anlatının karşılıklı ilişkisini inceledikleri *Docufictions* (2006) isimli kitaplarında belgesel ve kurmaca arasındaki ilişkiyi dört temel kategoriye ayırarak incelerler:



Şekil 3: Belgesel ve kurmaca ilişkisinin kategorileri.

Kaynak: Rhodes ve Springer, 2006: 4.

Diyagramda belirtilen 4 kategorinin birbirleriyle ilişkisi sonucu hem belgesel ve kurmacanın ne şekilde oluştuğu hem de belgesel – kurmaca etkileşimine dayalı melez yapıların ne şekilde oluştuğu ortaya çıkar:

belgesel form + belgesel içerik = belgesel

belgesel form + kurmaca içerik = mockumentary (uydurma belgesel)

kurmaca form + belgesel içerik = docudrama

kurmaca form + kurmaca içerik = kurmaca

Belgesel ve kurmaca materyalin birleşmesinden oluşan, onların bir sentezi olan başlıca melez yapılar olarak iki ara form olan uydurma belgesel ve docüdrama (yarı belgesel) Rhodes ve Springer (2006, p. 5) tarafından docufictions (belge-kurmaca) olarak adlandırılır. Bu melez formlar çağdaş medya kültüründe yaygın formlardır. *"Belgeselin gerçeklikle olan ilişkisine bir misilleme, eleştiri ya da alay diyebileceğimiz uydurma belgesel, belgeselin anlatı formunu kullanarak ütopik hatta çoğunlukla absürt hikayeler anlatan bir kurmaca film türüdür"* diyen Akoğlu (2014, s. 206), biçimiyle belgesel içeriğiyle kurmaca olan bu türün günümüzde geniş bir yelpazede örneklerinin bulunduğunu ve çoğunlukla belgeselin bir alt türü olarak ele alınan uydurma belgeselin aslında kurmaca film ile daha yakın ilişkilerinin bulunduğunu belirtir.

> Uydurma belgeselin, belgeselin alt türlerinden biri gibi görünmesinin en büyük nedeni şüphesiz ki belgeselin kodlarını oldukça iyi bir şekilde kullanması ve izleyici tarafından çoğu zaman belgesel gibi algılanmasından kaynaklanır. Böylece uydurma belgesel, belgeselin seyircisiyle kurduğu ilişkinin içine sızarak onları kabul ettikleri gerçeklik kodlarını sorgulamaya davet eder (Akoğlu, 2014, s. 207).

Uydurma belgesel, geleneksel belgesel uylaşımlarının geçerliliğini dayandırdığı gerçeklik ve nesnellik kavramlarını sorgulamak için bir olanak sağlar. Bu bağlamda uydurma belgeselin ortaya çıkış nedenlerinden birinin, belgeselin anlatı yapısını eleştirmek ve sorgulamak olduğu söylenebilir. Güvenilmez bir belgeselin hala bir belgesel olduğunu, hatalı ya da yanlış-yönlendirici haber öyküleri olduğu gibi, hatalı ve yanlış-yönlendirici belgesellerin de mevcut olabileceğini belirten Bordwell ve Thompson (2010, s. 350), Errol Morris'in bir cinayeti araştıran *The Thin Blue Line* (1988) belgeselinde röportajların, arşiv görüntülerinin ve oyuncular tarafından canlandırılan film bölümlerinin iç içe geçirildiğini ve bu belgeselin televizyonda yayınlanan öfke dolu gerçek-suç şovlarının yeniden tekrarı olmaktan ziyade, sekansların yumuşak kamera hareketleri, dramatik aydınlatma ve canlı renklerle filme alındığını belirtir. *"Sahnelenmiş sekanslardan bazıları, suçun nasıl gerçekleştiğini anlatan*

tanıklara ait farklı yorumları sahneye koyar. Sonuçta ortaya çıkan film sadece gerçek katili bulmayı değil, aynı zamanda gerçek ve kurmacanın nasıl iç içe girdiği hakkında sorular sormayı amaçlar" (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 353).

Akoğlu'na göre 1960'lara gelindiğinde Grierson'un sanatla bağdaştırdığı belgesel, estetik kaygılarından kurtularak dış dünyanın olduğu gibi anlatılması söylemini benimser. Dolayısıyla o dönemde, dolaysız sinema akımının gerçeği olduğu gibi yakalama ve en az müdahaleyle anlatma gayesi de bu söylemde karşılığını bulur. Belgeselin nesnellik ve gerçeklikle olan bağını güçlendirerek belgeselin gerçeklik iddiasını sağlamlaştıran dolaysız sinema akımı, uydurma belgeselin ortaya çıkmasında da etkili olmuştur (2014, s. 209). Benzer şekilde dolaysız sinemanın ortaya çıkmasını tetikleyen, film alanında meydana gelen teknolojik gelişmeler, Avrupa'da cinema-verite /gerçeğin sinemasını yaratmıştır. Geleneksel belgesel anlatısıyla başlayan ve ardından dolaysız sinema ve sinema-gerçek akımlarıyla güçlenen izleyicinin belgesele dair izlediği her şeye inanmasına yol açan gerçeklik algısı uydurma belgesel ile kırılmaya çalışılmıştır. Uydurma belgeselde sahte ve kurmaca sekansların belgesel bir form içerisinde sunulması, izleyiciye izlediği şeyin gerçek olmadığına dair bir uyanıklık olanağı sunma amacıyla yapılır. Pek çok uydurma belgeselin ciddi amaçlar taşımadığını, bu belgesellerin sıklıkla geleneksel belgesel uylaşımlarını taklit ettiğini ancak amaçlarının izleyiciyi gerçek insan ya da olaylar hakkında kandırmaya çalışmak olmadığını belirten Bordwell ve Thompson (2010, s. 352), türün klasik örneği olarak, tamamen kurmaca bir rock grubu hakkında çekilen bir belgeselin kamera arkası olarak sunulan *This Is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984) filmini gösterir. Uydurma belgesel izleyicide, hangi görüntünün gerçek hangisinin sahnelenmiş olduğu konusunda sürekli şüphe yaratarak bir sorgulama alanı açar.

> Görüldüğü üzere, bazı yönetmenler belgesel ile kurmaca arasındaki sınırı bulanıklaştırır. Bunun ünlü bir örneği, tecavüze uğramış gibi gösterilen bir kadınla yapılan röportajı aktaran Mitchell Block'un *No Lies* (1973) filmidir. İzleyiciler, kadının duygusal durumunu sorgulayan yönetmenin duyarsız tavrından rahatsız olmuşlardır. Filmin sonunda görülen bir yazı filmin senaryoya bağlı kaldığını ve kadının da aslında bir oyuncu olduğunu söyler. Burada Block'un amacı, kısmen de olsa, cinema-verite türü belgesele ait görünü ve sesin, izleyicinin kendisine sunulan her şeye inanmasına yol açtığını göstermektir (2010, s. 352).

Reel konuları kurmaca bir anlatı ve formla sunan yarı belgeseller (docudrama) (Rhodes ve Springer, 2006, p. 6) belgeselin bir alt türüdür ve belgeselin klasik anlatı formunun

dışına çıksa da, belgeselin gerçeklik söylemiyle çelişen bir söylem ortaya koymaz (Akoğlu, 2014, s. 222). Docüdramalar biçimsel olarak belgeseli temsil etmeseler de, belgeselin gerçeklikle kurduğu ilişkiye bağlı kalırlar. Konusunu gerçeklerden alan, ele aldığı gerçeklerin oluş sırasına ve oluş şekillerine sadık kalan ancak anlatısında bulunan boşlukları drama yardımıyla çözmeye çalışan docüdramalar, kimi kaynaklarca kurmaca bir tür olarak ele alınır (2014, s. 223). Kurmacanın ya da belgeselin bir alt türü olarak kabul edilsin; dikkat edilmesi gereken nokta docüdramaların, reel yaşama ait belgesel içeriği gerçekliğe bağlı kalarak kurmaca bir formda sunması ve izleyicinin gerçekliğe dair inancını sağlamlaştırmasıdır. Uydurma belgesel ise tam tersi bir içerik ve formla yola çıkar ve amacı izleyicinin belgesel gerçekliğine dair inancını ve metne dair güvenini sarsmaktır. *"Özetle, belgesel-drama, seyircisinin belgeselin gerçeklik söylemine olan inancını güçlendirmeye çalışır. Seyirci izlediği şeyin güvenilirliğine ikna edilmeye çalışılır. Oysa uydurma belgesel seyircisinin bu inancını yıkmaya çalışır. Ancak ikisi de bu inancın üzerinden seyirciyle ilişki kurarlar"* (Akoğlu, 2014, s. 224).

Çalışmamızın temel odağı doğrultusunda, ayrıntılı şekilde; belgesel ve kurmacanın oluşumu, yapım süreçleri, anlatı yapıları, gerçeklikle kurduğu ilişkiler ve son olarak da kurmaca-belgesel arasındaki etkileşim sonucu ortaya çıkan melez yapılar bağlamında özellikle docüdrama/yarı belgesel dediğimiz form ele alınmıştır. Bu bağlamda çalışmanın ikinci bölümünde; öncelikle politik sinema kavramına ve politik sinemanın belirli tarihsel izleklerine, sonrasında Türkiye'de politik sinemanın sürecine ve devamında 2000 sonrası politik Türkiye sinemasında yeni bir eğilim olarak ayırtına varılan kurmaca-belgesel etkileşimi doğrultusunda örnekleri görülen özellikle yarı belgesellere (docüdrama) yakın formların, ele alınan filmlerin politik bağlamına olan etkisi ve dolayısıyla neden kurmaca olarak oluşturulan yapıya belgesel içeriğin dahil edilmeye çalışıldığı ve bu bağlamda melez yapıyı ortaya çıkaran etkenler ve asıl olarak politik bağlanım ve melez form arasındaki ilişki gibi sorunsallar çalışmanın ikinci bölümünde kapsamlıca ele alınmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

POLİTİK SİNEMA VE 1960'LARDAN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE'DE POLİTİK SİNEMA

Bu bölümde, temel izleğimiz olan Türkiye'de politik sinema olgusunu tartışabilmemiz için öncelikle politik sinema kavramına değinilmiş; bu bağlamda İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası, Sovyet sineması ve Üçüncü sinema gibi oluşumlar/akımlar/yönelimler politik sinema bağlamında ele alınmış, devamında ise politik sinemanın Türkiye'deki süreci ve 2000 sonrası politik sinemanın melez formla olan ilişkisi tartışılmıştır.

II.1. Politik Sinema

Sinema, İdeoloji, Eleştiri (2008) isimli metinlerinde Jean-Luc Comolli ve Jean Narboni, bütün filmlerin, onu üreten ideoloji tarafından belirlenmesi nedeniyle, politik olduğunu belirtirler. Verili ekonomik ilişkiler içinde üretilen kendine özgü bir ürün olan filmin, emek süreci dolayımında belirli bir meta değeri ve devamında değişim değeri kazandığını ve sistemin (kapitalist pazarın) maddi bir ürünü olmasından dolayı aynı zamanda sistemin ideolojik bir ürünü olduğunu vurgulayan Comolli ve Narboni'ye göre;

> Her film ekonomik sistemin bir unsuru olduğu için aynı zamanda ideolojik sistemin de parçasıdır; 'sinema' ve 'sanat' ideolojik sistemin branşlarıdır. Kimse bundan kaçamaz: Bir bulmaca gibi hepsinin kendisine tahsis edilmiş yeri vardır. (…) Ancak bu tüm film yapımcılarının benzer bir rol oynadığı anlamına gelmez. Tepkiler değişir. Nerede değişiklik gösterdiklerini çözümlemek ve sakince, bir slogandan sihirli dönüşümler beklemeden onları (film yapımcılarını) koşullayan ideolojiyi dönüştürme çabası eleştirinin işidir (2008, s. 103).

Sinema ve ideoloji ilişkisi üzerine yoğunlaşan Comolli ve Narboni, sistemin doğasının sinemayı, ideolojinin bir aygıtı durumuna getirmesinden dolayı film yapımcısının ilk görevinin gerçekliğin resmedilişini çözümlemesi olduğunu ve bunun da sinema ile ideolojik işlevi arasındaki ilişkiyi çatlatma olanağını doğurduğunu belirterek, filmlerin ideoloji ile olan ilişkilerine göre farklı bir sınıflandırmasını yaparlar. Bu bağlamda *"ilk ve en geniş kategori egemen ideolojinin en saf biçimiyle belirlenmiş filmlerden oluşur"* ve bu filmler *"verili olan gerçekliğin resmedilişini aynen kabul ederler"*. İdeolojiye karşı en küçük bir çatlak barındırmayan bu kategorideki filmler, *"her gün karşılaşılan ideoloji ile ekrandaki ideoloji arasında bir fark olmadığı konusunda izleyicinin güvenini tazelerler"*. Ekonomik/politik ve biçimsel eylemin birbirine bağlı olduğunu vurgulayan Comolli ve Narboni'ye göre ikinci kategorideki filmler, gerçekliğin geleneksel resmediliş yöntemlerinin aşılması yoluyla politik olarak etkili olabilecek olan *"doğrudan politik konulardan bahseden"* filmlerdir. Üçüncü gruptaki filmler, *"içeriği açıkça politik olmayan ancak biçimiyle bir eleştirelliğin uygulandığı filmler"*dir. Devamında, dördüncü kategoride ise *"açık politik içeriğine karşın, dilini ve imajlarını sorgusuz sualsiz aynen uyarladığı ideolojik sisteme etkili bir eleştiri getirmeyen filmler"* daha açık bir ifadeyle; biçimsel eylemin pasif olduğu filmler bulunur. Sisteme ve ideolojiye tamamıyla entegreyken bir yandan da sistemi içinden parçalara ayıran; *"ilk bakışta ideolojiye kuvvetle bağlı ve onun hükmünde görünen, ancak bunu belirsiz bir şekilde yapan filmler"* beşinci grubu oluşturur. Bir diğer kategori ise *"sosyal olaylar ve tepkilerden yola çıkan filmler"* olarak cinema-direct filmlerinden oluşur. Yazarlar, bu kategorideki filmlerin, geleneksel resmetme yöntemine meydan okumayan ve dolayısıyla kendisi ile politik olmayan sinema arasına bir ayrım koy(a)mayan bir konumda olduğunu vurgularlar. Bir diğer kategoride ise bu durum eleştirilir ve *"burada yönetmen 'görünüşler ile görme' fikrinden tatmin olmaz"* ve gerçekliğin resmedilişi sorunsalına, filmin somut maddesine aktif rol vererek saldırır (Comolli ve Narboni, 2008, s. 102-110).

Asuman Suner (2006, s. 253) de Comolli ve Narboni'ye benzer şekilde politik film terimini ideoloji ile bağlantısı doğrultusunda tanımlar. Politik film, genel olarak içinde barındırdığı muğlâklıkla birlikte, somut toplumsal ve tarihsel olayları konu edinen ve bu olaylar karşısında hegemonik ideolojiyi sorgulayan bir tavır alan filmlere vurgu yapar.

Kılınç (2015, s. 1), sinemada politika dendiğinde öncelikle politik içerikli filmlerin akla geldiğini ancak neredeyse tüm filmlerin yapımdan yapım sonrasına hemen her aşamasıyla politik olduğunu; ister bir eğlence mecrası olarak nitelendirilsin ister bir sanat eseri, hemen her filmin bir biçimde politikliğin inceleme alanı içine sokulabileceğini belirtir. Gerçekliği tanımlama ve yansıtma biçimi, şu ya da bu biçimde bir değer yargısı içeren *sanat* ile bağlantılı olarak, her halükarda politik olmak zorundadır (2015, s. 5). Zamanın ruhunu yansıtan en etkili araçlardan biri olan sinema;

> (…) en azından gerçekliğin yeniden üretiminde öbür sanat mecralarının çok ötesinde bir yetkinliğe sahip olması nedeniyle şu ya da bu biçimde yirminci yüzyılın arkeolojik bir yansıması olduğu kadar, bu yansımaya dair söylediği sözler nedeniyle politiktir ve biraz da bu nedenle neredeyse hemen her film, bu değerlendirmeyi hak etmektedir (2015, s. 9-10).

Siyasal olanın yaşamın her yönüyle ilişkili olduğunu ve dolayısıyla sinemayla da ilişkili olduğunu belirten Ertan Yılmaz (1997, s. 9)'a göre sinema ve siyasal olan arasındaki bağlantıda yönetmenin özel bir çabasının olması gerekmez. Siyasete en uzak olan ve siyasal değilmiş gibi görünen filmlerin dahi siyasal sonuçlarından söz edilebilir:

> Sinemada siyasetten kaçış olanağı yoksa o halde sorun sinemanın (yönetmenin, filmin) siyasetle hangi düzeyde ilişki kuracağına karar vermektir. Kimi yönetmenler siyasal olanın, filmde verili olanın içinde yer almasıyla yetinir. Kimi yönetmenler filmin temelanlam (gördüklerimiz) düzeyinde değil de yananlam (görünenin ardındaki) düzeyinde bulunmasını tercih eder. Kimileri ise her iki anlam katında da siyasete yer verirler. Şimdiden üç düzey tespit etmiş olduk. İşte adına *"siyasal sinema"* denen (bizce tartışılması gereken ve de tartıştığımız) tür bu üçüncü düzeyde yer alan filmlerle ilgilidir. Bu düzeyde yer alan filmler için siyasal olan, yalnızca bir dayanak, bir çıkış noktası ya da işlenen bir motif gibi bir araç olmanın ötesine geçerek, giderek bir amaç haline gelmiştir (1997, s. 10).

Mirahmetoğlu (1995a, s. 60-61) siyasal sinemayı, belirgin özelliklerinden yola çıkarak dört ana grup içinde ele alır:

> Birinci grup doğrudan doğruya gerçek bir olayı konu alan filmlerdir. Örnek olarak Costa Gavras'ın Z (1969) filmi ve Gillo Pontecorvo'nun Quemada-İsyan (1968) filmini örnek verebiliriz. İkinci grup, siyasal düşüncelerin verilmesi için düşsel olayların araç olarak kullanıldığı filmlerdir. Anlatılanlar belli sorunlar ışığında yönetmenin yaratılarıdır. Kimi yönetmenler, siyasal sorunları bir kahramanın kişiliğinde ele alır ve incelerler. Örn: Bernardo Bertolucci'nin Konformist (1970) filmi. Andrej Wajda'nın filmlerinde de olaylar, kahramanların çevresinde ele alınır. J.L.Godard'da ise açık bir didaktizm göze çarpar. Godard'ın kahramanları karşı karşıya gelerek, siyasal kanılarını uzun diyaloglar boyunca

> birbirlerine anlatırlar. Üçüncü grup belgesel nitelik taşıyan siyasal filmlerdir. Belgeselin avantajı, yerinde çekilmiş görüntülerin yoruma gerek bırakmayacak kadar güçlü anlamlar taşımasıdır. Belgesele yaklaşan anlatımıyla Gillo Pontecorvo'nun Cezayir Savaşı (1965) isimli filmini bu grupta ele alabiliriz. Son grup ise hiciv yoluyla yapılan siyasal sinemadır. Bu türün örneklerine genellikle Amerika'da rastlanır. Politik kişilerin karikatürize edilmesi, siyasetin mizahla yoğrulması sonucu ortaya çıkarılan filmler, sistemin geniş hoşgörüsünden yararlanırlar. İtalya'da kadın yönetmen Lina Wertmüller, siyasal sinemayı güldürü çerçevesinde ustalıkla kullanmıştır.

Sinema tarihinde, sinemanın siyasetle dolaylı ve dolaysız olmak üzere iki şekilde ilişkili olduğunu belirten Yılmaz'a göre, egemen sinemanın siyasetle ilişkisi dolaylıdır. Sinema, egemen sınıfın düşüncelerinin ve ideolojisinin aktarılmasının bir aracısı olduğu kadar, muhalif olanların da muhaliflikleri ifade ettikleri önemli bir araçtır. Siyasal olarak nitelenen sinema, egemen sinemanın içinden çıkmamıştır çünkü siyasal filmler içinde yaşanılan sisteme belirli bir itiraz ve muhalefetin sonucu ortaya çıkan ürünlerdir. *"…siyasal sinemanın başlıca amacı, verili durumun (düzenin, sistemin, ilişkilerin vs.) değiştirilmesinin gerektiğini iletmektedir"* (Yılmaz, 1997, s. 11). Benzer şekilde eşitsizliklere ve farklılıklara seslenebilen bir film pratiği ve eleştirisi geliştirmenin önemini vurgulayan Mike Wayne (2011) de her filmin politik olduğunu ancak her filmin aynı tarzda politik olmadığını vurgular. *"…filmlerin farklı tarzlarda politik oluşu bizi politik bir filmi neyin oluşturduğuna ilişkin daha özel bir düşünceye yöneltir"* diyen Wayne (2011, s. 9) filmlerin üretim ve dağıtım koşullarındaki farklılıkların ve sınıfsal konumlarının muhaliflik konumlarıyla bağlantısını vurgular.

Sinema ve siyasal olanın ilişkisi söz konusu olduğunda sorunun siyasetle doğrudan ilişkinin nasıl kurulacağı olduğunu belirten Yasemin Mirahmetoğlu (1995a, s. 59) siyasal sinemayı; *"özünü siyasetin incelenmesinden alan, kesin olarak siyasal mesajlar veren ve sinemasal malzemeyi kullanış biçimini belirlerken, siyasal amaçlarını gözönünde bulunduran yapıtlar"* olarak tanımlar.

> "Siyasetin dolaysız yansıması" yaklaşımı, yerini "siyasetin incelenmesi" sonucuna bırakırken, hangi filmin siyasal sinema örneği sayılabileceği sorusuna çözüm getirecek olan "belirleyiciler" ortaya çıkmaktadır. Böylelikle, sinematografik türlerde esas olan, "birtakım belirleyici öğeleri bünyelerinde barındırmaları" kuralı, siyasal sinema için de gerçekleşmektedir (Mirahmetoğlu, 1995a, s. 59).

Mirahmetoğlu'nun aksine Yılmaz (1997, s. 14) ise sinemada "tür"ün belirli kuralları, ilkeleri, gelenekleri ve sınırlarının olduğunu ancak siyasal sinema için bu şekilde bir sınırlandırmanın doğru olmadığını, filmlerde siyasetin doğrudan yansımasının bir önkoşul olarak aranmasının iktidarın daraltılması anlamına geldiğini ve dolayısıyla kendini oluşturulduğu tarihsel izlek içerisinde belirli bir muhaliflik barındırmakla diğer eğilimlerden ayıran siyasal filmlerin siyasetle ilişki kurma tarzlarının incelenmesinin faydalı olabileceğini belirtir.

Bir yandan egemen ideolojinin değerlerini benimsemeye çalışan bir yandan da egemen ideolojinin dışında yer alan ve ona muhalefet eden başka ideolojik yaklaşımlar için ideal bir aygıt haline gelen sinemanın (Yılmaz, 2008, s. 66);

> (…) genel olarak burjuva ideolojisinin üretildiği ve yeniden üretildiği bir alan olduğunu görürüz. Griffith'in öncüsü olduğu bu sinema, biçiminde klasik devamlılık stiline ve biçimin/stilin görünmez olmasına, yani fark edilmemesine dayanır ve içeriğinde muhafazakârdır. Biçimin görünür olması aynı zamanda sorgulanabilir/eleştirilebilir olması potansiyelini doğurur ve bu da egemen ideolojinin istediği bir durum değildir (2008, s. 72).

Kılınç (2015, s. 5)'a göre, Lumiere kardeşlerin gerçek yaşamı olduğu gibi kaydetme çabaları, farklı bir sinema geleneğine ilham vermiş olsa da, sinemanın önemli bir kitle iletişim aracı haline gelerek eğlence endüstrisine hizmet edişi başka bir Fransız, Georges Melies ile mümkün olur; Melies 1897'de kurduğu film stüdyosu ile adeta Hollywood'un doğuşunu müjdeler.

> Çok kısa bir süre sonra Hollywood'da, Melies'in hayal edebileceğinin çok ötesinde, bütün yapım aşamalarını ve gösterim ağını elinde tutan tröstlerin koşullandırdığı büyük bir sinema endüstrisi kurulur. Bu stüdyolarda üretilen filmler aracılığıyla tıpkı öbür gösteri toplumu ürünleriyle yapılmak istenildiği gibi kendi kurallarına itaat edilen dünyanın büyük bir kopyası yaratılır (2015, s. 6).

Hollywood sinemasının ve kullandığı temsil göreneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri (bireycilik, kapitalizm, ataerkil anlayış, ırkçılık gibi) meşrulaştırmak ve ideoloji aşılamak yönünde bir işlevi olduğunu ve bu temsil göreneklerinin ele alınan konu düzeyinde olduğu kadar biçim düzeyinde de (anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz kamera işleyişi, karakter özdeşleşmesi, dikizcilik yoluyla nesneleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılırlık-saydamlık vb.) geçerli

olduğunu belirten Ryan ve Kellner (2010, s. 17-18)'a göre bu filmler, perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de, nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar.

> Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezleri ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel görenekler de, sinemasal yapaylığa ilişkin işaretleri silip süpürerek bu konumlamanın içselleştirilmesine katkıda bulunur. Tematik görenekler –eril kahramanlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler vb.- gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar. Bu görenekler seyirciyi belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri göz ardı etmeye alıştırır. Savaş ya da suç gibi yapısal toplum sorunlarının kişisel hayat hikâyeleri düzleminde ayrıntılandırılması, yürürlükteki düzenin iyi ve ahlaklı görünmesini sağlar. Kamu düzeninin temsilleriyle kişisel özdeşleşme, sömürü ve tahakküme dayalı bir sisteme gönüllü katılımı hazırlayan psikolojik eğilimi yaratır (2010, s. 18).

Ryan ve Kellner yukarıdaki uzun alıntının da işaret ettiği gibi Hollywood sinemasında üretilen filmlerin çoğunun ideolojik olduğunu belirtir ancak aynı zamanda da Hollywood'dan çıkan tüm anlatı ürünlerinin bu şekilde ele alınmaması gerektiğini vurgularlar. Sinemasal ideolojinin bu şekilde ele alınmasının, farklı tarihsel dönemlerde ortaya çıkan filmler arasındaki ayrımların ve filmlerin farklı toplumsal koşullarda benimsediği çok sayıda kendine has söylem ve temsil stratejilerinin göz ardı edilmesine neden olduğunu vurgulayan Ryan ve Kellner (2010, s. 18-19), filmlerin salt Hollywood ürünü anlatılar oldukları için özleri gereği ideolojik nitelikte görülmemesi gerektiğini, dahası filmlerin politik anlamlarının daha çok içerdikleri tezlerde, kullanılan somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları muhtemel etkilerde araması gerektiğini ve son olarak da filmlerin farklı bağlamlarda farklı etkiler yaratabildiğini belirterek 1967 sonrası Hollywood sineması üzerinden bu tezlerini örneklendirirler.[7]

---

[7] Ryan ve Kellner; "Karşıkültürden Karşıdevrime, 1967-1971"; "Kriz Filmleri"; "Tür (Janr) Dönüşümleri ve Liberalizmin Başarısızlığı"; "Sınıf, Irk ve Yeni Güney"; "Cinselliğin Politikası"; "Korku Filmleri"; "Vietnam ve Yeni Militarizm"; "Kahramanın Dönüşü: Girişimci, Babaerkil, Savaşçı"; "Fantastik Filmler" ve "Temsil Politikaları" başlıkları üzerinden 1967 sonrası Hollywood sinemasını ele alırlar. Belirtilen bağlamlarda ele alınan filmler ve ayrıntılı eleştirel politik ve ideolojik okumaları için Bkz: Ryan ve Kellner (2010).

Kolker (2010, s. 7)'a göre ise ticari Hollywood sinemasına karşılık Avrupa sineması hiçbir zaman Amerika'da var olan türden; aslında tarihte eşi olmayan, anlatıların kitlesel olarak üretildiği, imgelem ürünleri için bir montaj hattı olan, sanatın ticaretle bütünleştiği ve genellikle ticarete tabi kılındığı stüdyo sistemine sahip olmamış, dahası Avrupalı yönetmenler birkaç istisna dışında yalnızca kendi ülkelerinin pazarına hitap ederken, Amerika'nın dünyayı kendi pazarı haline getirmesi nedeniyle Amerikan film yapımı tarihinde hep var olmuş olan sanat-ticaret gerilimi diğer ülkelerde aşırıya varmamıştır. Çoğu ülkenin Hollywood ile rekabet edememesinden dolayı bu ülke yönetmenlerinin rekabet etmeye çalışmak yerine standart Amerikan yapımından tamamen farklı filmler yapmaya yönelip ürettikleri filmlerin entelektüel bir yaratıcı etkinlik olarak görülmesinden dolayı Avrupa sineması yönetmenlerinin deneysel çalışmalar için kaynak bulup desteklenerek sinemalarını kültürün diğer yaratıcı ürünleri ile birleştirdiklerini vurgulayan Kolker (2010, s. 8-9)'a göre;

> Örneğin 1910'lar ve 1920'lerde avangard, sinemada etkin bir rol oynadı ve Abel Gance, Walter Ruttman, Fernand Leger, Luis Bunuel ve Salvador Dali, Eisenstein, Dziga Vertov, Jean Renoir ve Jean Epstein gibi yönetmenlerin yapıtları sinemaya entelektüel saygınlık kazandırdı. Aslında sinemadaki biçimsel ilerlemenin çoğunun kökeni Avrupa ve Sovyet Rusya'dır. D.W. Griffith dünya çapında norm haline gelen film anlatısının temel biçimlerini oluşturdu; bu yapı üzerinde oynayan, ona karşı çıkan, sorgulayan denemelerin çoğu Amerika dışından geldi. (…) Bütün bir tarih, Avrupalı stillerin ve bunların yaratıcılarının Amerikan sineması üzerindeki etkileri üzerine yazılabilirdi.

"Ancak bu dünyanın sahtekârlığı ile ilgili söz söyleyenler de vardır: Toplumsal yapının alegorik yansımaları sinema perdesini aydınlatır" diyen Kılınç (2015, s. 6) Kolker'a benzer şekilde, ticari Hollywood sinemasının hem içerik hem de biçimde yarattığı toplumsal iktidar dinamikleriyle uylaşım içerisinde olan imgesel evrene karşılık, erken dönem modern sinema, geç dönem modern sinema ve üçüncü sinema ile bir muhalefet alanı oluşturulduğunu belirtir.

İdeolojik yapının bir parçası haline gelen Amerikan ticari sinemasının izleyiciyi, inançlarını ve ilgi alanlarını sunduğu farz olunan imgelerle beslediğini ve bu imgelerin ve imgelerin aldığı biçimlerin kültürel sonsuzluk gibi görülen alan içerisinde sürekli yenilendiğini belirten Kolker (2010, s. 10-11)'a göre;

> Zamandizimsel devamlılık, uzamsal tutarlılık, belirsiz ama sonunda çözüme kavuşan bir olaylar dizisi (bunlar ticari anlatı sinemasının büyük bölümünün yapısıdır) yaratmak

> için imgeleri düzenleme ve kurgulamanın geleneksel modellerinin gelişimi hemen gerçekleşmedi. Bu biçimler film yapım sürecinin doğal öğelerinden çok, içeriğin gelenekleridir. Hem yönetmenler hem de izleyiciler bunları öğrenmeliydi. Bunlar öğrenildiğinde (1930'ların başı) bütün Batı'da -küçük değişikliklerle ve önemli bireysel istisnalarla - standart hale geldiler. Standartlaştıklarında ise norm/kural olarak kabul edildiler. Ve kabul edildiklerinde, bunları kırmak zorlaştı. Ama kırılmalar her zaman oldu ve çok önceleri başladı. Mesleğe Griffith'in asistanı olarak başlayan Erich von Stroheim hemen ustasının kaba basitliğine ve Victoria döneminin melodramlarına doğrudan karşı çıkan kendi filmlerini yapmaya başladı. Sergei Eisenstein, Griffith'in filmlerini araştırdı ve öğrendiklerini dönüştürerek, ıslah edici, melodramatik ve romantik olanı devrimci olana değiştirdi. Alman Dışavurumcuları Amerikan sinemasında gelişen gerçekçiliğin geleneklerini reddederek imgeyi deliliğin sanatına dönüştürdüler. 1920'lerdeki ve 30'ların başındaki Fransız avangardı geleneklere tepki vermeyi sürdürdü ve 1941'de *Yurttaş Kane*'in *(Citizen Kane)* ortaya çıkışı ve 1940'ların ortalarında *kara film*'in gelişmesi sonucu Hollywood, egemen biçimlerin içsel altüst oluşunu yaşadı.

1940'larda Amerikan sinemasının Orson Welles ve kara film tarafından stilistik açıdan yenilenmesinin temelinin dışavurumcu sinematografide olduğunu belirten Kovacs (2010, s. 18-19), devamında gerçeküstücülük (Fernand Leger, Luis Bunuel, Salvador Dali, Man Ray, Germain Dulac), fütürizm (Vertov), Dadacılık (Clair, Francis Picabia, Hans Ritcher) ve kübizm (Marcel L'Herbier) gibi modernist ve avangart hareketlerin biçimsel ilkelerinin sinemada da belirginleşmeye başladığını, 1920'lerin sonunda gerçekliğin geleneksel temsiline bir alternatif olarak Walter Ruttman, Jean Vigo, Dziga Vertov gibi yönetmenlerin katıksız sinema *(Pure Cinema)* estetiğini uyguladıklarını, karakterlerin içsel yaşamını ve ruhsal süreçlerini görsel bir gerçeklik olarak temsil eden ve sinemanın bağımsız bir modern sanat formu olduğunu kanıtlama düşüncesi ile hareket eden Germain Dulac, Louis Delluc, Jean Epstein, Abel Gance gibi yönetmenlerin temsilcisi olduğu Fransız izlenimciliğinin de egemen biçimlere alternatif bir imge oluşturmada etkin olduğunu vurgular.

Sinemanın doğuş yıllarından günümüze kadar geçen süre içinde özellikle Avrupa ve Amerika'da gelişerek hâkimiyet kuran anlatıcı geleneği, estetik özelliklerini ve gerçeklikle kurduğu ilişki biçimlerini araştırmanın ve sorgulamanın çeşitli yöntemleri bulunduğunu ve sinema tarihinin başlangıç yıllarında ortaya çıkan empresyonist, dadaist, sürrealist gibi çeşitli akımlarda görülen ve avangart olarak tanımlanan, filmin özgünlüğü ve sanatsal kimliğinin öne çıkarılmasına yön verecek düzeyde belirleyici

olan sanat hareketlerine sinema tarihinin daha sonraki dönemlerinde rastlanmadığını belirten Şentürk (2012, s. 142-143)'e göre;

> 1940 ve 1950'li yıllardan itibaren adını duyuran film noir, psikolojik gerçekçilik, yeni-gerçekçilik, yeni dalga gibi akımların hiçbiri, 1915 ve 1930 arasında sahne alan, sistemin dışında kalan, karşı duran, yıkan ve dönüştüren ilk karşı-hareketler kadar avangart olma özelliği taşımamaktadırlar. Sinemanın varoluş ve kendi kimliğini oluşturma kavgası verdiği ilk doğuş yılları her türlü tartışmanın, sanat akımlarının, benzer ve karşıt yönelişlerin bir arada filizlendiği, gelişmekte olan film sanatının karakteristik özelliklerinin belirlendiği bir dönem olarak önem arz etmektedir.

Sinema dilinin hareket, ışık, zaman, mekân, kamera ve montaj gibi temel unsurlarına anlatımdan bağımsız bir estetik değer kazandıran ve bu yolla tiyatrodan beslenen mimetik geleneğe bağlı klasik anlatı sinemasını dönüştürücü bir etkiye sahip olan avangart hareketler (Şentürk, 2012, s. 174), politik bir bileşeni içerebilen ya da içermeyebilen özgül bir sinemasal pratiktir (Kovacs, 2010, s. 33). Kovacs sanat tarihinde uygun olan estetik modernizm ve anti-estetik politik avangart ayrımının sinema için geçerli olmadığını belirtir. Avangardın kurmaca anlatıya karşı olduğunu ve bu karşı oluşun nadiren politiklik içerdiğini belirten Kovacs, avangard hareketler arasındaki çeşitliliğin ve iki önemli avangart dönem olan 1920'ler ve 1960'lar arasındaki politik eylemcilik ve estetik radikallik açısından içerdiği farklılığın altını çizer (2010, s. 15). Konuya çalışmanın odak noktası olan politik sinema açısından baktığımızda belirli tarihsel izlekleri/dönüm noktalarını takip etmenin faydalı olacağını ve bu nedenle çalışmanın merkezine, egemen sinemaya estetik olarak muhalif alternatiflerden ziyade daha çok içinde yaşanılan sisteme belirli bir itiraz sonucu ortaya çıkan (Yılmaz, 1997, s. 11) genelde sanat ve politikanın yapay bir biçimde ayrıldığı Amerikan kültürü/sinemasında önemli ölçüde bulunmayan bir tür politik söylemi içeren; biçim ve içerikte toplum içinde yaşayan bireylere, ekonomik-toplumsal ilişkilere ve sınıfa hitap eden (Kolker, 2010, s. 15) ve politik bir alternatif oluşturabilen (Karabağ Sarı, 2012, s. 131) yönelimler ve tarihsel dönüm noktalarından söz etmek daha uygun görülmüştür.

Politik sinema söz konusu olduğunda ilk tarihsel izlek olarak Sovyet sinemasını işaret edebiliriz. Abisel (2014, s. 157)'e göre, devrimle birlikte Sovyetler Birliği'nde geçmiş alışkanlıkları ve kuralları reddeden devrimci bir sinema geleneği doğmuş ve Sovyet filmleriyle karşılaşan Avrupa ve Amerikalı izleyiciler kendilerini yepyeni bir deneyimin

içinde bulmuşlardır. Bu filmlerin tarzları, teknikleri, oyunculuk anlayışları ancak hepsinden önemlisi temaları alışılmışın dışındadır:

> Genç Sovyet sinemasının dinamizmi ve canlılığı gündemindeki meselelerden kaynaklanıyordu. Sovyet sanatçılar geçmişin kültürel mirasıyla, yaşadıkları anın tüm yenilikçi arayışlarını birbirleriyle yoğurarak, gerçeğin peşinde koşuyorlardı; ama bunu yaparken sinemanın estetik sorunlarını göz ardı etmiyorlardı. Sinemayı kitlelerle kurulacak iletişimde temel sanatsal biçim olarak kabul edip ona yepyeni bir tutkuyla sarılan Sovyet sinemacılar, o güne dek hiç yapılmamış bir şeyi daha yaparak sinemanın hem doğası hem de toplumsal işlevi üzerinde derinlemesine düşündüler, kuramsal açıklamalarla uygulamayı iç içe geliştirdiler. Hedefleri belliydi: Devrimin kitlelerce benimsenmesine katkıda bulunmak. Bu onlara, ellerindeki aracın en etkili kulanım yollarını araştırma ve bulup geliştirme olanağını verdi.

Devrimle birlikte sinema endüstrisini yeniden inşa etmek üzere atılan en önemli adım olan 1919 yılında Moskova'da bir Devlet Sinema Enstitüsü'nün kurulması ile birlikte filmlerin içerikleri ile ilgili birtakım düzenlemelere gidilir ve sosyolojik içeriklere ağırlık veren ve toplumsal gerçekçilik olarak tanımlanabilecek bir politika, Sovyet hükümetinin sanatsal alandaki politikası olarak kabul görür. Toplumsal gerçekçilik anlayışı etrafında gelişen yeni Sovyet sinemasının Avrupa ve Amerikan sinemasından birçok açıdan farklı olduğunu, Avrupa sinemasında Amerikan sinemasına oranla sanatsal kaygıların daha fazla gözetilse de aslında her ikisinin de ticari bir temele dayandığını ve izleyiciyi eğlendirme kaygısının ön planda olduğunu belirten Coşkun (2011, s. 50-51)'a göre Sovyet Rusya'da sinema her şeyden önce devrim düşüncesini topluma ve bireylere yaymak amacıyla bir iletişim ve propaganda aracı olarak önem kazanmış, bu da çok farklı temalara ve anlatım özelliklerine sahip bir sinemanın doğmasına yol açmıştır:

> Ticari bir kaygısı olmayan Sovyet yönetmenleri, bu avantaja sahip olmayan Avrupa ve Amerika'daki meslektaşlarının aksine, özellikle teknik alanda kendi fikirlerini geliştirme açısından tam bir özgürlüğe sahip olmuşlardır. Ancak onların sineması da komünizmin politik ideolojisiyle sınırlıdır ve onlar, insanları eğlendirmekten öte, onların ruhlarına ve kalplerine seslenmek durumundadırlar.

Devlet Film Okulu'na bağlı Vsevoldo Pudovkin, Lev Kuleşov, Alexander Dovzhenko, Sergei M. Eisenstein ve Dziga Vertov gibi aynı zamanda teorisyen olan yönetmenlerin

film stillerindeki farklılığa ve çeşitliliğe karşın temel buluşma noktaları montaja verdikleri önemdedir. Sovyet sinemacılar montajı sinemanın sanat olmasında temel bir gereklilik olarak görmüşler ve montajı sinema sanatının yaratıcı gücü olarak kabul etmişlerdir. Kurgunun, gelenekselleşen filmsel anlatım biçimlerinin kuralları dışında kullanılması sayesinde Sovyet yönetmenleri gerçekliğin parçalarını seçip düzenleyerek her şeyi yeniden biçimleyecek ve yeniden anlamlandırabilecek, yeni ve daha doğru bir dünya yaratacaklardı (Abisel, 2014, s. 175). Mirahmetoğlu (1995a, s. 59)'na göre; Amerika'da tecimsel sinema anlayışı sürdürülürken, 1917 Devrimi'ni yaşayan Rusya'da, toplum yeniden yapılanma sürecine girmiş, sinemada da devrimin beklentilerine paralel ürünler verilmeye başlanmıştır. Bu dönemde sinemanın kuramsal temellerini oluşturan yaratıcı kuşak kapsamında; Vertov, Pudovkin, Kuleşov ve Dovçenko'nun isimleri anılabilir. Ancak siyasal sinemaya katkıları nedeniyle Vertov ve Eisenstein'ın konumu özel bir önem taşır. Nochimson (2012, s. 77)'a göre Hollywood'un, iktidara karşı doğruları söyleyen "sıradışı" insanların ve "kahramanların" kişisel bakış açısından yaptığı filmlere karşılık Eisenstein, filmlerinde tek bir kahramanın değil bütün bir sınıfın cesaretini anlatır. Kolker, Griffith tarafından geliştirilen sinema türüne ilk önemli alternatifin S. M. Eisenstein tarafından, yalnızca politik bir biçimle değil aynı zamanda politik bir içerikle de, sunulduğunu belirtir. Filmlerinin yapısını oluşturan görüntüleri çarpıştıran Eisenstein, izleyiciyi devrimi anlama ve kabul etmeye iten bir dinamiği yaratmak için çabalamıştır. Filmleri, çözüm ve rahatlamaya dayalı bir yapıya sahip olan Griffith'in filmlerinin tam tersi yönde, değişime yönelik bir yapıya sahiptir (Kolker, 2010, s. 28). Eisenstein'ın, montajı Griffith'ten daha fazla ve farklı bir biçimde anladığını dile getiren Kolker'a göre;

> Filmlerinin biçimleri Griffith'in toplumsal, politik ve psikolojik tutumlarının ortaya konuşuydu ve Eisenstein da biçimin ideolojik olduğunu anlayarak sinema üzerine ilk yazı yazan kişiydi. Eisenstein Amerikan sinemasına tepki olarak yalnızca açık bir politik içeriği değil, aynı zamanda politik bir biçimi ve Griffith'in başlattığı ve 1920'ler boyunca geliştirdiği devamlılık geleneklerine bir alternatifi de oluşturdu. Yanılsatıcı gerçekçiliğin-biçim, içerik çaba göstermeden ve aracısız olarak ortaya çıksın diye kendisini gizler-hilelerine karşı Eisenstein açıkça kendi sesiyle konuşan, araçlarını gizlemeyen ama onları politik ve toplumsal gerçeklikleri netleştirmek ve sunmak için kullanan, görüntülerin dinamiği içinde aktaran bir sinema gerçekçiliği olanağını öne sürdü. (…)Amerikan sineması kendi gerçekçiliğini, sinemasal öyküleri anlatmanın mutlak, evrensel yolu olarak oluşturmaya kalkıştı. Bu girişime karşı Eisenstein ile Amerika'nın dışındaki (birkaçı da Amerika'nın içindeki) önemli yönetmenler savaş verdiler (2010, s. 30).

Sol kanat yönetmenleri arasında yer alan Eisenstein'ın ilk filmi olan *Grev* (Stachka, 1924), onun kurgu yönteminin gelişimindeki ilk basamak olduğu gibi, aynı zamanda ilk kitle filmidir (Coşkun, 2011, s. 54). Mirahmetoğlu (1995a, s. 59)'na göre Eisenstein;

> (…) sinema dilini ve estetiğini Vertov ile aynı dönemde oluşturmuş ve onun fikirlerinden yararlanmıştır. İlk özgün filmi "Staçka-Grev"de (1924), şoklardan oluşan bir zincir yaratmayı amaçlayan Eisenstein, toplumsal protestonun saldırgan reflekslerinin en yüksek düzeye tırmanışını sergiler. Bu reflekslerin yoğunlaştırılması, sınıf bilincinin potansiyel ifadesinin arttırılışıdır. Böylece Eisenstein, Sovyet sinemasına yığınların dinamiğini getiriyordu. Biçim açısından göze çarpan gelişmeler, siyasal sinemanın, ilk dönemlerinden itibaren yetkin bir yapılanma içinde olduğunu göstermektedir. Nitekim Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısı (1925) filmi, devrim olaylarını anlatım tarzıyla sinema tarihinin önemli eserlerinden sayılmakla birlikte, siyasal sinemanın da belirgin örneklerindendir.

Eisenstein'ın alışılmadık kurgusunun maksimum duygusal ve akli uyarımlar için şoku ve çarpıştırmayı öne çıkarmasından yola çıkarak genel olarak Sovyet montaj teorisyen/yönetmenlerinin montaj ile toplumsal değişim arasında bir bağlantı kurduklarını belirten Wayne (2011, s. 40)' e göre; *"montajın anlam ve perspektifin inşasına, aracın malzemenin düzenlenmesine yaptığı vurgu, dış dünya ile bir benzerliği, bunun fazlasıyla bir inşa, bir birleştirme olduğunu ve toplumsal devrim aracılığıyla yeni çizgiler boyunca yeniden birleştirilebileceğini akla getirdi."* Ancak Wayne'e göre montaj yalnızca dış dünya ile benzerliği akla getirmemiş, aynı zamanda izleyicinin dikkatini sanatsal aracın kendisine de yöneltmiştir. Montaj ile metnin kendi yapım tarzını öne çıkarabilme yeteneği arasında yakın bir ilişki vardır; bunun en güzel örneği ise kuşkusuz Dziga Vertov'un *Film Kameralı Adam* (1929) isimli filmidir.

"Muhalif olanın hem biçimsel hem de içeriksel olarak hegemonik olanın karşısında olduğu" (Kılıçatan, 2015, s. 65) savını doğrulayan ve geliştiren bir diğer Sovyet yönetmen Dziga Vertov'dur. Sinema-Göz (Kinoglaz) isimli grubuyla bilinen ve bu terimi çalışma yöntemlerini de tanımlamak üzere kullanan Vertov'a göre sinema-göz; sinemayı formal öğelerinden arındırma çabası doğrultusunda herhangi bir aktör aktris, dekor, kostüm ve stüdyo kullanmaksızın bir film-nesne yaratmanın ilk deneyimidir. Özellikle Mayakovsky ve onun konstrüktivist sanat anlayışından etkilenen Vertov, sinemadan yanılsamayı kaldırmaya çalışmış ve bu doğrultuda Mayakovsky'nin şiirde daha nesnel bir anlatıma kaymaya çalışması ve Meyerhold'un tiyatroda seyircinin katılımını sağlayan gerçek olayları (atraksiyonlar) düzenlemesi gibi, o da bu

yöntemlerden etkilenerek benzer bir şeyi sinemada yapmaya çalışmış ve sinema-göz (kino-glaz) ve sinema-gerçek (kino-pravda) gibi anlayışlar geliştirmiştir (Coşkun, 2011, s. 64). Kurmaca filmin halkın afyonu olduğunu dile getirerek bu yozlaştırıcı geleneğe karşın haber-gerçel geleneği ve belgesel estetiğini savunan, devrimci sinema manifestolarıyla da sinemanın toplumsal işlevini sorgulayan, *"bir sinema araştırmasına herhangi bir siyasal, ekonomik ya da başka bir motifi sokmayı sağlayan"* (Coşkun, 2011, s. 68) ve *"görünen dünyanın örgütlenmesi"*(Abisel, 2014, s. 181) ilkesine dayanan montaj anlayışıyla Vertov; gerçekçi sinema okullarında ağırlığını duyurmuş ve Robert Flaherty ile birlikte belgesel sinemanın kurucularından sayılmıştır (Coşkun, 2011, s. 69). Ayrıca 1960'lı yıllarda Fransa'da ortaya çıkan ve zamanla diğer ülkelere yayılan *cinema-verite* (sinema-gerçek) ekolünün temelini oluşturmuş ve yine benzer dönemlerde 68 olaylarının etkisiyle Jean Luc Godard ve birkaç arkadaşı tüm ticari ilişkileri reddeden bir film estetiği geliştirmek üzere kurdukları grubun adını Dziga-Vertov grubu koymuşlardır (Yılmaz, 1997, s. 147).

Sovyet sinemasındaki bu yaratıcı özgürlük ortamı sesli film döneminde kesintiye uğramıştır. Stalin politikasının Parti'ye hâkim olması ve devamında "sosyalist gerçekçi" bakış açısının halk kitlelerinin tamamı tarafından anlaşılacak bir film estetiği ve politikası güdülmesinde etkin görülmesi, başta Eisenstein ve Vertov olmak üzere birçok yaratıcı yönetmenin kitlelerce "anlaşılamayan" ve seçkinci-burjuva eğilimi güden yönetmenler olarak suçlanmalarına ve engellenmelerine neden olmuştur (Abisel, 2014, s. 169).

1917 Sovyet Devrimi'nden sonraki dönemde kısa süreliğine de olsa başka bir hayatın yaşanabilmesinin mümkün olduğunun görülmesi gibi başka bir sinema biçiminin de, yukarıda bahsettiğimiz teorisyen ve kuramcılar tarafından, mümkünlüğü kanıksanmıştır. Yılmaz (2008, s. 67) sinemanın biçim ve içeriğinde gerçekleştirilen bu devrimin, toplumsal/siyasal yaşamda gerçekleştirilen devrim yani oluşan yeni toplum vasıtasıyla öne çıktığını belirtir. Ancak aynı durum İtalyan Yeni-Gerçekçileri için söz konusu değildir:

> Klasik anlatıdan önemli bir estetik kopuşu gerçekleştiren Yeni-Gerçekçiler kameralarını sıradan insana ve sokağa çevirerek o döneme kadar anlatılanlardan farklı konuları, o güne kadar sinemada işlenmemiş olan, emeğiyle geçinen ve dolayısıyla da geçim sıkıntısı çeken, mülksüz, sokaktaki sıradan, yoksul insanları ve yaşamları anlattılar ama arkalarında devrim değil, sadece yıkılmış, harap olmuş bir İtalya ve onun acı çekmiş ve çekmekte olan insanları vardı. Çevrelerinde coşkuyla anlatacakları bir hayat yoktu. Tek mutluluk kaynağı

> bu ülkeye büyük zarar veren faşizmin yenilgiye uğratılmasıydı. Faşizmin yenilgiye uğratılması özgürleşim açısından önemliydi, ama sıradan insanların yaşam koşulları o dönemde ekonomik olarak değişmediği için, faşizm sonrası yaşam da bu insanlara fazlaca mutluluk getirmedi. Yeni-Gerçekçiler bu hayatı anlatmak durumundaydılar. Bu nedenle bu sinema akımı ortaya çıkışından itibaren önemli bir açmazla karşı karşıya kaldı. Onlar melodramdan kurtulamadılar ve sonuçta melodramın tuzağına düştüler (2008, s. 67-68).

Kolker ise içinde bulunulan olumsuz durumun sinemada kesinlikle yumuşatılmaksızın ve kaderde bir değişime yapay bir sıçrama yapılmaksızın daha önce hiç belgelenmediğini (2010, s. 63) belirtir. Ona göre sinema tarihinde asıl altüst oluş II. Dünya Savaşı sonrası İtalyan Yeni-Gerçekçiliği ile meydana gelmiştir:

> Yeni-Gerçekçilik, adı gereği, gerçekçiliğin alanını yeniden düzenledi ve bu yeniden düzenlemede, kendisini ortaya çıkacak olan sinemanın bir başlangıcı olarak ilan ederken geçmişin sinemasının iddialarını da reddetti. Bunun ardından gelen her ciddi yönetmen kendi yaklaşımını geliştirmeden önce ilk olarak Yeni-Gerçekçiliğin ne olduğunu anlamak zorundaydı (2010, s. 18).

1945 ile 1955 yılları arasında İtalya'da bir grup filmi yaratan bu akımın en bilinen temsilcileri arasında Roberto Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* (Roma, citta aperta, 1945), *Köylü Kadın Paisa* (Paisa, 1946) ve *Almanya, Yıl Sıfır* (Germanio, anno zero, 1947); Vittorio De Sica'nın *Kaldırım Çocukları* (Sciuscia, 1946), *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di biciclette, 1948), *Milano Mucizesi* (Miracolo a Milano, 1950) ve *Umberto D* (1951); Fellini'nin *Aylaklar* (I Vitelloni, 1953) ve belki de *Sonsuz Sokaklar* (La strada, 1954) ile *Cabiria Geceleri* (Le notti di Cabiria, 1956) filmleridir. Başka daha az bilinen filmlerin yanı sıra Visconti'nin *Tutku*'su (Ossessione, 1942) gibi akımı haber veren ve akımdan sonra yapılan çok önemli filmler de vardır (Akbulut, 2012, s. 35 ve Kolker, 2010, s. 18).

İkinci Dünya savaşı yıllarında İtalya'da yaygın olan -Mussolini'nin de desteklediği- burjuva yaşamını konu alan Beyaz Telefon Filmleri'ne tepkinin sinemasal dışavurumu olarak doğan İtalyan Yeni-Gerçekçi Sineması; eleştirileri ve Marksist estetiğe yakın duran görüşleri ortaya atmaları ile yeni-gerçekçi akımın yönünü de tayin etmiş olurlar (Akbulut, 2012, s. 33-34). II. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra 1945'de İtalya'da doğan ve Hollywood'un tercih ettiği pırıltılı anlatı tekniklerini kullanmadan yoksulları ve işçi sınıfını anlattıkları öykülerinde gerçekliği amaçlayan güçlü bir filmsel anlatı formu olan

Yeni gerçekçilik, İtalya'nın, daha önce yapılmamış bir şekilde özgün tarihsel ve toplumsal sorunlarına işaret eden filmler üretir. 1936'da Mussolini hükümetinin desteklediği sinema okulu Centro Sperimentale di Cinematografia pek de Mussolini'nin öngördüğü biçimde iş görmemiş, okuldaki öğrenciler arasında yayılan eğilimler yoluyla dönemin birçok İtalyan filmi gizli yıkıcı/muhalif mesajlar içermiştir. Bunun sebebi ise faşist hükümetin tüm baskılarına karşın okulun Roberto Rosselini ve Vittorio De Sica gibi birçok özgür düşünceli sinemacı ile dolu olmasından kaynaklanır (Nochimson, 2012, s. 150-155):

> Bu sinemacılar nihayet II. Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da ortaya çıkacak olan yeni gerçekçi film akımının öncüleri olacaklardır. Yeni gerçekçiler sadece Mussolini'nin ve hükümetinin benimsedikleriyle çelişen değerlere ve düşüncelere aykırı düşmekle kalmıyorlar aynı zamanda yerden yere vurdukları Mussolini'ye utançla bakıyorlardı. Mussolini hükümeti tarihin özellikle Roma İmparatorluğu'nun zaferle dolu günlerinin, muzaffer bir geleceğin önsözü olarak kullanılmasını talep ederken yeni gerçekçiler sıradan insanların yaşamlarını iyileştirmelerine engel olan sınırlamalar ve geleneklerle dolu olarak gördükleri geçmişi eleştirel bir gözle ele alıyorlardı. Mussolini sinemanın güçlünün başarılarını idealize etmesini istiyordu oysa yeni gerçekçiler çalışanları ve yoksulların yaşamlarındaki baskıları göstermenin yolunu arıyordu.

Mussolini'nin tercih ettiği Hollywood benzeri stile karşılık yeni gerçekçiler film yapımında büyük bir farklılığa gitmiş; kamerayı sokağa-gerçek mekânlara götürerek, doğal ışık ve ses kullanarak, karakterlerini sentetik yollarla güzelleştirmekten kaçınarak ve yıldızların hesaplanmış üslup/oyunculuklarından sakınarak profesyonel olmayan ve tanınmayan oyuncular kullanmışlardır. Nochimson (2012, s.162), yeni gerçekçi yönetmenlerin filmlerinde az miktarda da olsa yıldız oyuncuya yer vermelerinin sebebini, yıldız sisteminin dibini oymak ve ticari sinemanın uylaşımlarını kırmak için olduğunu söyler. Rosselini'nin *Roma, Açık Şehir* (Roma, citta aperta, 1945) filminde yer alan Pina (Anna Magnani) karakteri tanınmış bir yıldız oyuncu iken Rosselini onu filmin ortasında öldürtür. Yıldızların "normalde" (Hollywood sinemasında) filmi sonuna kadar taşıyıp zirveye götürdükleri göz önünde bulundurulduğunda, Pina karakterinin her ne kadar yıldız bir oyuncu olsa da, Rosselini'nin, filmi onun kişisel hikayesine yüklemediği için, alışılageldik ticari sinema uylaşımlarından farkı ortaya çıkar.

Akbulut (2012, s. 35)'a göre; *"Belgesel kadrajlı serbest çekimlere eşlik eden, gün ışığının, gündelik dil ve diyalogun kullanıldığı yenigerçekçi akım, 'gerçek hayatın kurgusu'nu abartısız ve sakin bir sinema diliyle verir."* Rotha (2000, s. 185-187), savaş sonrası dönemde ortaya çıkan tecimsel belgesel biçeminden bahseder ve Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* filmini, savaşın yapısında bulunan dramı işleyen, yıldız oyuncuları ile değil konuları ile ön plana çıkan bu tecimsel belgesel biçemine dâhil eder. Kolker (2010, s. 19-41) ise tersi bir ifadeyle yeni gerçekçi film yapımında nesnelliğe duygusallıkla ve melodramatik içerikle müdahale edildiğini ve belgesel estetiğinin mevcut olmadığını belirtir. Kuramlarında yer alan, uygulamada da zaman zaman rastlanılan belgesel yönündeki itkiye rağmen, yeni gerçekçiler belgesel değil, kurmaca filmler yapmışlardır.

> Sinemayı arındırmaya yönelişlerinde, 1920'lerde sine-göz'üyle devrimden sonraki Rusya'nın tarihi kaydetmek isteyen Dziga Vertov ve 1930'larda İngiltere'deki John Grierson'un aksine, onların asla belgeseli kullanmaya yönelik ciddi düşünceleri olmadı. Savaş sonrası İtalya'sında belgeselle kaydedilecek bir şey yoktu. Ortada devrim falan yoktu ve dolayısıyla onlar için bir lirizm söz konusu değildi ya da Grierson ve takipçilerinin yaptığı gibi böylesi bir lirizmi yaratmak için devletin ya da iş dünyasının sponsorluğunu bulmadılar. Bunun yerine onlar savaş sonrası olaylarını ve sinemada nadiren anlatmaya değer görülmüş bir sınıfı dramatize etmeyi ve onlara yapı kazandırmayı seçtiler (Kolker, 2010, s. 51).

Rotha (2000, s. 210) savaş sırası ve sonrasında İtalyan sinemasının öyküsünün gerçekçi film ekolü ile belirlendiğini, yeni gerçekçi filmlerin başarılı olmasının sebebinin *"dönemlerinin gerçekliğini dürüstçe yorumlamaları"* olduğunu belirtir. Yaşamın kendisinin bir görüntüsünü görmek başlı başına dramatik bir olaydır bu nedenle kendinden daha büyük bir şeylerce yönlendirilmeleri gerekmez (Kolker, 2010, s. 52). *"Avrupa insanının savaş sonrası çektiği acılar yalnızca bir melodram ya da serüven olmanın çok ötesinde bir anlam taşımaktadır"* diyen Rotha (2000, s. 213-214) yeni gerçekçi yönetmenlerden özelde Rossellini'nin genelde ise İtalyan sinemasının, belgesel filmin gelişiminin genel öyküsü ile ilişkisine dikkat çeker:

> Rossellini'nin durumu daha ilgi çekicidir. Bunun tek nedeni belirli bir ekolün lideri olması değildir. İtalyan ruhunu ilk olarak yakalayan kişi olması ona farklı bir konum kazandırmaktadır. Onun filmleri gösterişten uzaktır. Yaşamın tazeliği yapımlarına

> yansımıştır. (...) İtalyan filmlerinde izleyici ve ekrandaki insanlar arasında sürekli bir bağ görülmektedir. Hiçbir yapay duvar yoktur. İtalyanların, savaştan elde ettikleri başarı, belgesel gelişimin genel öyküsü ile yakından ilintilidir. Bu filmlerin, hem amaç hem de dönemin gerçek gereksinimlerine karşılık vermesi açısından çok başarı kazandığını söylemek abartılı olmaz.

Yeni gerçekçi hareketin önemli bir özelliği, sahip olduğu politik tutumunun herhangi özel bir parti ya da kurum adına değil, izleyiciye doğrudan ve aracısız olarak seslenebilen bir bakış açısıyla, sinemayı politikleştirmesidir. Sinemada belki de ilk kez emekçi kesimlerle ilgilenme kaygısının dışavurumu olan hareket, her ne kadar konusunu melodramatik eğilimlerden sakınamamış olsa da, sosyolojik olarak tanımlanmış bir durum üzerine bilinçli olarak yoğunlaşmayı seçerek imgelerini ve anlatılarını politikleştirmişlerdir. Böylelikle hem çağdaş sinemanın temel izleklerinden hem de politik sinemanın temel tarihsel izleklerinden biri olmayı başarabilmişlerdir. Muhalif bir sinema hareketi olmalarında Kolker'a göre özelde Eisenstein'ın genelde ise politik Sovyet montaj sinemasının büyük bir etkisi vardır:

> Yeni-Gerçekçiler açıkça Eisenstein'ı kendilerinin sinemasal öncüsü olarak kabul etmediler (savaş sonrası birkaç yönetmen ise etti). Eisenstein'ın zorlayıcı stili, çekimin – kaydedilen görüntünün tek bir birimi – montaj inşası içinde yönlendirilecek yalnızca bir ham malzeme olduğundaki ısrarı, Yeni-Gerçekçilerin filmi toplumsal deneyimin serbest gözlemcisi olarak kullanma arzusuna ters geldi. Ama onlar kendi sinemaları için Eisenstein'ın önemini açıkça kabul etmeseler de, bu önem yine de vardır. Yeni-Gerçekçiliğin stili Eisenstein'ın dışavurum araçlarına az şey borçlu olsa da, onun egemen sinemaya karşı politik bir alternatif oluşturma arzusuna çok şey borçludur. Yeni-Gerçekçilerin yapmak istedikleri de buydu ve yalnızca kabul edilmemiş bir model olarak olsa da, Eisenstein'ın sineması onların bu isteğini kolaylaştırdı (2010, s. 30).

Kendisinden önce gelen akımdan etkilenen yeni gerçekçi sinema, İkinci Dünya Savaşı sonrası doğan ilk sinemasal akım olarak, kendinden sonra gelen sinemasal akımları da etkilemiştir. *"Özellikle Fransız Yeni Dalga sineması, görsel estetiğini büyük oranda İtalyan yeni gerçekçiliğine borçludur"* (Akbulut, 2012, s. 35).

İkinci dünya Savaşı'nın ardından İtalyan sinemasında meydana gelen değişim dünya sinemasını da etkilemiş, sinema alanında değişime duyulan ihtiyacı hatırlatmıştır. Süreci takiben 1950'li yılların sonlarında Fransa'da ortaya çıkan ve ilk modern sinema hareketi olarak nitelendirilen Yeni Dalganın çıkış noktası, dünya genelinde yaşanan bu değişim

ihtiyacı ile ilgilidir. İlk kez haftalık L'Express dergisinde François Giroud'nun "Nouvelle Vogue" olarak adlandırdığı Yeni Dalga, 1958 yılından itibaren etkili olmaya başlamıştır. Andre Bazin'in de etkisiyle Amerikan sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçilerine ilgi duyan, gerçekçi bir sinema anlayışından yana olan Yeni Dalgacılar, İtalyan Yeni Gerçekçilerinden öğrendikleri kimi yöntemleri, hem içinde bulundukları mali krizi aşmak, hem de köhne buldukları sinemayı eski geleneklerden kurtarmak için kullanırlar (Coşkun, 2011, s. 199, 203). Kolker (2010, s. 145)'a göre Fransız Yeni Dalga sineması melodramı sorgulamış ve geleneksel sinemasal biçimlere karşı kendilerinden önce başlamış olan hareketin zirvesi ve 1960'lar ve 1970'lerin başındaki filmlerin yaratıcı enerjisinin merkezi haline gelmişlerdir. Eryılmaz ve Niş (1981, s. 161) Fransız Yeni Dalgasının kendisinden önce gelen Fransız sinema geleneğinin reddi üzerine kurulduğunu belirtir. Yaptıkları sinemanın düşünsel temellerini beraberce atmalarına karşın Yeni Dalgacı yönetmenlerinin tümü son derece kişisel anlatım yolları ve teknikleri geliştirmiştir ancak genel olarak hepsinde ortak noktalar tayin edilebilir:

> Doğrusal zamana karşı çıkmaları, yani zaman içinde ileri ve geri büyük sıçramalar yapmaları; öykü bütünselliğine önem vermemeleri, eliptik bir anlatım yeğleyerek, anlam bozulmaksızın öykünün bazı öğelerini dışarıda bırakmaları; aynı film içinde kendilerini hiç kısıtlamadan belgeselden yapıntıya dek çeşitli sinema stillerini kullanmaları; çekim sırasında doğaçlamaya (improvisation), kendiliğindenciliğe ağırlık vermeleri gibi (Eryılmaz ve Niş, 1981, s. 162).

Andre Bazin ve Jacques Doniol-Valcroze tarafından 1951 yılında kurulan Cahiers du Cinema isimli derginin etrafında toplanan François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette ve Eric Rohmer gibi yönetmenler (Cook, 1986,s. 34) Andre Bazin'in de etkisiyle İtalyan Yeni Gerçekçilerini ve Amerikan sinemasını tanımış ve bu sinemalardan, Fransız sinemasını içinde bulunduğu çıkmazdan kurtaracak formüller üretmeye çalışmışlardır (Coşkun, 2011, s. 201). Eryılmaz ve Niş (1981, s.161) Yeni Dalgacı yönetmenleri üç gruba ayırır:

> 'Cahier du Cinema' çevresinde toplananlar Claude Chabrol, Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Erich Rohmer, Charles Bitsch, Jacques Doniol-Velcroze, gibi genç eleştirmenlerdi. Öte yandan, Georges Franju, Agnes Varda, Alain Resnais, Jacques Demy, Chris Marker, Jean Rouch, Jacques Rozier ise 'Seinne'in sol yaka' sinemacılarını oluşturuyordu. Bu sinemacıların ortak özellikleri, ticari sinemada o zamana dek şu ya da bu

biçimde çalışmaktan kaçınmaları ve sinema eğitimlerini belgesel ve kısa filmler yapmanın yanısıra Fransız sinematekinin arşivleriyle sağlamış olmalarıdır. Bu yönetmenlerin bir diğer ortak özelliği, bir kaç piyasa filmi yapıp, kendilerini kabul ettirdikten sonra değil, hemen ilk filmlerinde kendi kişisel stillerini ortaya koyabilmiş olmalarıdır. Üçüncü-olarak asistan ya da senaryo yazarlığı gibi, yönetmenliğe geleneksel çıraklık kurumu aracılığıyla gelen ve ticari başarı kazanan Roger Vadim, Louis Maile ve Alexandre Astruc'un oluşturduğu grup da bunlara katılabilir.

Cook (1986, s. 31-33), genç nesil yapımcılar üzerindeki en büyük etkinin 1950'li yıllarda Fransa'daki belgesel film akımından ve stüdyo sistemi dışında çalışan bağımsız yönetmenlerden kaynaklandığını belirtir. 1948 yılında Georges Rouquier'in *Farrebique* isimli filmiyle başlayan belgesel hareketinin o dönemde en önemli temsilcisi Georges Franju'dur. Alain Resnais de Fransız belgesel hareketinin önemli isimlerindendir. Chris Marker ve 1960'lı yıllarda gerçekçi sinemanın havarisi durumuna gelen Jean Rouch da önemli isimlerdendir. Jean Rouch ve Agnes Varda'nın bağımsız olarak hazırladıkları *La Pointe-Courte* (1955) Yeni Dalga'nın öncü ürünlerindendir. Film aynı zamanda, Alain Resnais'in *Hiroşima Sevgilim* (Hiroshima, mon amour, 1959) filminin babası olarak kabul edilir. Roger Vadim'in bağımsız olarak hazırladığı ilk filmi *Ve Tanrı Kadını Yarattı* (Et Dieu crea la femme 1956) Yeni Dalgacı yönetmenleri cesaretlendirmiş ve kimi kaynaklar filmi, Yeni Dalganın ilk filmi olarak kabul etmiştir. Nochimson (2012, s. 52)'a göre Claude Chabrol'ün küçük bir Fransız kasabasında felakete uğramış yaşamları konu alan *Yakışıklı Serge* (Le beau Serge, 1959) adlı filmi ilk konulu uzun Yeni Dalga filmi olarak kabul edilir. Ancak Nochimson'a göre hem Fransız hem de dünya sinemasını sarsan asıl Yeni Dalga sinemacıları Alain Resnais, François Truffaut ve Jean-Luc Godard'dır ve dönemin ilk filmi olmasa bile en büyük etkiyi yaratan filmi ise J. L. Godard'ın *Serseri Âşıklar* (A bout de souffle, 1960) filmidir. Yeni Dalga'nın kuramsal temeli auteur (yaratıcı) kuramının ilk adımı sayılabilecek olan Alexandre Astruc' un 1948'de ortaya attığı 'Camera-Stylo' (kamera-kalem) kavramıdır. *"Astruc'a göre, sinema artık, görüntüleri saptama yolundaki başarısını tamamlamış ve yavaş yavaş bir 'dil' olmaya başlamıştır. Sinemada ve onun aracılığıyla, sanatçı deneme ve romanla yapıldığı gibi soyut ya da deneyimsel düşüncelerini ortaya koyabilecektir. İşte bu nedenle sinema bir dildir"* (Eryılmaz ve Niş, 1981, s. 160-161). İşitsel-görsel dilde yeni bir yapı oluşturmak için hikaye tiranlığını yıkan Astruc'un alıcı kalem (camera-stylo) üzerine söyledikleri sinemanın "*yazılı anlatımdan daha yumuşak ve ustaca bir*

anlatım yolu" durumuna gelmesini sağlamış ve böylece film yapımcıları, yazarlar statüsüne girmiştir (Cook, 1986, s. 33). Astruc'un, sinemanın bağımsız bir sanat dalı olması ve sinemacının da filmin yaratıcısı olması fikrini geliştiren François Truffaut, "politique des auteurs" kuramını oluşturur. Truffaut, *Fransız Sinemasının Belli Bir Eğilimi* (Une Certaine Tendance du Cinema Français, 1954) isimli yazısında geleneksel Fransız sinemasını eleştirmiş ve yönetmenin yaratıcı kişiliğinin serbestçe gelişebileceği "film d'auteur" sinemasının ortaya çıkması gerektiğini savunmuştur (Coşkun, 2011, s. 206). Yeni Dalga yönetmenleri edebi malzemeden, uyarlamadan, hatta bitmiş bir senaryo kullanmaksızın doğaçlamayla filmin öyküsünü yaratan, auteur olarak adlandırdıkları yönetmene dikkat çekerler. *"İdeal olarak auteur yönetmen; set, yapay ışık, stüdyoda kontrollü ses prodüksiyonu, dublaj ya da seslendirme yani kurgucu tarafından filme sonradan eklenen diyalog kullanmayacaktır. İdeal olarak Yeni Dalga auteur'ü mevcut ışığı kullanarak mekânda çekim yapar, sesi doğrudan kaydeder"* (Nochimson, 2012, s. 52). Nochimson, Yeni Dalga'nın auteur felsefesini, sinema teknolojisinde önemli bir ilerleme olan taşınabilir kameralar olmaksızın hayata geçirmenin mümkün olamayacağını belirtir. *"Arriflex kameralar Yeni Dalga yönetmenlerinin mekan içinde rahatça hareket edebilmelerine izin veriyor, daha büyük ve ağır kameralarla elde etmenin mümkün olmadığı spontane görüntülerle filmlere kişisel damgalarını vurabilmelerini sağlıyordu."* Benzer şekilde Cook (1986, s. 36) da Yeni Dalga filmlerinin en önemli teknik özelliklerinin 35 mm.'lik elde taşınan kameraların kullanılması, açık hava çekimleri, doğal ışıklandırma, hazırlıksız diyalog, senkronize edilmiş taşınabilir teyplerle anında kaydedilen ses olduğunu belirtir. Nochimson (2012, s. 54) özellikle Godard'ın bir film projesine nadiren senaryoyla başladığını, çekimlerin bir gün öncesinde birkaç sayfa yazarak doğaçlamaya ağırlık verdiğini, kamerasını ve ses kayıt cihazını alıp sokağa çıkan Godard'ın nadiren dekor ya da yapay aydınlatma kullandığını belirterek, belgesel film yapım süreci ile olan benzerliğin altını çizer. Yeni Dalga sinemacılarının öncelikli amacının filmin yapım ve anlatım tarzına dikkat çekmek olduğunu ve bu nedenle *"kişisel dönüşlü (self-reflexive) yani filmin kendi doğasını ve yöntemini yansıtan"* bir teknik kullandıklarını vurgulayan Cook (1986, s. 38)'a göre;

> (…) Yeni Dalga'da paralel olmayan sinema şimşekleri, sıçrayarak kesme, noktalı açılma-karartma, yükseltme-alçaltma ve hızlı kamera hareketleri diğerlerinden daha fazla, filmin belirleyici öğesi olarak kullanılır. Bu anlamda Yeni Dalga Melies'e ve onun sinema tarzına

> dönüşü gösterir. Bu tarz özel bir sihir gibi seyircisine, filmi anlamak için özel sinematik bir bakış açısı kazandırır. Bir diğer açıdan da Lumiere'e kadar döner Yeni Dalga, çünkü en önemli teknik özelliği belgeselden kaynaklanmasıdır. Sonuçta 60 ve 70'li yılların belgesel akımı "gerçekçi sinema", hikâyeler yerine gerçek olayların kaydını ve gösterimini benimsemesiyle Yeni Dalga akımının bir uyarlamasıdır. Sonraki yıllarda Godard sosyal ve ideolojik uygulamalı sinema denemeleri yapmak için hikâye içerikli sinemayı (narrative cinema) reddetti.

Eryılmaz ve Niş (1981, s. 160)'e göre yazan ve görüntüleyen ayrımını yadsıyan auteur yönetmenler, Cinema-Verite'nin tekniklerinden yararlanarak, yaşamı yalın bir dille ve olabildiğince az müdahaleyle kayda alırlar. Coşkun (2011, s. 210), etnografik belgesel çalışmaları yapan ve Cinema-Verite'nin isim babası sayılan Jean Rouch'un çalışmalarının Yeni Dalga sinemacıları üzerinde -özellikle de J. L. Godard'ın 1960'ların sonlarında belgesel bir tarza yönelmesinde- etkili olduğunu belirtir. 1968'lerde Jean-Pierre Gorin ve Jean-Henry Roger'la birlikte Dziga Vertov grubunu oluşturan Godard'ın grup içindeki çalışmaları, onun auteur kuramından uzaklaştığını ve daha politik bir sinemaya yöneldiğini gösterir. Biryıldız (2002, s. 113-118), Godard'ın, 1968'den 1970'lerin ortalarına kadar, kapitalist dünyayı aşmayı ve yeni bir Marksist toplum yaratmayı hedefleyen Jean-Pierre Gorin'le ve radikal Dziga Vertov Grubuyla birlikte gerçekleştirdiği çalışmalarla *"gerçek radikal sinemayı"* aradığını belirtir:

> Godard 1970'den itibaren Yeni Dalga hareketini yükselten kavramları terk etti ve sinemanın, dünyanın radikal değişimine yardım edecek bir aracı olması gerektiğini savundu. Godard, temel varsayımları ayırarak, yeni ve değişik bir politika, ekonomi, iletişim ve film yapımı stili yaratarak dünyayı direkt olarak değiştirmeyi istedi. Godard filmin devrim için itici bir güç olması gerektiğine inanıyordu (Biryıldız, 2002, s. 112).

Godard, özellikle Dziga Vertov grubu ile çalışmaya başladıktan sonra belgesel film stiline ağırlık vermiş ve belgesel ve kurmaca sınırını bulanıklaştıran yapımlara imza atmıştır. Örneğin; *Müziğimiz* (Notre musique, 2004) filminde Godard, farklı 20. yüzyıl savaşlarına ilişkin haber filmlerinden görüntülerle savaş hakkındaki kurmaca filmlerin görüntülerini ve kendi ülkesindeki aralıksız savaş hali nedeniyle umutsuzluğa düşmüş genç bir İsrailli gazetecinin öyküsünü bir araya getirir. Benzer şekilde *Hayatını Yaşamak* (Vivre Sa Vie, 1962) filminde de özellikle kurmaca ve belgeseli yaklaştırmıştır (Nochimson, 2012, s. 54-58).

Kolker (2010, s. 167), özellikle 1950'lerde dünyayı sömürgeleştiren Amerikan sinemasına karşı Fransız sinemanın özel olarak da Godard'ın 1960'larda buna karşı bir gerilla savaşı başlattığını yazar. 1960'lardaki politik altüst oluş sinemada katalizör görevi görmüştür -sinema estetiğindeki altüst oluş ve siyasallaşma anlamında-, Godard ise bu durumun herkesten çok farkındadır. *"1960'larda ve 1970'lerin başında sinemadaki gerilla savaşı en zor cephelerde, estetik ve politikanın, geçmişin sinemasını açıklamak ve yeniden değerlendirmek ve ortaya çıkışından bu yana neredeyse değişmeden kalmış bu sinemanın tutumlarını ve bu sinemaya karşı tutumları değiştirmek için birleştiği alanda verildi"* (Kolker, 2010, s. 168). Battal Odabaş (2013, s. 64), Yeni Dalga yönetmenlerinin *"'burjuvalar için burjuvalar tarafından yapılan anti-burjuva bir sinema'yı gerçekleştirmek istedilerse de, sonuçta, 'burjuvalar için burjuvalar tarafından yapılan burjuva bir sinema'"* yapmaktan öteye gidemediklerini belirtse de, yukarıda da Godard özelinde bahsettiğimiz gibi, Yeni Dalgaya ait birçok yönetmen hem biçemsel olarak hem de tematik olarak egemen olana politik bir muhalefet oluşturabilmişlerdir. Yine örnek vermek gerekirse akım içerisinde önemli bir yeri olan Alain Resnais, *Hiroşima Sevgilim* (Hiroshima, Mon Amour, 1959) filminde kişisel olan ile politik olan arasında ilişki kurar (Nochimson, 2012, s. 60). Öncesinde de vurguladığımız gibi politik film kavramını ele alırken tarihsel izleklerde beliren akım ya da yönelimlerin siyasetle ilişki kurma tarzları önem kazanır. Kolker (2010, s. 236)'a göre Fransız Yeni Dalga sineması hem tematik hem de biçemsel olarak muhalif bir yaklaşım sergilemesinin yanı sıra en çok da, modernist ve Brechtyen bir üslupla *"eski ve kapalı biçimlere dair otoriteryan anlayışı kırması ve izleyiciye düşünme ve duyumsama, bunları yalnızca kabul etmek yerine sonuçlar çıkarma özgürlüğünü vermesi anlamında politik bir işlemdir."* Kolker (2010, s. 265), geleneksel siyasal olmayan filmin toplumsal, kişisel ve politik deneyimi birbirinden ayrı tuttuğunu, siyasal filmin ise toplumsal, kişisel ve politik olanı birlikte ele aldığını, birbirlerini belirlediklerini ve aynı zamanda da izleyici ile olan ilişkisinde anlama ve anlam çıkarma olanakları açısından zengin olduklarını belirtir.

Her film az ya da çok siyasetle ilgili olduğundan *siyasal sinema* kavramının açıklayıcı olmadığını bunun yerine, konularını siyasetten alan filmler yani siyasal konulu filmler ve siyasal yöntemle yapılmış filmler olmak üzere iki grupta düşünülmesi gerektiğini belirten Yılmaz (1997, s. 190-191); hem dünya görüşü ve siyasal tavrı hem de estetiği içeren bir yaklaşımla şu şekilde bir sınıflandırmaya gider:

> - Sisteme liberal bakış açısından bakan ve eleştirmeyi deneyen, ama biçimleri/tarzları ve kullandıkları sinemasal aygıtlar klasik/konvansiyonel olan Amerikan filmleri (ve yönetmenleri) skalanın sağında; - Sistemi sol perspektiften değerlendiren ve eleştiren, ama biçimleri/tarzları ve kullandıkları sinemasal aygıtla klasik /konvansiyonel olan İtalyan filmleri (ve yönetmenleri) skalanın merkezinde; - Sistemi sol perspektiften gören, değerlendiren, eleştiren ve biçimleri/tarzları ve kullandığı sinemasal aygıtlar avant-garde olan Godard'ın filmleri (ve kendisi) skalanın solunda yer alır.

Burak Bakır da *Yeni Bir Sinema Estetiğinin Olanaklılığı* (2008, s. 146) isimli metninde Godard'ın Yeni Dalga sinemacıları arasında ayrı bir yer tuttuğundan bahseder. Bunun nedeni ise Godard'ın sinemasının devrim ile olan bağlantı noktalarıdır; bu özellikle Latin Amerika sinemasının yaptığı gibi devrimci bir sinema yapmaya çalışmak değil, daha ziyade devrim için ve devrimin hizmetinde bir sinema yapmak anlamındadır. Özellikle 1970 sonrası Dziga Vertov grubu ile yaptığı filmlerde radikalleşen Godard, Yılmaz'ın da belirttiği gibi, siyasal konulu filmlerden ziyade siyasal yöntemle film yapımına eğilmiştir. Radikal bir mesajın geleneksel bir biçimde işlenemeyeceğini/işlenmemesi gerektiğini belirten Godard; *"politik filmlerle Costa Gavras'dan Z (1969) veya Gillo Pontecorvo'dan Cezayir Savaşı (The Battle of Algiers, 1966) gibi politik olaylar hakkındaki filmler ile, politik ve sosyal değişim sürecinin bir parçası olan filmler arasında ayrım yapar"* (Biryıldız, 2002, s. 118-119).

Yeni Dalga estetiği, onunla aynı sıralarda ortaya çıkan İngiliz Özgür Sineması ve Amerikan Underground hareketi olmak üzere birçok sinemayı etkilemiş, pek çok sinemacının, sinemanın yerleşik kalıplarını sorgulamasına yol açmıştır (Coşkun, 2011, s. 236). Bu bağlamda değinmemiz gereken bir diğer sinema hareketi; 1950'lerin ortalarında İngiltere'de ortaya çıkan Özgür Sinema (Free Cinema)'dır. Kökeninde İngiliz sinemasının belge film geleneği olan hareket; büyük ölçüde stüdyo sisteminin hâkim olduğu egemen gösteri sinemasına karşın farklı bir gerçeklikle yola çıkmıştır. Önce Özgür Sinemacıların kısa metrajlı belgesel filmleri, ardından bu grubun dağılmasıyla 1960'ların başında doğan İngiliz Yeni Dalgasının konulu filmleri izleyiciyi toplumsal sorunlarla olduğu kadar yeni bir sinema anlayışıyla da yüzyüze getirmiştir (Gürata, 1997, s. 177). Özön (1985, s. 227), Özgür Sinema hareketinin, kendinden önceki birçok hareket gibi, teknolojik gelişmelerden etkilendiğini ve film yapımının da bu açıdan, egemen olandan farklılaştığının altını çizer:

> Televizyonu sürekli olarak yayında kullanan ilk ülke olarak İngiltere, bu yeni aracın ve yeni gerçekçiliğin etkisiyle, işleyimden bağımsız bir sinema akımı olan Özgür Sinema'yı 1956'ya doğru ortaya çıkardı, İngiliz Sinema Enstitüsünün Deney Kurulunca desteklenen genç yönetmenlerce başlatılan akım, tanınmış sinema eleştirmeni Lindsay ANDERSON (d. 1923) ile usta bir kurgucu olan Karel REISZ'ın (d. 1926) önderliğinde yola çıktı. Bağımsız, ufak çevirim takımlarının, taşınabilir ufak alıcılar ve ses aygıtlarıyla, çevirim koşullarının yetersizliğine aldırmaksızın, evlerde, sokaklarda, okullarda, dans salonlarında, meyhanelerde günlük yaşamı kendi doğal akışı içinde saptaması, Özgür Sinema'nın başlıca özelliğiydi. Televizyon ile sinemanın uygulayım ve sanat yönünden bağdaştırılması denemeleri bu akımla ortaya çıktı (…) Sesin görüntü kadar rahatlıkla alınması, alıcının elde taşınıp tüm devinimlerini, kendini taşıyanla birlikte yapması, kurgulamanın büyük bölümünün çevirim sırasında gerçekleştirilmesi, ilerdeki çalışmalara örnek oldu.

Filmlerinde çalışan sınıfın problemlerini ve sosyal içerikli konuları gündeme getiren Özgür Sinemacılar, bu tutumlarını 1960 yılına kadar yaptıkları tüm belgesellerde yansıtırlar. Bu tarihten sonra ise benzer konuları ele almakla birlikte, filmlerinde daha öyküleyici ve şiirsel bir anlatıma ve daha bireysel bir bakış açısına yönelik bir kayma olur. Bu tutum değişikliğinin altında Fransız Yeni Dalga sineması olduğunu belirten Coşkun (2011, s. 237)' a göre, Özgür Sinemacıların 1960'larda yaptıkları filmler bazı otoritelerce İngiliz Yeni Dalgası olarak adlandırılır. Petrie (2003, s. 681)'ye göre İngiliz Yeni Dalgası; Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson gibi muhalif sinemacı ve eleştirmenlerin oluşturduğu, işçi sınıfı deneyimine odaklanan Özgür Sinema hareketinden doğmuştur. Kökeni belgesel gerçekçiliğe dayanan ve işçi sınıfının bir kez daha sahnede olduğu bu hareket, daha bireysel anlatımı ile dikkat çeker:

> İngiliz Yeni Dalgası (ya da toplumsal gerçekçi akım) olarak adlandırılacak olan bu filmlerde, genellikle erkek olan işçi sınıfı kökenli kahramanların toplumla uyum sorunlarının yanısıra, cinsellik de önceki dönemden farklı olarak oldukça açık bir biçimde ele alınıyordu. Yeni Dalga'nın getirdiği bir diğer önemli yenilik de "ticari sinemanın teatralliğini bir yana iterek 'otantik' bir stil geliştirmesi"dir. Bu yeni yaklaşım seyirciden de büyük ilgi gördü ve Yeni Dalga akımı 1960'ların ortalarına kadar etkili oldu. Bu filmlerin tümü İngiliz sinemasında, sinematografik imtiyazın toplumun alt tabakalarının gerçekçi sunumunu da kapsayacak şekilde adım adım genişletilmesini gerektiren Grierson'ın "belgesel ideali"ne dek uzanan ilerici ve gerçekçi bir estetiğin son tezahürünü oluşturmaktaydı (2003, s. 683).

Özgür Sinemanın -her ne kadar belgesel gerçekçi akımın köklerinden beslense de- gerçekçilik anlayışının gerçek mekân ve kişilerle çalışmakla yetinen belgesel

gerçekçilerden önemli ölçüde ayrıldığını belirten Gürata (1997, s. 180)'ya göre özgür sinemacılar için gerçekçilik; dünyaya tutulan bir ayna değil aksine birebir gerçekliği sunmaktan ziyade gerçekliğin ardındaki ilişkileri açığa çıkarmaya çalışan bir tutumu içerir. Akımın öncüsü Lindsay Anderson'a göre, bunun adı doğalcılık ya da toplumsal gerçekçilik değildir, *"sosyoloji yapmaktır"*.

Benzer şekilde Coşkun (2011, s. 241) da; doğal mekanlarda gerçek insanlarla çalışan, her türlü öyküleyici anlatımı reddeden, çalışmalarında halkın bilgilendirilmesi ve propaganda amacının ön planda olduğu Grierson ve İngiliz Belge Okulu çalışmalarının ve gerçekçik anlayışının Özgür Sinema hareketi ile belirli bir zıtlık barındırdığını belirtir: *"Filmlerinde salt görünen gerçeği değil, gerçeğin altında yatan olgu ve olayları da vermeye çalışan Özgür Sinemacılar, bunu yaparken şiirsel bir anlatımı, kuru bir nesnelliğe tercih etmişler, yaşamın sıradan görüntülerini görselliği ön planda tutarak yansıtmaya çalışmışlardır"*.

Belgesel gerçekçi akımın kurucusu olan Grierson yerine, akım içerisinde yer alan, ancak estetik anlayışı ile diğerlerinden farklılaşan Humphrey Jennings'i kendilerine örnek alan Özgür Sinemacılar; Jennings'in izinden giderek lirik bir anlatımı ve kurgu ve sahne düzenlemesi vasıtasıyla estetik dil arayışını sürdürürler. *"Şiirsel gerçekçi"* olarak tanımladıkları bu anlayış, devamında kamusal bakış açısıyla öznel bakış açısını harmanlamayı gerektirir. Belgeselin nesnel ve mesafeli yaklaşımını, yakın plan ve ayrıntı çekimlerle öznelleştiren bu anlatım tarzı, filmin içeriği ile de yakından ilgilidir (Gürata, 1997, s. 180-181). Tıpkı Özgür Sinema akımından önce, politik filmin tarihsel izlekleri bağlamında yukarıda ele aldığımız akımlar gibi Özgür Sinema da biçim ve tavır/tutum/politik duruş ilişkisine gönderme yapar.

Öte yandan eşitsizliklere ve farklara seslenebilen bir film pratiği ve eleştirisi geliştirmenin önemine değinen Wayne (2011, s. 9) ise sinemanın bugüne kadar ürettiği en gelişkin ve incelikli politik filmlerin üçüncü sinema filmleri olduğunu belirtir. Üçüncü dünyada ortaya çıkan üçüncü sinemanın coğrafyayla tanımlanan bir sinema değil de öncelikle sosyalist bakış açısıyla tanımlanan bir sinema olduğunu belirten Wayne (2011, s. 10)'e göre *"üçüncü sinema dar anlamda politikadan çok daha fazlasıyla ilgili olan politik bir sinemadır; toplumsal ve kültürel özgürleşmenin sinemasıdır."* Asıl isim babası Fransız gazeteci Alfred Sauvy olan ve 1950'lerde Fransa'nın birinci sınıfına (soylular) ve ikinci sınıfına (ruhban sınıfı) karşı,

halkı/burjuvaları işaret eden devrimci "üçüncü sınıf" ile bir analoji yoluyla oluşturulan "Üçüncü Dünya" terimi üç coğrafi alanı işaret eder (Stam, 2014, s. 104):

> Avrupa, Amerika, Avustralya ve Japonya'nın kapitalist Birinci Dünya'sı (soylular); sosyalist blokun İkinci Dünya'sı (ruhban sınıfı) ve zati Üçüncü Dünya (halk/burjuvalar). "Üçüncü Dünya" terimi; sömürge, yeni-sömürge ya da bağımsızlık kazanmış sömürge olan uluslara ve ekonomik ve politik yapıları sömürgecilik sürecinde bozulmuş ya da şekillendirilmiş olan dünyanın "azınlıkları"na atıfta bulunuyordu. Terimin kendisi bu ulusları "geri kalmış" ve "az gelişmiş" olarak konumlandıran, statik olduğu varsayılan "gelenek"e batmış sömürgeciliğin kelime haznesine karşı geliyordu. Politik bir koalisyon olarak Üçüncü Dünya geniş bir biçimde Vietnam ve Cezayir'deki sömürge karşıtı mücadelelerin yarattığı ve özellikle de müttefik olmayan Afrika ve Asya uluslarının 1955'te gerçekleştirdiği Bandung Konferansı'nda ortaya çıkan coşku etrafında birleşmişti. Üçüncü Dünya'nın temel tanımı; basit insani kategorilerden ("fakir"), gelişimsel kategorilerden ("endüstrileşmemiş"), (ikincil) ırksal kategorilerden ("beyaz olmayanlar"), kültürel kategorilerden ("geri kalmış") ya da coğrafi kategorilerden ("Doğu") çok, yapısal-ekonomik hâkimiyet ile ilgiliydi.

Armes (2011, s. 220)'a göre, Üçüncü Dünya sinemasındaki daha önceki gelişmeler teoriden yoksunken, 1960'ların politik sinemacıları özellikle teorik yeni bir bakış açısı getirmişlerdir. 1954'te Fransızlara karşı Vietnamlıların zaferi, 1959'daki Küba devrimi ve 1962'de Cezayir'in bağımsızlığından hemen sonra üçüncü-dünyacı sinema ideolojisi kristalleşmiş ve 1960'ların sonunda militan film manifesto-makale dalgası Glauber Rocha'nın *Açlığın Estetiği* (1969), Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun *Üçüncü Bir Sinemaya Doğru* (1969) ve Julio Garcia Espinosa'nın *Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin* (1969) isimli çalışmalarıyla kendini göstermiştir (Stam, 2014, s. 106).

Üçüncü Bir Sinemaya Doğru (1969) isimli manifestolarında ortaya koydukları üçüncü sinema kuramını *Kızgın Fırınların Saati* (La Hora De Los Hornos, 1968) isimli filmleri ile örneklendiren Arjantinli sinemacılar Fernando Ezequiel Solanas ve Octavio Getino (2008, s.171)'ya göre üçüncü sinema; *"(…) bu mücadeledeki çağımızın en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal tezahürünü, başlangıç noktası olarak her insanla birlikte özgürleşmiş bir kişilik oluşturmanın büyük olasılığını, tek kelimeyle, kültürün sömürgeleştirilmesine son verilmesini kabul eden sinemadır."* "Üçüncü Sinema" terimi coğrafi olarak "Üçüncü Dünya"yı (üçüncü dünya ülkelerini) çağrıştırsa da farklı bir sınıflandırmada bulunan Solanas ve Getino (2008)'ya göre birinci sinema; Hollywood ticari gösteri sineması, ikinci sinema; Avrupa sanat sinemasının öncülüğünü yaptığı ve

estetik ve bireysel kaygıların ön planda olduğu sinema, üçüncü sinema ise diğer ikisinin aksine sömürgeciliğe karşı mücadelede rol oynayan, kolektif film yapımını öngören ve politik bir bilinç/aydınlanma sağlayabilecek devrimci ve militan sinemadır. Burjuva sanatı ve dünya görüşünün biçimlerinin içselleştirildiği ve yalnızca edilgin/tüketen özne olarak insanın, ideolojinin üreticisi değil tüketicisi olarak görüldüğü egemen (birinci) sinema;*"35 mm kamera, saniyede 24 kare, ark ışıkları, izleyiciler için ticari gösterim yeri, bir ideolojinin keyfi aktarılması için değil, özgül bir ideolojinin, özgül bir dünya görüşünün -ABD finans kapitalinin görüşünün- kültürel ve artı-değer gereksinimlerini karşılamak için"* tasarlanmıştır (2008, s. 176). Birinci sinemaya ilk alternatif ise *auteur sineması* şeklinde ifade edilebilecek Fransız Yeni Dalga sineması kaynaklı bireyselliğin ve estetik kaygıların daha çok ön planda olduğu ikinci sinemadır. Standart olmayan bir dil ile kendini ifade edebilen ve kültürel sömürgeciliğin son bulması yönünde bir adım olan bu girişim(ler), sistemin izin verdiği sınırlara çoktan varmışlardır. *"İkinci sinema yönetmeni, Godard'ın söylediği gibi, "kalenin içinde tuzağa düşmüştür" ya da tuzağa düşme yolundadır"* (2008, s. 177). Bu bağlamda Solanas ve Getino'ya göre sistemin içeriden sunduğu sözde "alternatifler"den ziyade gerçek alternatifler, yalnızca iki gereklik yerine getirilirse mümkün olabilir:

> Sistemin benimseyemeyeceği ve onun gereksinimlerine yabancı olan filmler yapmak ya da doğrudan ve açıkça Sistem ile savaşan filmler yapmak. Bunların ikisi de ikinci sinemanın hala sunuyor olduğu seçeneklere uymaz ama bunlar Sistemin dışında ve karşısında olan bir sinemaya, özgürlük sinemasına, üçüncü sinemaya doğru devrimci açılışta bulunabilirler.

Başlangıcından itibaren kuram ve uygulamayı birleştirmeye çalışan üçüncü sinema, üçüncü dünya denilen coğrafi alanla sınırlandırılamaz; birinci, ikinci ve üçüncü sinemalar coğrafi alanlardan ziyade kurumsal yapılara, çalışma pratiklerine, estetik stratejilere ve onlarla ilişkili kültürel politikalara işaret eder (Wayne, 2011, s. 16). Wayne tüm sinemaların birbirleriyle diyalog ve dönüşüm ilişkisi içerisinde bulunduklarını belirtir. Bu bağlamda üçüncü sinema; birinci ve ikinci sinemanın reddi değil, dönüşümü sayılabilir. Sinema izleyiciliğini, izleyicilerin auteurün duyarlılığının yansıması olmaktan çok kendi kaderlerinin aktif yön vericileri, kendi tarihlerinin / hikayelerinin ana kahramanı haline geldikleri "tarihi bir karşılaşma" olarak yeniden formüle eden (Stam, 2014, s. 108) üçüncü sinema filmlerinde Wayne (2011, s. 154), ille de estetik olarak sıra dışı bir biçemin olmasının gerekli olmadığını ancak sorunun; *"(…) söz konusu olan, filmlerin bir konumu belirleyip belirleyemeyecekleri, direnip*

direnemeyecekleri, davalara ve düşüncelere açıkça bağlanmayı gösterip gösteremeyecekleri ve dogmatik ve kapalı olarak görülüp görülemeyecekleri" noktasında düğümlendiğini belirtir. Bunun sebebi ise üçüncü sinemanın sistem içerisindeki karşıtlıklar ve bu karşıtlıkların ortaya çıkardığı toplumsal huzursuzluk nedeni ile var olmasıdır. Wayne (2011, s. 10), İtalyan yönetmen Gillo Pontecorvo'nun *Cezayir Savaşı* (The Battle of Algiers, 1965) isimli filminin birinci, ikinci ve üçüncü sinemanın kesişim noktasında bulunmasına rağmen, birinci ve ikinci sinemanın bileşenlerini üçüncü sinemanın yararına dönüştürmede başarısız olduğunu ve bu nedenle de tam anlamıyla üçüncü sinema içerisinde temsil edilemeyeceğini belirtir. Birinci ve ikinci sinemanın coğrafi olarak birinci ve ikinci dünya ile örtüşmediğini ve dünyanın hemen hemen her ülkesinde Hollywood tarzı film yapımının gözlemlenebildiğini belirten Z. Çetin Erus (2013, s. 117); aynı durumun üçüncü sinema için de geçerli olduğunu vurgular ve birinci dünyada çekilmiş olan filmlerin de -örneğin Joris Ivens gibi yönetmenlerin filmleri- üçüncü sinema tanımlaması içerisine alınabileceğini vurgular. Stam (2014, s. 111)'e göre 1960 ve 70'lerin üçüncü sinema manifestoları; alternatif, bağımsız, anti-emperyalist, bireysel anlatım ya da tüketici tatmininden çok militanlığı ve politik bilinci dert edinen bir sinemaya değer vermişlerdir:

> Üçüncü dünyacı sinema teorilerinde yapım yöntemleri, politika ve estetik konuları içinden çıkılamaz biçimde iç içe geçmiş bir hal almıştır. Amaç, stratejik zayıflığı -altyapı, fonlar, ekipman yoksunluğu taktik güce, fakirliği bir onun nişanına ve Ismail Xavier'in söylediği gibi kıtlığı "bir göstergeye" dönüştürmekti. Umut ulusal bir tarzda ulusal temaların anlatılmasını sağlamaktı. Tarz burada auteurcülerde olduğu gibi bireysel auteur kişiliğinde yankı bulmaz ama fakirlik, bastırılmışlık ve kültürel çatışma gibi ulusal konuları "işaret eder". Üçüncü dünyacı manifestolar yeni sinemayı sadece Hollywood'la karşılaştırmaz; aynı zamanda şimdi "burjuva" olarak görülen, "yabancılaşmış" ve "sömürgeleştirilmiş" olan kendi ülkelerinin ticari gelenekleri ile de karşılaştırır.

Benzer şekilde Wayne (2011, s. 17-18) de devrimci konjonktürün, içinden üçüncü sinemanın doğduğu bir rahim olduğunu ve coğrafi olarak devrimci konjonktüre uzak olan yerlerde dahi yönetmenin görevinin, kültürel etkilerin politik yansımalarının yeterince farkında olmak ve onları yeniden işlemeye hazır olmak olarak olduğunun altını çizer. Politik olarak egemen sinema ve ikinci sinemaya karşı olduğu halde üçüncü sinema; biçim ve sinema dili konusunda sinemayı sıfırdan yaratmak ve biçimsel olarak tam bir muhalefet etmek gibi amaçlar edinmez;

> (…) bunun yerine Birinci ve İkinci Sinema ile ilişkisi diyalektiktir; yani bu sinemaları yalnızca reddetmek yerine onları dönüştürmeye çalışır; toplumsal dünyanın bu sinemaların bastırdığı ya da dolaylı yoldan kabul ettikleri yanlarını, boğulmuş potansiyellerini ortaya çıkarmak için çabalar; Üçüncü Sinema pozitif, yaşamı onaylayan ve eleştirel olanı, Birinci ve İkinci Sinema'dan ayırmaya ve onlara daha geniş, toplumsal bağlamda bir anlatım kazandırmaya çalışır ki, bu da Üçüncü Sinema'nın büyük avantajıdır (Wayne, 2011, s. 20).

Filmin yapım sürecinde kolektif ve hiyerarşik-olmayan bir tarzla oluşturulması, filmin üçüncü sinema metni olacağını garantilemeyeceği gibi; benzer şekilde sermayenin egemenliğindeki kültür endüstrisinin dişleri arasında üretilen bir metnin de üçüncü sinema örneği olarak değerlendirilmesi mümkündür. Sorun; temsil tekniklerinin devrimci bir politikaya uygun olarak kullanılıp kullanılmadığındadır. Üretim sürecindeki bir dizi özel teknik ve politika yeterince anlaşılmadan kullanıldığında demokratik ve kolektif bir üretim tarzı, üçüncü sinema metni üretmeyebilir. Wayne (2011, s. 64) bu süreçte gelişen alternatif üretim tarzlarının demokratik proje üretimi için katkısına işaret eder.

Kavram olarak üçüncü sinemanın, Küba devriminden, Peronizmden, Brezilya'da Cinema Novo gibi sinema akımlarından ortaya çıktığını, estetik olarak Sovyet montaj akımı, gerçeküstücülük, İtalyan yeni-gerçekçiliği, Brechtçi epik tiyatro, cinema verite ve Fransız Yeni Dalga gibi farklı akımlardan yararlandığını belirten Stam; Godard'ın *Haftasonu* (Le vent d'est, 1969) isimli filmine işaret ederek, Fransız Yeni Dalga sineması ve üçüncü sinema arasındaki farkı vurgular. Godard, filminde Yeni Dalga'yı "felsefi spekülasyonların bilinmeyen sineması" bağlamında, üçüncü sinemayı ise daha çok film üretim koşullarındaki mücadele bağlamında ele almıştır. Wayne (2011, s. 37) de benzer şekilde üçüncü sinemayı etkileyen Avrupalı Marksist öncüler olarak Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin'e işaret eder. Sovyet montaj sinemasının, özellikle politik-toplumsal çatışmanın film estetiğinde/kurgusunda yansıtılması (Eisenstein-diyalektik montaj) bağlamında ve kendine gönderme yapma (*Film Kameralı Adam*, Vertov, 1929) stratejisi açısından üçüncü sinema için bir örnek teşkil ettiğini belirten Wayne (2011, s. 42); kendine gönderme yapma stratejisinin işaret ettiği mimesisten kopmanın; egemen olanın teknik reddinin yanı sıra kültürel reddini de içerdiğini belirtir. Öte yandan Wayne (2011, s. 45), *Film Kameralı Adam* filmi üzerinden Vertov'a yönelik eleştirisini de şu şekilde belirtir:

> Bu film kentli ve endüstriyel emeğin bir övgüsüdür. (...) Yine de işçi sınıfının üretici gücünün ve onun makineye benzerliğinin bu övgüsü emeğin toplumsal ilişkileri ile ilgili sorunları ortaya atmada başarısızdır: Emeğin işlevlerinin altında yatan işbölümleri ve hiyerarşik komuta yapısı film tarafından çözümlenmeden kalmıştır. 1920'lerin sonunda yapılan bu film toplumsal devrimin artık gündemde olmadığı kendi politik bağlamının tutsağıdır.

Güney Amerika'da 1960'larda ortaya çıkan çeşitli sinema hareketlerini "Yeni Latin Amerikan Sineması" başlığı altında ele almak mümkündür. Film kamerasını, toplumsal özgürleşme ve devrimci eylem için kullanan bu hareketler, yukarıda da değindiğimiz gibi teori ve uygulamayı birleştirerek çeşitli manifestolarla film yapımının ve toplumsal özgürleşmenin içiçeliğine vurgu yapmışlardır. Chanan (2003, s. 841)'a göre;

> Yeni Latin Amerika Sineması'nın birçok öncüsü 1950'lerin başında Roma'da film eğitimi görmüş ve ülkelerine döndüklerinde, durumlarına uygun tek pratik çözüm olarak amatör oyuncularla dış çekim belgesel üslubunun yeni-gerçekçi ilkelerini benimsemiştir. Ama bunlar ve diğerleri, yeni gerçekçiliği eleştirel bir estetik olarak görüldüğü için de benimsemişti. Birri'nin açıkladığı gibi, İtalya'da yeni-gerçekçilik, dışa dönük gelişmişlik gösterisi ve retoriği ortasında az gelişmiş İtalya'yı keşfeden sinemaydı. Latin Amerika'nın şiddetle gereksinim duyduğu sinemaysa, alttakilerin ve haksızlığa uğrayanların sinemasıydı. (...) 1963'te Brezilyalı sinemacı Nelson Pereira dos Santos, Vidas secas (Çıplak yaşamlar) ile Graciliano Ramos'un –kuzeydoğu Brezilya'nın kırsalında, azgelişmiş bir bölgedeki korkunç koşullarla ilgili- bir romanından yalın bir uyarlama gerçekleştirerek yeni-gerçekçiliğin ruhunu yeni toprağın derinliklerine taşıdı.

Armes (2011, s. 199), 1950'lerin sonlarındaki üçüncü dünyalı yönetmenler üzerindeki İtalyan yeni gerçekçiliğinin etkisini iki nedenle açıklar: Benimsenen üretim biçimi ve gerçekçi yönetmenlerin duruşları. Üçüncü dünyalı yönetmenlere (Birri, Rocha, Espinosa, Alea, Solanas, Getino vd.) benzer şekilde İtalyan yeni gerçekçi yönetmenler de ticari sinemanın içinde çalışmış ve savaş sonrasında kendi filmlerini yapmaya başladıklarında hem faşist sinemanın tüm ekipmanları ile hem de ticari gösteri sinemasına alışkın olan izleyiciyle mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Yine benzer şekilde yeni gerçekçiliğin sınırlı imkanlarla gerçekleştirdiği film yapımı ve yönetmenlerin içerisinde bulundukları toplumsal ve politik gerçeklik deneyimlerinden yola çıkarak film yapmaları da üçüncü dünyalı yönetmenleri etkilemiştir. Üçüncü Dünyalı yönetmen Fernando Birri için amaç açıktır: *"Gerçekliği bir kamerayla karşılamak ve onu belgelemek, onu gerçekçi bir şekilde filme almak, azgelişmişliği*

halkın bakış açısından filmle almak" (Chanan, 1983, s. 12'den akt., Armes, 2011, s. 198). Armes'a göre Birri'nin gerçekçi yaklaşımının kaynağı açıktır:

> Birri'nin film yapımına gerçekçi yaklaşma isteğinin bir kaynağı açıktır: Roma'daki Centro Sperimentale'de sinema okurken geçirdiği yıllar. Bu dönem -1950'den 1952'ye kadar- İtalyan yeni gerçekçi hareketinin zirvesiydi ve Birri'nin Rosselini, De Sica, Visconti ve onların çağdaşlarından ya da eserlerinden derinden etkilenmiş olması ya da yeni gerçekçi yaklaşımın Sante Fe Üniversitesi'nde kurmuş olduğu belgesel film okulundaki öğretimini de etkilemiş olması şaşırtıcı olmamalıdır.

Fransız Yeni Dalgası'nın da üçüncü dünyalı yönetmenler üzerinde belirgin bir etkisi[8] olduğunu belirten Çetin Erus (2013, s. 99)'a göre;

> Bu akımın Güney Amerika'yı etkilemesinin iki şekilde olduğu söylenebilir. Birincisi, bazı gençlerin Paris'teki sinema okulu IDHEC'de eğitim görmeleri ve sonrasında kendi ülkelerine dönüp öğrendiklerini uygulamaya koymalarıdır. Bu gençlere örnek olarak, Brezilya'daki Cinema Novo'nun öncüsü olan Nelson Pereira dos Santos'u ve Ruy Guerra'yı sayabiliriz. Diğer etkisi ise bir karşıtlık olarak gelişmiştir. Güney Amerikalı Sinemacılar Yeni Dalga'yı fazlasıyla bireysel bulmuş, siyasi açıdan kendilerine uzak görmüşlerdir.

Yeni Dalga sinemasının Yeni Latin Amerika Sineması üzerindeki etkisine bir diğer örnek; Arjantin Yeni Sineması (Nuevo Cine)'dır. Bu hareket içerisinde bulunan yönetmenler, Fransız Yeni Dalga sinemasının öne sürdüğü auteur kuramından daha çok etkilenerek bireyselliğe kaymışlardır. Dolayısıyla sosyal temaları ikinci plana itmişlerdir. Hareket, kendinden önce üretilen anaakım filmlerine güçlü bir tepki niteliğindedir. Latin Amerika'da endüstriyel sinemadan auteur sinemaya geçiş sürecinde belgesel film önem kazanmıştır. Belgesel film üreten sinemacıların John Grierson, Chris Marker gibi Avrupalı belgesel sinemacılarla diyalogları onların pozisyonunu güçlendirmiş, bu Atlantik ötesi bağ, sadece filmlerinde değil, dış destek sağlamaları açısından da önemli olmuştur (Çetin Erus, 2013, s. 100-105).

Solanas ve Getino (2008, s. 181)'ya göre belgesel film yapımı devrimci film yapımının ana temelidir. Eğitim filmlerinden, bir olgunun ya da tarihsel bir olayın yeniden canlandırılmasına kadar belgesel film yapımının her biçimi -belgelenen her imgenin, bir

---

[8] MacBean (2006, s. 110-111); Godard'ın *Doğu Rüzgarı* (Wind from the East, 1970) filminde kısa süreliğine yer alan Glauber Rocha'nın yol ayrımında bulunan bir kadınla sanat sineması ve Üçüncü Dünya Sineması üzerine yaptığı konuşmadan söz eder ve tıpkı filmde yol ayrımında bulunan kadın gibi sinemanın ta kendisinin de yol ayrımında olabileceğine işaret eder. Filmdeki diyalog aynı zamanda Üçüncü Sinema ve sanat sineması (Fransız Yeni Dalga sineması) arasındaki ilişki hakkında da sorular sordurur.

film imgesi ya da sanatsal olgudan daha fazlası olduğu ve durumun gerçeğine tanıklık ettiği için ve bu yolla sistemin sindiremeyeceği bir edim haline geldiği için- üçüncü sinema için uygunluk gösterir. Belgesel film yapımına yapılan bu vurgu aynı zamanda kurmaca film yapımına da bir tepki niteliğindedir:

> Gerçek-olmayanın hüküm sürdüğü bir dünyada, sanatsal dışavurum satır aralarında fısıldanan kod, gösterge dili ve mesajlar içinde dil, kurmaca ve fanteziye doğru itilir. Sanat, yeni-sömürgeci bakış açısından suçlayıcı şahitlikler olan somut olgulardan koparak yeniden kendisine döner, "zaman-dışı" ve "tarih-dışı" hale geldiği bir soyutlamalar ve hayaller dünyası hakkında caka satar. Vietnam'dan bahsedilebilir ama yalnızca Vietnam'dan uzakta; Latin Amerika'dan bahsedilir ama yalnızca etkisiz olması için kıtadan yeterince uzakta; depolitize olmuş ve eyleme yol açmayan yerlerde.

Fransız Yeni Dalga sinemasından etkilenmekle birlikte, politik ve toplumsal olanın ve film yapımında devrimci bir itici gücün öne çıktığı, toplumsal temalar ile estetik yenilikleri birleştiren Brezilya Yeni Sinema (Cinema Novo) hareketi içerisinde bulunan Glauber Rocha, Ruy Guerra ve Nelson Pierra dos Santos gibi önemli isimlerden özellikle Rocha'nın *Açlığın Estetiği, Şiddet Sineması* (1969) isimli metni azgelişmişlik ile film yapımı bağlantısında önem arzeder. Rocha'ya göre birinci sinema, hem film yapımında kaynakları israf etmekte hem de toplumsal sorunları iletmekte başarısız olmaktadır. Ancak politik olarak adanmış sinema; yapım koşullarındaki yoksulluğu yansıtırken aynı zamanda estetik bir değer de üretebilir. Yani tema olan "açlık", film yapımındaki yoksulluğu ve açlığı da imler. Bir ülkenin azgelişmiş olması sanatsal ve estetik açıdan da az gelişmiş olduğunu göstermez. Bu tarz film yapımı, egemen sinemanın yapım ve alımlama tarzlarını dönüştürebilir. Sürecin içine seyirciyi de katabilecek bir belgesel estetiği/biçimi öngörülür (Çetin Erus, 2013, s. 103-105). Julio Garcia Espinosa ise Rocha'dan yola çıkarak *"mükemmel olmayan bir sinema"* tanımlaması yapar. Egemen sinemanın kusursuz sinema tekniğine karşın, mükemmel olmayan ve kusurlu bir sinema, toplumsal çatışmanın ifadesi olabilir. Şiirselliğin ve estetiğin her şeyden önce partizan ve (politik olarak) bağlantılı bir şiirsellik olması gerektiğini vurgulayan Espinosa (Odabaş, 2013, s. 206)'ya göre; bu bağlamda filmin belgesel ya da kurmaca olmasının bir ayrımı ve önemi yoktur. Wayne (2011, s. 151) üçüncü sinemanın (daha çok Solanas ve Getino'nun) belgesele yaptığı vurgunun *"kameranın önünde kendini açan gerçek dünyayı edilgince kaydettiği anlamına"* gelmediğini vurgular ve belgeselin "dünyayı anlamlı kılmak için gerçekliğin

dönüşümünün poetikasını" gerektirdiğine vurgu yapar. Wayne, üçüncü sinema (ve dolayısıyla da politik sinema) söz konusu olduğunda kurmaca – belgesel ilişkisine ve dolayısıyla "melezlik"e işaret eder:

> Kurmacaya karşı belgeseli sorunlu bir biçimde değerli bulmalarına rağmen, belgesel biçimi içinde farklı stratejilere açık olmaları, kendilerinin oluşturduğu kurmaca/belgesel ikiliğini yapıçözüme uğratmaya başlar. Çünkü farklı belgesel stratejilerine açık olma (Kübalı belgesel yönetmeni Santiago Alvarez'in yapıtlarında olduğu gibi) genellikle kurmaca ve genel olarak kitle kültürüyle ilişkili olan imge ve geleneklerini kullanma olasılığı içinde giderek değişir (2011, s. 152).

"Üçüncü Sinema" terimi Latin Amerika kaynaklı özgürleşme sinemasına işaret etmesinin yanı sıra, hem yapım koşulları hem stili hem de ilgilendiği sorunsallar açısından, günümüzde "bağımsız ulusaşırı sinema", "göçmen sineması", "sürgün/diaspora sineması", "dünya sineması" ve "uluslarötesi sinema" olarak da bilinen Hamid Naficy'nin "aksanlı sinema" olarak tanımladığı sinemanın atasını oluşturmaktadır (Çetin Erus, 2013, s. 130).

Politik sinema kavramını ve bu bağlamda vurgulanması gereken temel akım/yönelimleri tartıştığımız bu bölüm, politik sinemanın Türkiye'deki durumunu ele aldığımız ilerideki bölüm için bir temel oluşturmanın yanı sıra Türkiye'de politik sinemanın oluşum ve gelişim süreci için aynılıklar ve farklılıklar bağlamında da bir izlek sunabilmektedir.

II.2. Türkiye'de Politik Sinema

Çalışmanın bu bölümünde politik sinemanın Türkiye'deki süreci; Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik olgusu, 12 Eylül 1980 darbesinin sinemada seksenli yıllardaki izdüşümü, 1990 sonrası sinemada "Yeni Türkiye Sinema"sı denilen eğilim ve politik sinema, 2000 sonrası dönemde politik Türkiye sinemasının önceki dönemlere göre biçim-içerik ilişkisi açısından farkı gibi bağlamlarda ele alınmış ve ayrıca kurmaca-belgesel ilişkisinin 2000 sonrası politik sinemada varolma nedenleri ve ne şekilde kendini gösterdiği örnek filmler üzerinden tartışılmıştır.

II.2.1. Türk Sinemasında 1960'lardan 1980'lere Toplumsal Gerçekçilik

Türk sinemasında toplumsal gerçekliği ele alabilmemiz, kısaca da olsa dönemin tarihsel ve politik koşullarına/atmosferine bakmayı gerektirir. Sinema tarihçilerince ve literatürde "toplumsal gerçekçilik" tanımlamasıyla yer edinen dönemin toplumsal koşulları ile birlikte anılması gerekliliği -yalnızca Türk sineması tarihi için geçerli değil- çalışmanın bir önceki kısmında yer verdiğimiz özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi sinema akımlarını incelerken de geçerliğini göstermiştir. Atilla Dorsay'ın *Sinema ve Çağımız* (1998, s. 45) isimli kitabında belirttiği gibi sinema tarihimiz siyasal ve toplumsal olandan ayrılamaz ve hatta onunla eşzamanlı olarak gelişip/dönüşmüştür:

> Türkiye'de politik yaşamla sinemanın benzerliği, çok daha kendine özgü koşullarda ve koşutluklarda gelişmiş, kendine özgü bir nitelik de taşıyor. Gerçekten de Cumhuriyet dönemi tarihiyle sinemamızın tarihi inanılmaz düzeyde koşutluklar ve kesişme noktaları taşıyor. Atatürk'ün Cumhuriyet'i kurup devrimlerini uygulamaya koymaya başlayan 'milli şef' döneminde, sinemada da tek bir isim var, bir 'milli sinemacı': Muhsin Ertuğrul. Nasıl Atatürk döneminde kadrosuzluk, her alanda yeterli elemanların olmayışı, bu dönemin 'tek adam' niteliğini pekiştirmişse, sinemada da kadro yoktur, sinemacı yoktur. Ertuğrul'un, bu 'resmi tiyatrocu'nun, kendi tiyatrosunun kadrosu, olanakları ile o tiyatronun repertuarını yazları da filme alması, sinemamızda yıllarca yeterli görülmüştür. Atatürk'ün ölümü, İsmet İnönü dönemine geçişle aynı yılda, sinemada da 'geçiş dönemi' başlar. Çok partili sisteme geçiş ve 1950'de iktidarın ilk kez el değiştirip DP'ye geçmesiyle, sinemamızda 'sinemacılar dönemi'nin başlaması da çakışır: bu dönem, bilindiği gibi, 1949 yılında Lütfi Ö. Akad'ın *Vurun Kahpeye* filmini çevirmesiyle başlamıştır. 1950'ler sonrası, her iki alanda da gözlenen, dış görünüşüyle parlak, başdöndürücü bir gelişmedir. Ama politik alanda bu, denetimsiz, plansız kapitalistleşme sürecinin sağlıksız işlemesi sonucu toplumda derinden derine oluşan bunalım biçiminde kendini gösterir. Sinemada da, hızla artan film sayısına, çoğalan sinema emekçisi, sanatçısı, yönetmenine karşı, sağlam endüstriyel ve sanatsal temeller üstüne oturtulamamış bir sanayi, dilini henüz kuramamış bir sanat ve sonuç olarak bir fiskede yok edilebilecek olan çürük-çarık bir yapıdır kurulan…

Sinema tarihçisi Nijat Özön (1985)'ün Geçiş Dönemi olarak adlandırdığı 1939-1950 arası dönem, Türk sinemasında Tiyatrocular Döneminin (1922-1939) ve Muhsin Ertuğrul'un tiyatro esinli/kaynaklı ürettiği filmlerin yerine, sinemanın kendi dilinin keşfedilip kendi dili ile konuşup üretmeye başladığı dönemdir. Sinemada tiyatromsu dilin tamamen yok olmasa da önemli ölçüde kırıldığı bu dönem; sinemasal anlatımın keşfedildiği, Yeşilçam melodramlarının köklerine sahiplik yapan, çok sayıda genç yönetmen, oyuncu ve yapımevinin oluşmasıyla birlikte 1950-1970 arası Sinemacılar

Dönemine de kaynaklık eden kısacası; *"Döneme adını veren 'Geçiş' sözcüğü sinema anlayışındaki tiyatromsu filmlerden, sinemasal filmlere geçişi ve sinema ortamındaki tek yönetmen-tek şirketten, çok yönetmen-çok şirkete geçişi anlatan"* (Kuyucak Esen, 2010, s. 47) bir dönemdir.

Özön'den farklı olarak sinema yazarı ve belgesel film yönetmeni Engin Ayça, Türk sinema tarihindeki bu bölümlendirmeye karşı çıkar. 1950'ye kadarki süreçte Muhsin Ertuğrul'un 'tek adam' olduğunu, isimler çoğalsa da 'aynı filmlerin aynı seyirciye' yapıldığını belirten Ayça (2015, s. 85-86) 50'lerden sonra başlayan süreçte seyirci kompozisyonu ve anlayışın değiştiğini ve yeni bir sinemanın başladığını vurgular.

27 yıllık tek parti dönemini sona erdiren ve 1950 yılındaki seçimlerde ilk defa serbest seçimle iktidarı kazanan Demokrat Parti'nin tıpkı toplumun kendini yönetecek kişileri seçip "ergenlik" dönemini atlatmasının işaretini verdiği gibi Türk sineması da 50'li yıllarda kişilik yapısını ortaya koymaya başlamıştır. Daldal (2005, s. 63) 1950'lere doğru gelinen süreçte Muhsin Ertuğrul'un tiyatro merkezli sinema çalışmalarının genç yönetmenlere tiyatrodan çok da farklı olmayan bir sinema geleneği bıraktığını belirtir. Savaş sonrası dönemde Amerika'nın Avrupa yoluna alternatif olarak Mısır yolunu kullanması ve bu doğrultuda ikinci sınıf Hollywood filmlerinin ve Mısır sinemasının melodramatik şarkılı filmlerinin Türk sinemasını şekillendirmesi sonucu niteliksel yönü zayıf ancak sinemaya nicel olarak altyapı sağlamaya çalışan Yeşilçam filmleri öne çıkmıştır. *"50'lerde yüzünü Amerika'ya dönen bir Türkiye'nin sinemasından söz etmemiz gerekmektedir. Magazinel söylemin ve tüketim kültürünün yaygınlaştığı bir ortamda sinema da bu ortamdan etkilenmekte ve bu kültürün tekrar tekrar yeniden üretiminde etkili olmaktadır"* diyen Kuyucak Esen (2010, s. 60) çoğunlukla aile filmlerinin, aşk filmlerinin ve melodramların son hızla üretilip tüketildiğine işaret eder. Deneme-yanılma yöntemiyle film çeken Yeşilçam yönetmenleri, giderleri karşılayan yapımcıyı memnun etmek ve piyasada tutunabilmek amacıyla genel izleyicinin beklentilerine uyum sağlayabilen filmler üretmişler; çok sayıda filmin kısa sürede çekilerek izleyiciye "yetiştirilmesi" söz konusu olduğu için yaşanan konu sıkıntısını, popüler yabancı filmlerin konularını yerele uyarlayarak ve çok satan piyasa romanlarından sinemaya uyarlamalar yaparak gidermeye çalışmışlardır. Tunalı (2006, s. 209)'nın deyimiyle sadece ekonomik değil toplumu belirleyen tüm diğer dinamiklerin de bir bütünlük gösterememesiyle bağlantılı olarak yerel ekonomi/alaturka ekonomiye

uygun bir seyirle; Demokrat Parti liberalizminin genel iktisat anlayışına benzer şekilde sermaye birikimine sahip olmayan ve bu nedenle de yapımcıların bölgesel dağıtımcılara ve salon sahiplerine bağımlı olduğu yarı-ilkel bir kapitalist üretim tarzının hâkim olduğu Yeşilçam'da; salonları dolduran halkın tercih ve beğenileri filmin konusunu ve oyuncularını doğrudan şekillendirir, dahası eğitim seviyesi düşük izleyiciye en cazip gelecek tür olan melodramlar da başı çeker (Daldal, 2005, s. 65). Tüm bu sorunlu işleyişe rağmen Yeşilçam'ın, 27 Mayıs 1960 askeri darbesi sonrasında ortaya çıkan "toplumcu" sinema akımının yerleşmesini sağlayabilecek belirli unsurları içerisinde barındırdığını belirten Daldal (2005, s. 64), 1950 yılından 1960'a kadar olan on yıllık sürecin Türk toplumsal gerçekçiliği için büyük önem taşıdığını belirtir. Yeşilçam sinema endüstrisinin ortaya çıkıp film ve sinema sayısında büyük artışların olması, film "duyumuna" sahip yeni bir yönetmen kuşağının doğarak "kara film" ya da "köy filmi" gibi yeni arayışların belirginleşmesi ve son olarak da sinema eleştirisinin ciddi dergilerde yer almaya başlayıp sinema kuruluşlarının/yayıncılığının artması olmak üzere temelde üç unsur, 60'lı yıllarda ortaya çıkacak olan toplumsal gerçekçi sinemanın altyapısını oluşturur.

50'li yıllarda Yeşilçam kaynaklı üretilen birçok filmin yanı sıra, sinema dili üzerine çalışma yapmak isteyen birkaç sinemacı da varlıklarını hissettirmişlerdir. Özellikle Lütfi Ö. Akad'ın *Kanun Namına* (1952) isimli filmi -bu tarihten önce de *Vurun Kahpeye* (1949) gibi filmleri olmasına karşın- sinema dilinin kullanıldığı ilk örnek olarak kabul edilir (Coşkun, 2009, s. 26). Akad'ın Türk sinemasındaki ayrıcalıklı yeri onun sinemamızdaki modern anlamda tarzı olan ilk yönetmen olmasından kaynaklanır. Amerikan kara filminden ve Fransız şiirsel gerçekçiliğinden etkilenen Akad, kendine özgün sinema dili ile bir auteur yönetmendir. Akad o dönemde "köycülük" olarak bilinen harekete *Beyaz Mendil (1955)* ile destek verir. *Köycülük* olarak bilinen akım ulusal sinema dili yaratma konusundaki ilk çaba olarak görülebilir. Yine bu dönemde önemli bir diğer isim olan Metin Erksan da köycülük olarak tanımlanan bu akıma ithafen *Karanlık Dünya*[9] (1952) isimli filmi yaptıysa da film sansüre takılır. Köy

[9] Sansür komisyonu filmin adının "Aşık Veysel'in Hayatı" olarak değiştirilmesini ister. Filmin oyuncularından Aclan Sayılgan ve Kemal Bekir'in komünist parti kuruculuğundan tutuklanmasıyla tamamen yasaklanan film, daha sonra şartlı olarak gösterim izni alabilir. İznin şartlı olmasının gerekçeleri; filmde görünen ekinlerin boylarının kısa ve cılız olması, tarım işleminin çok ilkel gösterilmesi ve filmde turna dansı yapan kızlardan ikisinin çıplak ayaklı, ikisinin çarıklı olmasıdır (Kara, 2012, s. 11).

hayatına nesnel bir bakış açısıyla yaklaşan ve sansüre takılan diğer bir film de Fikret Otyam'ın *Toprak* (1952) isimli yapımıdır (Daldal, 2005, s. 66-68). Daldal bu dönemde, yazın alanından ziyade sinema alanında yapılan köycülük akımına bağlı ve belirli bir toplumsal gerçekçiliği içerisinde barındıran filmlere uygulanan sansürün nedenini şu şekilde açıklar:

> Bütün bu zorlamaların işaret ettiği gibi, Demokrat Parti döneminde sinema endüstrisi üzerindeki baskı, edebiyattan çok daha fazladır. Bu tutum aslında Menderes hükümetinin sanata ikircikli bakışını da göstermektedir: Aynı, okuma yazma oranının düşük olduğu İtalya'da edebiyatın siyasal dizgeye fazlaca zarar veremeyeceğine inanan Mussolini gibi, Menderes de yazın alanında katı bir köy gerçekçiliğine göz yumarken, sinemada çok daha yumuşak yaklaşımların serpilmesine izin vermez. Sinemanın "kitlesel" bir sanat dalı olması, onu "tehlikeli" kılmaktadır. Bu baskıcı tutum, "köycülük" akımının sinemada sağlıklı bir yol bulmasına fazlaca olanak tanımaz ve Yeşilçam'ı, *Kahpe'nin Kızı, Yedi Köyün Zeynebi* gibi yumuşak köy melodramları kaplar (2005, s. 68).

50'li yıllarda daha yumuşak bir dille çalışmalar yapan ve böylelikle 1960'lı yılların sinemacı kuşağına geliştirilebilecek bir sinema altyapısı sağlayan Atıf Yılmaz ve Memduh Ün gibi isimler de dikkat çekenler arasındadır. Memduh Ün'ün *Üç Arkadaş* (1958) filminin "gerçekçilik" adına ses getirmesini Coşkun (2009, s. 29) şu şekilde açıklar:

> Memduh Ün, 1955-57 yılları arasında nispeten kötü diyebileceğimiz melodramlar çektikten sonra esas çıkışını 1958 yılında çektiği *Üç Arkadaş* filmiyle yapar. Chaplin'in *Şehir Işıkları* filmini anımsatan film, basit bir yaşantısı olan üç arkadaşın, çengelli iğne satan kör bir genç kızı korumalarıyla başlayan ve giderek gelişen arkadaşlıklarını konu alır. Filmin önemli yanı, Türk toplumunun bunalımlı bir döneminde güçlüklerle dolu bir çevrede sıradan insanlar arasındaki dayanışmayı, sevgiyi ve iyimserliği anlatmasıdır.

Demokrat Parti döneminde sinema ve dolayısıyla kültürel yaşam dahil olmak üzere tüm toplumsal dinamikler üzerinde geçerli olan baskı ve sansür mekanizmaları eleştirilere ve tepkilere sebep olmuş, iktidarın sorunları aşmak için çözümler üretmek yerine bu eleştirileri susturmak için baskıcı yöntemleri artırması 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesiyle sonuçlanmıştır. Bu askeri müdahalenin paradoksal şekilde ve görece daha özgürlükçü bir anayasa olan 1961 Anayasası'nı devreye sokmasının daha özgür bir Türkiye'nin yaratılmasında önemli bir yer teşkil ettiğini vurgulayan Kuyucak Esen (2010, s. 127-128)'e göre;

> 1961 Anayasası'nın sinema üzerine en büyük etkisi, 'toplumsal gerçekçi' denen eleştirel filmlerin çoğalmasıdır. Birdenbire toplum sorunlarını ele alan roman uyarlamaları ya da özgün senaryolarla, bütün toplumsal sorunlar perdeye yansımıştır. 1939 sansürü aynen yürürlükte olduğundan, sansür kurallarının ortamın genel havasıyla daha serbest davranması söz konusu olsa da, bu filmlerin eleştiri dozu tartışılabilir.

Coşkun (2009, s. 34)'a göre de 1960 askeri darbesinin görece getirdiği özgürlük havası sinemaya da yansımış ve daha önce dile getirmeye çalıştıkları sorunlar nedeniyle engellenen yönetmenler bu dönemde kendilerini ifade edebilecek zemini bulmuşlardır. 1960'lı yılların ortalarına kadar devam eden sinemadaki bu ilk gerçekçi çabalar "toplumsal gerçekçilik" olarak adlandırılır. Coşkun'a göre 60'lı yıllarda yapılan filmlerde ağırlıklı olarak görülen gerçekçilik çabalarının kökeni –yukarıda da değindiğimiz 50'li yıllarda, kimi yönetmenlerce- bir önceki dönemde de mevcuttur. Ancak, 1950 ve 60'lı yılların gerçekçilik anlayışı birbirinden farklıdır. 50'li yıllarda yapılan "gerçekçi" filmlerde *"özellikle toplumsal bir sorunu ortaya koymak, bir eleştiri getirmek gibi bir kaygı söz konusu değildir. Oysa 1960 ve sonrasında yapılan kimi filmlerde bu özellikleri görmek mümkündür. Her film belli açılardan topluma yöneltilen bir eleştiridir, birtakım olumsuzlukları dile getirmek amacını güder"* (Coşkun, 2009, s. 35).

Sınıf çatışmalarının dengelendiği, yönetici sınıfın toplumun değişik katmanlarına uzlaşmacı ve ilerici bir tutumla yaklaştığı tarihsel dönemlerde -özellikle savaş sonrası, darbe sonrası gibi toplumsal kriz dönemlerinde- dağılan toplumu yeniden canlandırma ve yapılandırma gibi amaçların ön plana çıktığı dönemlerde, sanat alanında gerçekçi eğilimlerin de baş gösterdiğini belirten Daldal (2005, s. 56)'a göre;

> Bu, kurulu düzeni tamamen reddeden devrimci bir gerçekçilikten çok, klasik, hümanist ya da Lukacs'ın deyimiyle "burjuva" ya da "eleştirel" gerçekçiliktir. Bunda, sanatçının, Bourdieu'nun de altını çizdiği gibi, egemen sınıfın "sorunlu" bir üyesi olarak halka kolayca yakınlaşması ve "ilericiliğin" misyoneri olarak sanatı daha "faydacı" bir perspektifte kullanmak istemesi de rol oynar. İtalya'da bu "elit uzlaşmacılığı" savaş sonrası, büyük ölçüde dağılmış (ancak tamamen parçalanmamış) bir konjonktürde ortaya çıkmış ve oldukça kitlesel bir nitelik almıştır. Türkiye'de ise darbe sonrası, toplumu yeniden ve daha "çağdaş" bir mecrada yapılandırma çabalarının yoğunlaştığı bir ortamda ortaya çıkan "ilericilik" daha çok kent merkezli olmuş ve "yeni orta sınıf" kavramı çerçevesinde tanımlanan Kemalist-bürokratik kadroların etrafında yoğunlaşmıştır.

Yeni yazılan anayasanın yarattığı özgürlük ortamında öğrenciler ve işçiler (Disk ve Dev-Genç gibi topluluk ve sendikalarda örgütlenen) olmak üzere iki yeni toplum lokomotifinin sosyal ve siyasi hayatta giderek belirginleştiğini ve dolayısıyla Türk sineması içerisinde de gerçekçi sinemanın ilk örneklerinin verilmeye başlandığını belirten Oylum (2012, s. 120); "devrimci" tiplerin ilk olarak bu dönem çekilen toplumsal gerçekçi filmlerle sinemaya yansıdığını vurgular. Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar* (1964) filmi Türk sinemasında ilk kez grev olgusuna eğilen filmdir. Petrolün millileştirilmesini işleyen Atıf Yılmaz'ın *Toprağın Kanı* (1966) filmi de bu filmlere örnek gösterilebilir. Duygu Sağıroğlu ise *Bitmeyen Yol* (1965) filminde büyük şehirdeki işçi sınıfının yaşamından bir kesit verir (Mirahmetoğlu, 1995b, s. 41).

Metin Erksan'ın 27 Mayıs değişimini "muştulayan" *Gecelerin Ötesinde* (1960) filmi de dahil olmak üzere Daldal (2005, s. 60) akımın merkezinde olan on temel filmi şu şekilde sıralar: Metin Erksan'dan *Yılanları Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963) ve *Suçlular Aramızda* (1964); Halit Refiğ'den *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), *Harem'de Dört Kadın* (1965); Ertem Göreç'ten *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1964) ve Duygu Sağıroğlu'ndan *Bitmeyen Yol* (1965).

S. Duruel Erkılıç (2012, s. 98), bu dönem yapılan filmlerde göç olgusu, çarpık kentleşme, gecekonduların artışı, varoşlardaki hayat gibi kentleşme olgusu ile bağlantılı olguların ele alındığını ve filmlerin 1960'ların toplumsal hayatına bugünden bakabilmemizi olanaklı kıldığını belirtir.

Daldal, Sovyet dışavurumcu gerçekçiliği, İtalyan yeni-gerçekçiliği, Fransız ve İngiliz Yeni Dalga hareketleri gibi diğer önemli sinema hareketlerine benzer şekilde, "akım" olarak tescillenebilecek bir Türk toplumsal gerçekçiliğinin varlığından[10] bahseder.

---

[10] Daldal (2005, s. 61,62,138)'a göre Türk toplumsal gerçekçiliğinin genel özellikleri şu şekilde sıralanabilir: Akımın merkezindeki yönetmenlerin hepsi siyasete duyarlı, "angaje" tipte sanatçılardır. Bu yönetmenler Yeşilçam içerisinde filmler çekmiş olsalar da kendilerini sanatın ve toplumun ilerici misyonerleri olarak görürler. "Bono" sistemiyle bağlı yönetmenler İtalyan "ulusal-popüler" sineması gibi, hem entelektüel seyirciye hem de ticari filmleri takip eden sıradan izleyiciye hitap edebilecek filmler çekmeye çalışırlar. Bütün Toplumsal Gerçekçi filmler "sıradan insanın" hikayesini, abartısız bir sinema diliyle anlatmaya çalışır. Bütün yönetmenlerin temelde "anti-kapitalist" ve "anti-burjuva" bir tutumu vardır. Bu anti-burjuva tutum karşımıza ya dolaysız bir toplumsal eleştiri (*Karanlıkta Uyananlar*) ya da kapitalist toplumdaki bireyin yabancılaşması ve değerlerini kaybetmesinin hikayesi (*Susuz Yaz, Gurbet Kuşları, Bitmeyen Yol*) olarak çıkar. Filmlerde çeşitli estetik ve biçimsel yenilikler denenir: Değişik kamera açıları, alan derinliği, dış çekimler gibi. Filmlerin çoğunun dramatik gerilim noktalarını toplumsal ya da siyasi bir olay belirler. Hiçbir karakter kendisini çevreleyen sosyal ilişkiler ağından bağımsız ele alınamaz. Akımın merkezinde yer alan bütün yönetmenler, Halit Refiğ'in kadın sorunları üzerine eğilmeye çalışan bir iki denemesi hariç, ataerkil sol söylemin anlamlandırma kalıplarını yansıtır. Kadın

Daldal, özellikle İtalyan yeni-gerçekçi akımının estetik ve biçimsel özelliklerinin sonraki kuşaklara miras bırakıldığını ancak 1965 sonrası Türk sineması için aynı durumun söz konusu olmadığını, yeni-gerçekçilik gibi bir gelenek yaratılamadığını belirtir. Nihai olarak ise, belirlenebilecek ortak nokta, bu akımların tüm kolektivist özelliklerine rağmen "demokrasiyi reddetmeyen" bir kültürün içinde ortaya çıktığıdır (2005, s. 62,138).

Özön (1985), 1960 yılına kadar gelinen süreçte sinema dilinin yararlı bir biçimde kullanılamadığını, diğer birçok ülkede rastlanan nitelikte bir ulusal sinema eyleminin bu döneme değin Türk sinemasında ortaya çıkamadığını belirtir. 1961 Anayasasıyla oluşan görece özgürlük ortamında, 1950-1960 döneminde sinema dilini öğrenen ancak yüzeysel konularda filmler yapmak durumunda kalan yönetmenler, toplumsal sorunlara yönelirler. 1960'lı yıllarda sinemacılar için sinema dilinin oluşumu ile bağlantılı olarak "nasıl" anlatılacağı sorunu çözülmüş ve şimdi "neyi" anlatmak gerektiği sorunu ortaya çıkmıştır (Özön, 1985, s. 363). 1960-1965 arasında Türk sinemasında ilk kez toplumsal sorunları aktarmaya çalışan bir dizi filmin üretildiğini ancak bu filmlerin "toplumsal gerçekçilik" adı altında bir akım oluşturduğunu belirtmenin yanıltıcı olduğunu vurgulayan Özön (1985, s. 363)'e göre bu filmler;

> (…) ne bir akım oluşturabilecek ölçüde verimliydi, ne de –daha önemlisi- toplumsal gerçekçilik diye adlandırılabilecek bilinçli, sağlam, derinlemesine, dürüst bir gerçekçilik çabasını yansıtmaktaydı. Olsa olsa, denetlemenin elverdiği ölçüde, toplumsal sorunlara kıyısından köşesinden şöyle dokunuyor, hatta bunu bile çoğunlukla geleneksel Yeşilçam filminin şurasına burasına birkaç gerçekçi görünçlük eklemekle yapmaya çalışıyordu.

Dolayısıyla Özön, 1960-1965 yılları arasında öne çıkan, toplumsal sorunları ele alan bu filmleri "toplumsal gerçekçi" tanımlamasından ziyade "yarım gerçekçilik çabaları" olarak niteler.

Türkiye'de siyasal film yapılamamasının bir ölçüde siyasal kültürle de bağlantılı olduğunu vurgulayan Mirahmetoğlu (1995b, s. 41); baskı dönemlerinde gelişen doğrudan sansürün zamanla otosansüre dönüştüğünü, bu nedenle ya sansür/otosansür ya da finansman sorunu nedeniyle özellikle politik sinema söz konusu olduğunda -çünkü

---

kahramanların kendilerine özgü bir kişilikleri yoktur; yönetmenin amacına ve bakış açısına göre genelde ya baştan çıkarıcı "kötü kadın" imgesini ya da erkeğe tabi edilen "yan öğeleri" canlandırırlar.

politik filmler büyük ölçüde uylaşımcı değildirler ve ticari kaygılardan uzaktırlar; izleyiciyi sinema salonlarına çekme garantisi veremeyerek düşünce aşamasında kalırlar- üretimin yapılamadığını belirtir.

Benzer şekilde Türk sinemasının dönemleri incelenirken Türkiye'nin içinde bulunduğu olumsuz koşulların yanı sıra özellikle sansür uygulamalarının dikkate alınması gerektiğini vurgulayan Coşkun (2009, s. 33-34) da, belirli bir özgürlük ortamından söz edilse dahi sansür uygulamasının 1960'tan[11] sonra da devam ettiğini, dolayısıyla sorunlara gerçekçi yaklaşım çabasının sansürden etkilenerek oluşturulmaya çalışıldığı ve bu nedenle Türk sinemasında tam anlamıyla gerçekçi bir bakış açısının yansıtılamadığını belirtir. Dolayısıyla 1960 sonrasında ortaya çıkan ve kimilerince "akım" olarak kabul edilen çeşitli oluşumları da varolan sansür uygulaması bağlamında değerlendirmek gerekir.

Türkiye'de kültürel bir çağdaşlaşmanın yaşanmasına olanak tanıyan ve görece özgür bir ortamın oluşmasına ön ayak olan 1960 darbesi sonrasında Demokrat Parti'nin yeni varisi Adalet Partisi'nin zaferiyle sonuçlanan 1965 seçimleri, toplumsal ve kültürel hayatta yaşanan hatırı sayılır ilerlemenin bir anlamda durmasına ve yanı sıra toplumsal ve kültürel hayatta belirli karşıtlıkların da oluşmasına sebebiyet vermiştir. "Sol karşıtı" ve "muhafazakar" kanadı temsil eden Adalet Partisi iktidarı döneminde Türk sinemasının 1965-1970 yılları arasındaki durumunu Özön (1985, s. 372-373) şu şekilde özetler:

> 1965'ten sonraki beş yıl (…) Türk toplumunun en hızlı, en çalkantılı, en sancılı değişim dönemlerinden birinin ortaya çıkardığı koşullar arasında geçti. 10 Ekim 1965 seçimleriyle yeniden palazlanan egemen güçlerin, düzeni geriye götürme çabaları ile buna karşı koymak isteyen güçler arasındaki savaşımın gittikçe sertleşmesi; bir zamanlar "tabu" sayılan sorunların, konuların aydınlardan, gençlerden başlayıp geniş yığınlara dek ulaşması ve

[11] 1934 yılında kabul edilen "Matbuat Kanunu"nda (Basın Yasası), basının hiçbir şekilde sansür edilemeyeceği karara bağlanırken, sinema bunun dışında tutulmuş, Temmuz 1934'te yürürlüğe giren 2559 sayılı "Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunuma ise film denetimiyle ilgili bir madde konulmuştur. Buna göre, "hariçten gelen filmlerin ve dâhilde yapılan filmlerin çekilmesi polis iznine" bağlanmış, polisin "filmlerin ve senaryoların tetkik ve muayene işini alakalı makamlarla birlikte ve nizamnamesine göre" yapması esası getirilmiştir. 1939 yılında ise, bu maddeye dayanılarak, "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname" hazırlanmıştır. 1948 ve 1957 yıllarında küçük değişiklikler yapılan yönetmelik, Büyük Millet Meclisi'nde, sinemada sansür olmaması yönünde madde konulması hakkındaki tartışmalara rağmen 1961 Anayasası'nda da aynen korunmuştur. İlk kez 1961 Anayasası çalışmaları sırasında sinemada sansürün olmaması gerektiği yönünde görüşler ortaya atılmışsa da, 1939 tarihli nizamname değişmeden kalmıştır. Hatta 1977, 79 ve 83'te kimi değişiklikler yapılmasına karşın, 23 Ocak 1986 tarihli "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası"na kadar aynı uygulama devam etmiştir (Coşkun, 2009, s. 32-33).

> tartışılması; yeni baskı topluluklarının ortaya çıkışı; değişik düşünce ve siyasal akımların güç kazanması; televizyonun yığınsal iletişim aracı olarak etkisini gittikçe duyurması; siyasal savaşımın zamanla silahlı çatışmalara dönüşecek boyutlara ulaşıp yozlaşması; 12 Mart 1971'deki ara rejim ve bunun sonuçları; 14 Ekim 1973 seçim sonuçlarının 10 Ekim 1965 seçim sonuçları denli şaşkınlık yaratması bu dönemin önemli olaylarıydı.

1960'lar boyunca sinema üzerine yeni düşüncelerin gelişmesiyle birlikte 1965 sonrasında sahip oldukları siyasal görüşlerle bağlantılı olarak yeni akımlar oluşturan genç yönetmenler, Türk sinemasının nasıl olması gerektiği konusu üzerinde durmuşlar ancak getirdikleri öneriler ve savunularını uygulamaya dökmekte pek de başarılı olamamışlardır. Bu dönemde dikkat çeken akımlar; Ulusal, Milli ve Devrimci Sinema akımlarıdır (Kuyucak Esen, 2010, s. 128). Daldal (2005) ise olumsuz sosyal ve politik koşullar içerisinde toplumsal gerçekçi film yapımının sekteye uğradığını, "eski" toplumsal gerçekçi yönetmenlerin değişen siyasal atmosfere uyum sağlayabilecek yeni arayışlar içerisine düştüğünü belirtir. Yeni arayışlardan biri de Halk Sinemasıdır. 1965 yılında Halit Refiğ öncelikle "Halk Sineması" kavramını ve sonrasında bu kavramı geliştirerek "Ulusal Sinema" kavramını ortaya atar. Kuramsal dayanağı ise Sencer Divitçioğlu'nun 1967 yılında yayımlanan *Asya Tipi Üretim Tarzı ve Az-Gelişmiş Ülkeler* (A.T.Ü.T) ve *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu: Marksist Üretim Tarzı* isimli metinleridir. Halk sineması kavramı ile Türk sinemasının ekonomik yapısına vurgu yapan Refiğ, Türk sinemasının doğrudan halkın parasıyla finanse edilmesinden dolayı "Halk Sineması" olduğunu belirtir (Coşkun, 2009, s. 50). 1965 sonrasında ortaya attığı Halk Sineması ve Ulusal Sinema kavramlarından dolayı Yeşilçam'ın ticari zihniyetine hizmet etmek, siyasal pragmatizm ya da kuramsal tutarsızlık gibi ağır eleştiriler alan Halit Refiğ'e göre halk sineması; Türk film endüstrisine özgü ekonomik koşulların farkına varılıp en uygun şekilde hareket edilmesini gerektirir. Türk sineması, yabancı sermaye, burjuvazi ya da devlet tarafından kurulmadığı için daha doğrusu halkın film seyretme ihtiyacından doğmuş olduğu için halk sinemasıdır. Bu nedenle de halkın film seyretme ihtiyaçlarına ve "isteklerine" göre sinema yapılması gerekmektedir. Daldal'a göre Refiğ'in ustaca kullandığı belagat sanatı ile farklı anlamlar yüklenir görünen bu durum, aslında Yeşilçam sineması ya da ticari sinemanın rasyonalize edilip yeniden sunulmasından başka bir şey değildir (2005, s. 120). Seyirciyi dikkate almadan seyircinin yapısını belirlemeden Türk sinemasındaki gelişim ve evrelerin araştırılamayacağını belirten Ayça (2015, s. 86) da Refiğ'in "Halk Sineması" ve "Ulusal

Sinema" kavramlarını anlayabilmek için Türkiyeli seyircilerin sinema ile (daha doğrusu Yeşilçam ile) kurdukları bağın ve ilişkinin anlaşılması gerektiğini vurgulayarak "*Yeşilçam halkın, ulusun, genelin bizzat kendisiydi"* (2015, s. 89) diye belirtir. Ayça'ya göre de Yeşilçam ile; halkın istediği filmler, halkın kültürünün filmleri yapılmaktadır. 1950'li yıllarda Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan gibi yönetmenlerin işaretini verdiği ve 60'lı yıllarda "akım" olarak çağrılan toplumsal gerçekçi filmler Ayça'ya göre Yeşilçam filmleri ile karşılaştırıldığında "halk"a çok daha uzak ve birçok göstereni açısından da Türkiye toplumuna yabancıdır. Coşkun (2009, s. 51), Refiğ'in Halk Sineması kavramını açıklarken daha çok yerelliğe vurgu yaptığından söz eder. Refiğ; batılılaşmaya pasif bir direniş gösteren Türk insanının, kendi geleneksel görsel kültürünün Yeşilçam'da bir yansımasını gördüğünü ve bu yüzden bu filmleri izlediğini ve Türk sinemasının (Yeşilçam sineması) Batılılaşma siyasetinin diğer ürünleri olan müzik, resim, tiyatro vb. sanatlardan farklı olarak tamamen yerel bir karaktere sahip olduğunu belirtir. Özön (1985, s. 371) ise Yeşilçam filmleri için "halk istiyor" söyleminin; egemen sınıfların her türlü yönteme başvurarak koşullandırdığı ve bu sayede seçmenlerin sandıktan çıkardığının demokratik yolla seçilmiş "en iyi" iktidar olduğu durumu ile benzerlik taşıdığını belirtir. Yeşilçam da kendi koşullandırdığı izleyici ile benimsenerek, halk sineması kavramı ile "en iyi" sinema olduğunu bir anlamda ileri sürmüştür. Özön, izleyicilerin en çok tuttukları Yeşilçam filmlerinin teması/senaryosu vs. ile yabancı kaynaklı filmler olduğunu ve bu nedenle kavramın içerisinde çelişkiler barındırdığını ve özellikle "yerlilik-yerellik" üzerine yapılan vurgunun çelişkilere yol açtığını belirtir. Tunalı (2006, s. 233) da benzer şekilde "halkçı sinema" ile lanse edilen "halk bunu istiyor" deyiminin yani birey olgusunun yerleşmediği bir topluma sunulan ürünlerin halkın talebine uygun olduğu gerekçesiyle üretilmesinin, halkçı bir tutum değil, olsa olsa finansal ibreyi üreten bazında yükselten bir anlayış olduğunu belirtir. Dolayısıyla Yeşilçam filmlerinden elde edilen gelir de, bu nedenden ötürü, daha çok nitel anlamda Türkiye sinemasına yansımamıştır. Daldal (2005, s. 125)'a göre halk sineması ve devamında ulusal sinema hareketinin 1965 sonrasında ortaya atılması ve meşrulaştırılmaya çalışılmasının sebepleri; 1965 sonrasında, sinemacıların karşı karşıya kaldıkları büyük politik ve ekonomik zorluklar karşısında "aydın" kimliklerini zedelemeden sektörel dayatmalara uyum sağlama çabası ve solcu sinema eleştirmenleri/sinematek çevresiyle yaşanan büyük çatışmaların ardından, yönetmenlerin sağa kaymasıdır. Özön (1985, s. 372), 12 Mart 1971 ara rejimi sırasında,

ulusal sinemacılar ile milli sinemacılar arasında bir yakınlaşma olduğunu ve bu yakınlaşmanın iki topluluğun da karşı çıktığı ve "solcu sinema" diye niteledikleri genç sinemacıların tutumlarına ve duruşlarına karşı gizli bir ortak cephe şeklinde belirdiğini vurgular. Benzer şekilde Daldal (2005, s. 129) da, ulusal sinema savunucusu yönetmenlerin 70'lerde milli sinema[12] olarak adlandırılan dinsel motifleri ağır basan bir eğilimle daha da sağa kaydıklarını ve (Lütfi Ö. Akad ve Atıf Yılmaz dışında) toplumsal gerçekliğin estetik ve sosyal boyutlarda savaşını vermiş yönetmenlerinin hiçbirisinin 1960-66 yılları arasındaki başarılarını tekrar edemediklerini belirtir. Bu yönetmenler ya bir süre sonra sinemayı tamamen bırakmış (Metin Erksan gibi) ya da ticari filmlerle çalışmalarına devam etmişlerdir (Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi).

Diğer taraftan ise 60'ların sonu ve 70'ler, Türk sinemasında -hem toplumsal yaşamdaki hem de sinemadaki karşıtlıkları içeren bir süreç olmasından dolayı- karşıtlıklar dönemi olarak göze çarpar. 1965 yılında Türk Sinematek Derneği kurulmuş ve gençlerin ticari Yeşilçam sineması dışında film yapımını -hem alternatif bir sinema dilinin gelişimi hem de içerik olarak daha eleştirel bir sinema konusunda- tartışıp değerlendirmeleri 1970'li yıllarda Genç Sinema hareketine esin kaynağı olmuştur. 1971 muhtırasıyla birlikte 1961 Anayasa'sının özgürlüklerinin sınırlandırılması söz konusu olsa da özgürlüklere alışıldıktan sonra onlardan vazgeçilmesi sanıldığı kadar kolay olmamaktadır. Kuyucak Esen (2010, s. 130-131) şu şekilde devam eder:

> Bu yüzden 1970'li yıllar hak-özgürlük mücadeleleri ve ekonomik sıkıntılarla savaş yıllarıdır. Bir yanda kaos ve kargaşa olsa da, öte yanda umut vardır. İnsanlar bu kargaşayı

[12]Milli Sinema kavramı, 1960'lı yılların sonunda Yücel Çakmaklı tarafından ortaya atılmış, kavrama Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Güner, Üstün İnanç gibi isimlerden yola çıkılarak kuramsal bir temel kazandırılmaya çalışılmıştır. Ancak, esas olarak bu düşünceyi ortaya atan ve yaptığı filmlerle desteklemeye çalışan kişi Yücel Çakmaklı'dır. Çakmaklı'nın tanımıyla Milli Sinema, milli kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır. Burada kastettiği milli kültür ise, bir toplumun tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimi ile oluşturduğu değer hükümleridir. Ona göre bu değer hükümleri ilim, sanat ve dindir. Ve aynı zamanda bu değer hükümleri Selçuklu ve Osmanlı toplumlarında oluşan değer hükümleridir. Tanımı bu şekilde yapılan Milli Sinemanın bir başka ayağı ise, yabancı kültür ile şartlanmadan, yabancı kültürün emperyalist siyasetine mağlup olmadan kendi öz kültürümüzü müdafaa edebilmektir. Yani, Çakmaklı'nın açıkladığı Milli Sinema anlayışının temelini Selçuklu ve Osmanlı toplumlarında görülen İslamiyetle bütünleşmiş bir yaşama şekli oluşturur ve bu anlayışın bir diğer uzantısı da Batı karşıtlığıdır. Çakmaklı bu düşüncelerini yaptığı filmlerle desteklemeye çalışır. 1970 yılında yaptığı *Birleşen Yollar* filmi, Milli Sinema anlayışının ilk örneği olarak kabul edilir. Daha sonra *Çile (1972), Zehra (1972), Ben Doğarken Ölmüşüm (1973), Oğlum Osman (1973), Diriliş (1974), Garip Kuş (1974), Kızım Ayşe (1974), Memleketim (1974)* gibi filmler yapan Çakmaklı, her filminde Milli Sinema anlayışını yansıtmaya çalışır. Çakmaklı dışında Mesut Uçakan ve Salih Diriklik de Milli Sinema anlayışı doğrultusunda ürünler vermişlerse de, yine bunlar da dinsel yanı ağır basan, Yeşilçam kalıpları içinde kalan ürünler olmaktan öteye gidememişlerdir (Coşkun, 2009, s. 77-80).

> sona erdirebileceklerine inanmaktadırlar. 1968 ruhuyla dünyayı düzeltebilme inancını ve onu güzelleştirebilecekleri umudunu, yitirmemişlerdir hala. İşte bu ortamın paradoksal yapısı, 1970'ler sinemasında da kendini gösterecektir.

Kuyucak Esen 70'li yılların Türk sineması için ilginç bir dönem olduğunu belirtir. Bir yanda yapımcılar tarafından finanse edilmek istenmeyen ve yönetmenlerin de yapımcı müdahalesi ile engellenmek istemediği için kendi imkânlarınca gerçekleştirdikleri; Genç Sinema Hareketi[13] ve Yılmaz Güney[14] gibi gerçekçi olmayı amaçlayan ve o güne dek yapılmamış düzeyde "devrimci" denebilecek siyasal eleştiri filmleri çekilmeye başlanmıştır. Diğer tarafta ise siyasal açıdan karmaşa ve gerilimin olduğu bu yıllarda; özellikle önceki yıllarda sinema salonlarını dolduran "aile"lerin sinemadan ve "dışarıdan" uzaklaşarak o dönemde yeni yeni evlere konuk olmaya başlayan televizyonun da etkisiyle ticari sinemacıların kaybettikleri Yeşilçam seyirci kitlesinin yerine çözüm olarak buldukları seks filmleri sinema salonlarını kaplamıştır. Asıl izleyicisi olan kadınlar ve çocukları televizyona kaptıran sinema salonları (yapımcılar)

---

[13] Türkiye'de devrimci sinema tartışmaları bağlamında Genç Sinema Hareketi ile ilgili tartışmalar ve Genç Sinema Hareketi manifestosu için Bkz: Ufuk (1996).

[14] Özön (1985, s. 384-389) hem Türk sinemasına yoğun olarak etki eden hem de Genç Sinema Hareketi'ni büyük ölçüde etkileyen Yılmaz Güney sinemasını kısaca şu şekilde ele alır: "Türk sinemasında Akad'ın çizgisini sürdüren, geliştiren, onun tek meşru vârisi sayılabilecek olan, aynı zamanda Sinemacılar Dönemi ile Genç/Yeni Sinema Dönemi arasında hem bir halka işlevi gören hem de bu son dönemi başlatan Güney, 1968'de Seyyit Han/Toprağın Gelini'yle yönetmenliğe başladığında geride uzun bir oyunluk yazarlığı, yönetmen yardımcılığı ve özellikle oyunculukla geçen on yıllık bir sinemacılık deneyimi bulunuyordu. (…) Altmışa yakın filmde kendini Yeşilçam'a özellikle oyuncu olarak benimsetti, parasal yönden güçlendi ve 1966'da Hudutların Kanunu'nda Akad'Ia başlattığı işbirliğinin de getirdiği deneyimle Seyyit Han'a ulaştı. (…) Güney, Seyyit Han'dan sonra, 1968 öncesi filmlerinin havasını sürdüren Aç Kurtlar (1968) ile Bir Çirkin Adam'ın (1969) ardından, o zamana kadarki en iyi Türk filmi olan Umut'u (1970) çevirdi. Güney, bu yalın öyküyü, buna çok uygun düşen yalın, abartmasız bir dille, ama görüntülerinin güzelliğine her vakit titizlikle dikkat ederek görüntülüğe yansıttı. Böylece Güney'in yıllar yılı yaşadığı, denediği, sabırla yüreğinde taşıdığı gözlemleri, gerçeğin kendiliğinden taşıdığı güç ve güzellikleriyle, başka bir katkıya gerek kalmaksızın, sinemada gerçek değerini buldu. İnsan onuruna alabildiğine aykırı, kopkoyu bir yoksulluğun içine itilmiş insanların gerçekleşemeyecek bir umuda, bundan da umutsuzluğa ve giderek doğaüstü güçlere yönelmelerini ve bir kısırdöngüye kapılmalarını anlatan Umut, bütün bunları denetlemenin elverdiği -hatta elvermediği- ölçüde ödünsüz olarak ele alan, dolayısıyla sinemamızın o güne dek gerçekçilik yolunda ulaşabildiği son noktayı belirleyen bir yapıttı. (…) Arkadaş film ise her çeşit çizemselliğin, hazır reçetenin dışında, sınıf gerçeğinin belirlediği toplumsal ilişkileri derinlemesine incelemeye doğru yürekli bir adımdı. Dolayısıyla Umut'tan sonra bu kez Türk sinemasının gerçekçilik yolundaki olgunlaşmada vardığı yeni noktayı belirliyordu. (…) Güney, hapis hayatı yaşadığı zaman zarfı içerisinde de senaryolarını en ufak ayrıntılarına dek yazdığı, nasıl çevrileceğini saptadığı Sürü (1979) ile Düşman (1980) Zeki Ökten'in, Yol (1982) Şerif Gören 'in yönetmenliğinde gerçekleştirildiklerinde tümüyle Güney'in çizgisini sürdürüyor ve sinema tarihinde ilk kez bir yönetmenin hapishanedeyken yapıtlarını gerçekleştirebilmesi gibi benzersiz bir olayı yansıtıyordu. Yine aynı olay, Güney'in Genç/Yeni Sinema döneminin sanatçılarıyla olan sıkı ilişkisini ortaya koymaktaydı. (…) Güney, yurt dışına kaçtıktan sonra Fransa'da Duvar'ı (Le mur, 1983) çevirdiyse de aynı başarıyı sağlayamadı. Film biçimsel yönden taşıdığı değere karşılık, katı, önyargılı, bir şeyler kanıtlamaya çabalayan tutumun kurbanı oldu."

ve dolayısıyla ticari sinemanın krize girmesi nedeniyle –can simidi işlevi gören güldürü filmlerinin dahi yetersiz kalması sonucu- yapımcılar; *"hedef kitlelerini değiştirerek, hızlı göçün kentlere sürüklediği, evinden ve eşinden uzaktaki erkeklere yönelmiştir. Güldürü filmlerine cinsel öğeler ve çıplaklık ekleyerek, onların cinsel açlığından yararlanabileceklerini keşfetmişlerdir"* (Kuyucak Esen, 2010, s. 135). Siyasal ve toplumsal karmaşanın yaşandığı bu dönemde kitlelerin gündelik deneyimlerinden uzaklaşarak rahatlamalarına fırsat veren sığınma mekanları olarak popüler tarihi kostüme avantür filmler de seyirciye "eski"ye dair mitsel bir fantezi deneyimi yaşatarak gündelik politik deneyimden daha da uzaklaştırıp arınmalarına yol açmıştır.

Yılmaz (1997, s. 12) dünya çapında yaşanan 1968 dalgasının özellikle İtalya, Fransa ve ABD gibi ülkelerde sisteme muhalif bir sinema yarattığını ancak Türkiye'de muhalefet geleneğinin bulunmayışı nedeniyle güçlü bir muhalif sinemanın yaratılamadığını belirtir. Dorsay ise konuyu biraz daha iyimser bir şekilde ele alır ve daha geniş bir perspektiften açıklamaya çalışır. 1960'ların sonlarında toplumca yaşanan bunalımın sinemaya da yansıdığını ancak bazı genç sanatçıların bu yozlaşmanın içinde doğan bir umut ışığı olduğunu vurgulayan Dorsay (1998, s. 45), özellikle 12 Mart muhtırasıyla somutlaşan politik/toplumsal bunalım sürecinde diyalektiğin de yasasının işlediğini ve toplumun bu en bunalımlı baskı döneminde, toplumcu sinemanın da beklenmedik bir biçimde geliştiğini belirtir. Bu dönemde toplumsal yaşamda olduğu gibi sinemada da en kötü ve yoz örneklerin yanı sıra en iyi ve ilerici örnekler de bir arada varolagelmiştir. Özön (1985, s. 377) ise "Genç Sinema/Yeni Sinema" olarak tanımladığı 1970-1984 yılları arasındaki dönemi şu şekilde betimler: Lütfi Ö. Akad ve Atıf Yılmaz dışındaki Sinemacılar Dönemi'nin ilk ve ikinci kuşağının giderek gerilemesi ve önemlerini yitirmesi, Yılmaz Güney'in ortaya çıkarak ardından genç ve yeni bir sinema topluluğunun belirmesi ve Türk sinemasının uluslararası alanda başarı kazanması tüm bunlara karşılık Türk sinemasının yine bu dönemin sonlarında bunalımlı bir döneme girmesidir.

1980 yılına kadar olan süreçte Türk sinemasına damgasını vuran önemli bir gelişme de 1965 yılında Türk Sinematek Derneği'nin kurulmasıdır. 1965-1980 yılları arasında faaliyet gösteren dernek, kuruluşundan 1975 yılına kadar en etkin yıllarını yaşamıştır. İki darbe arası -1960 ve 1980 darbeleri- dönemde etkin olan derneğin kendinden önceki

(1950'ler) ve sonraki (1980'ler) dönemlerden farklılığı dikkat çekicidir. Başgüney (2010, s. 89-90), Sinematek Derneği'nin; dönemin tartışmalarını, çelişkilerini, hayallerini, ekonomik sıkıntılarını, teknik imkansızlıklarını, amatör ruhunu, herhangi bir iktidar odağından ve otoriteden bağımsız kalma isteğini yansıtan ve o dönemi biçimlendiren/döneme damgasını vuran kurumlardan birisi olarak ortaya çıktığını belirtir. Başgüney, özellikle 1960'ların başından 1970'lerin ortalarına kadar -demokratik kitle örgütlerinin ve sendikal mücadelelerin de etkisiyle- Türkiye'de siyasi süreçlere katılımın önceki yıllara göre arttığını, entelektüel sol bir muhalefetin özellikle kentlerde kitle desteği sağlayarak; Cumhuriyet'in erken dönemlerinde sosyo-kültürel dönüşümler yoğunluktayken, bu dönemde yaşanan sosyo-ekonomik gelişimler sonucu sınıfsal ayrımların belirginleşerek daha sınıf temelli bir muhalefetin öne çıktığını belirtir. Toplumsal ve politik alandaki çatışma ve dinamizmin kültürel alana yansıması ise -yukarıda vurgulandığı gibi- Türk Sinematek Derneği'nin toplumsal deneyime ve Türk sinemasına eleştirel bir yönden bakmasıyla, devamında Genç Sinema hareketinin belirmesiyle oluşmuştur. 1960'lı yıllarla birlikte dünya sineması da hızlı şekilde dönüşmeye başlamıştır; Sinematek Derneği de dünya sinemasındaki bu değişimi takip etmeye çalışmış ve dernek vasıtasıyla dünya sinemasının birçok önemli örneği gösterim olanağı bulmuştur. Çeşitli kültürel/sanatsal ve politik tartışmaların ve toplantıların da yapıldığı derneğin katkısıyla Türk sineması 80'li yıllara kadar -az da olsa- önemli örnekler vermeyi başarmıştır. Sansür kurulu tarafından Avrupa ile olan film alışverişinin -Fransız Sinematek ile olan yakın ilişkiler- engellenmeye çalışılması, "Ulusal Sinemacılar" ile yaşanan polemikler[15] ve 68 hareketini toplumsal alanda olduğu gibi sinemasal alanda da yaşatmak isteyen genç ve devrimci örgütlerin üyesi sinemacılarla derneğin ilk kuşak üyeleri arasındaki ayrım, derneğin ilk yıllardaki kapsayıcılığını zedelemiş ve etki alanının zayıflaması ile sonuçlanmıştır. Yılmaz Güney ve Ömer Lütfi Akad sinemasının dernek tarafından arzu edilen sinema olarak

[15] Başgüney (2010, s. 97), Sinematek çevresi ile Ulusal Sinemacılar arasında yaşanan polemiklerin kapsayıcı olmadığını ve dar bir bakış açısı ile yapıldığını belirtir. Özellikle Sinematek çevresinin Yeşilçam sinemasının dönüşüm potansiyelini yok saydığını vurgular: "Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi Yeşilçam sinemasının en değerli filmlerini çeken yönetmenlerle derneğin çevresindeki sinema yazarlarının girdiği tartışmanın en kötü yanı iki tarafın birbirlerini etkileme imkanının kalmaması ve popüler sinema ile sanat sineması arasındaki ayrımın olduğundan derinmiş gibi düşünülmesidir. Örneğin, Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filmi önemli bir sanat sineması başyapıtı iken, derneğin sahiplendiği Yılmaz Güney'in *Arkadaş* filmi son derece popüler bir film olabilmiştir. Tabii ki popüler olmak ile sanatsal olmak birbirlerini dışlamak zorunda değildir, sanatsal değeri yüksek olan az gişe yapar gibi bir kural da yoktur. Bu tartışmalarda zaman zaman bu geçişler ihmal edilmiştir ya da tartışmanın etkisiyle, olduğundan büyük hissedilmiştir". 1965-80 yılları arasında Türkiye'de sinema ve politik tartışma için Bkz. (Başgüney, 2010).

değerlendirildiğini, sonraki yıllarda Şerif Gören, Ali Özgentürk, Erden Kıral, Ömer Kavur gibi yönetmenler üzerinde de derneğin etkisi olduğunu vurgulayan Başgüney (2010, s. 97), öte yandan derneğin "eksik" bıraktıkları ve görmedikleri üzerine de bir eleştiri getirir:

> (...) Ancak derneğin kendine has bir sinema ekolü oluşturduğunu ve Türk sinemasında kalıcı bir dönüşümü tetiklediğini söylemek de aşırı olur kanaatindeyim. Ayrıca dönemin ticari sineması da dönem içerisinde bazı olumlu gelişmeler göstermiş, '80'lerin sonuna doğru Kartal Tibet'in Sultan, Atıf Yılmaz'ın Selvi Boylum Al Yazmalım, Ertem Eğilmez'in Hababam Sınıfı, Zeki Ökten'in Kapıcılar Kralı ve daha sonra 1988'de Düttürü Dünya gibi filmleri ve ilerleyen yıllarda Yavuz Turgul'un melodramları "ticari" sinemanın da belirli bir niteliğe sahip olabileceğinin önemli göstergeleridir.

Bu dönemin önemli yeniliklerinden biri de Devrimci Sinema Grubu deneyimidir. Devrimci bir sinemanın oluşmasını amaçlayan "Genç Sinemacılar" olarak bilinen grup; *"kitlesel eylemleri ve emekçi kesimlerini belgesel formatında filme almaya başlayarak devrimci kitlelerin en gerçek halleriyle filme alınmasının ilk deneyimlerini ortaya koydular"* Oylum (2012, s. 121). Özellikle Güney Amerika'daki devrimci hareketlerden ve Yeni Sinema (Cinema Novo) akımından etkilenen grup, Yılmaz Güney'i -özellikle 1970 yılında yaptığı *Umut* filmi ile- hareketin temsilcisi olarak görürler. *Umut* (Güney, 1970) devrimci sinemanın başlangıcı olarak kabul edilse de Türkiye'de devrimci sinema tartışmalarının 1960'lı yılların ortalarında başladığını belirten Coşkun (2009, s. 80-81), süreç için Onat Kutlar'ın başkanlığında kurulan Sinematek Derneği'nin önemini vurgular. Sinematek Derneği'nin yayın organı olan *Yeni Sinema* dergisi ile devrimci bir sinemanın yapılması gerekliliği ve bu gerekliliğin başlangıcı olarak; *"Kısa film sinemanın molotof kokteylidir"* (Başgüney, 2010, s. 93) şiarıyla kısa film yapımının özendirilmesi amaçlanmıştır. Ancak çekilen kısa filmlerin az olması ve gösterimin engellere takılması, kuramsal düzeyin uygulama düzeyine başarılı şekilde çıkarılamaması ve Yeşilçam'ın içinde kalarak muhalefet etme düşüncesinin reddinden dolayı 1968 yılında Sinematek'ten ayrılan devrimci genç bir grup, *Genç Sinema* isimli dergiyi çıkarmaya başlamışlardır:

> Veysel Atayman, Engin Ayça, Üstün Barışta, Mehmet Gönenç, Mutlu Parkan, Gaye Petek, Ahmet Soner, Jak Şalom, Tanju Akerson, İbrahim Bergman, İbrahim Denker, Mustafa Irgat gibi isimlerden oluşan Genç Sinemacılar, Ekim 1968 yılında çıkardıkları Genç Sinema dergisinin ilk sayısında bir bildiri yayımlayarak yeni, devrimci bir sinema anlayışını hedef

> aldıklarını açıklarlar. Genç Sinemacıların amacı, halk olarak tanımını yaptıkları emekçi sınıfları bilinçlendirmeyi, onların sorunlarını yansıtmayı amaçlayan, halka dönük, devrimci ve bağımsız bir sinemanın sözcülüğünü yapmaktır (Coşkun, 2009, s. 81).

Âlim Şerif Onaran (1994), 1963-1980 yılları arası dönemi *Yeni Türk Sineması* olarak tanımlar ve Eski Kuşak, Orta Kuşak, Genç Kuşak olmak üzere üç döneme ayırır. Eski Kuşak yönetmenler; Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Osman Fahir Seden, Nevzat Pesen, Ertem Göreç'tir. Orta Kuşak yönetmenler; Yılmaz Güney, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Süreyya Duru, Vedat Türkali, İhsan Yüce, Şerif Gören, Zeki Ökten, Fevzi Tuna, Yücel Çakmaklı, Bilge Olgaç, Türkan Şoray, Kartal Tibet'tir. Genç Kuşak ise Ömer Kavur, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Ali Habip Özgentürk, Tunç Okan, Korhan Yurtsever, Tarık Dursun Kakınç ve Tuncel Kurtiz'den oluşur. Onaran'ın gruplandırmasından farklı olarak Özön (1985), Genç Sinema Hareketi'nin yönetmenlerini şu şekilde sıralar: İlk filmi olan *Ölüm Pazarı* (1963), Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı *Sürü* (1979), *Bir Menekşe Demeti* (1973), *Kapıcılar Kralı* (1977), *Çöpçüler Kralı* (1978) gibi tecimsel filmleri de bulunan Zeki Ökten; senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı *Yol* (1982), yönetmen yardımcılığını yaptığı *Endişe* (1975), *Almanya Acı Vatan* (1980), *Köprü* (1975), *Tomruk* (1983) gibi filmlerle anılan Şerif Gören; *Almanya Acı Vatan* filminden sonra bir kez daha Türk göçmen işçileri odağına alan *Otobüs* (1976-77) filminin yönetmeni Tunç Okan; Doğu Anadolu'nun geri bıraktırılmışlığını, feodal yapıyı ve ağalık düzenini yarı belgesel bir tutumla ve destansı bir anlatımla, Güney'in çizgisine çok yakın bir yaklaşımla aktaran *Fırat'ın Güneşi* (1978) ve *Almanya Acı Vatan* ve *Otobüs* filmlerindeki izleklerin izinin sürülebileceği Almanya'da çekilen *Kara Kafa* (1980) filmlerinin yönetmeni Korhan Yurtsever; yine benzer izlekler taşıyan ve *Kara Kafa* filmi ile aynı yıl İsveç'te çekilen *Gül Hasan* (1980) filminin yönetmeni Tuncel Kurtiz; *Kanal* (1979), Berlin Sinema Şenliği'nde Gümüş Ayı dahil olmak üzere dört tane daha ödül alan *Hakkari'de Bir Mevsim* (1982-83) ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1980) filmlerinin yönetmeni Erden Kıral; eski bir maden işçisi ve kısa film yönetmeni olan *Maden* (1978) ve *Karanlıkta Uyananlar* (Göreç, 1964) filminden sonra grev olgusuna etraflıca yaklaşmaya çalışan *Demiryol* (1979) filmlerinin yönetmeni Yavuz Özkan; *Yatık Emine* (1974), *Yusuf ile Kenan* (1980), *Ah Güzel İstanbul* (1981), *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (1982), 1986 yılında Yusuf Atılgan'ın eserinden uyarladığı *Anayurt Oteli* filmlerinin yönetmeni Ömer Kavur; yine Güneydoğu Anadolu bölgesinin feodal ataerkil sistemine eleştirel bir dille yaklaşan

Hazal (1980) filminin ve *At* (1982) filmlerinin yönetmeni Ali H. Özgentürk; *Bedrana* (1974), *Kara Çarşaflı Gelin* (1976), *Güneşli Bataklık* (1977-79) gibi filmleriyle Süreyya Duru; filmlerindeki "güldürü" unsuru ile bilinen *Canım Kardeşim* (1973), *Hababam Sınıfı* (1975), *Banker Bilo* (1981) gibi filmlerin yönetmeni Ertem Eğilmez; Türk sinemasının baş yıldızlarından *Dönüş* (1973) ve *Yılanı Öldürseler* (1982) filmlerinin yönetmeni Türkan Şoray; *Linç* (1970) ve *Bir Gün Mutlaka* (1975) filmleri ile bilinen kadın yönetmen Bilge Olgaç'tır.

Genç Sinema Hareketi içerisinde yer alan yönetmenlerin özelliklerini Özön (1985, s. 392-393) şu şekilde sıralar:

> Çoğu 1945 sularında doğmuşlardı; çoğu ilk ya da ikinci filmlerini çevirmekteydiler; çoğunun kısa filmde, belgeselde geçmiş deneyimleri vardı; çoğu Yeşilçam'ı iyi tanıyorlardı. Filmlerinin büyük bir bölümü Yeşilçam'ın dışındaki kaynaklardan sağlanan yatırımla gerçekleştirilmişti. Yönetmenlerin çoğu, yapımcılığı da üstlenmekteydiler. Yabancılarla ortak yapım ya da yabancı ülkelerde çevrilen filmler de vardı. Filmler genellikle toplumsal-siyasal ve ekonomik bir tabana oturtulmuştu. Ele alınan çevre genellikle kırsal kesimler ve bu kesimin en geri kalmışı olan doğu ve güneydoğu Anadolu'ydu. Aynı çevreyi ele alan yazınla, yazarlarla bu konuda sıkı bir işbirliği, alışveriş vardı. Feodal yapının, ağalık düzeninin, buna bağlı geri kalmışlığın ve geri bıraktırılmışlığın ortaya çıkardığı sorunlar, toprak mülkiyeti, mülkiyet ilişkileri, insan ilişkileri, katı gelenek ve görenekler, böyle bir toplumda kadının yeri en çok işlenen konulardı. Kimi zaman çevre kente dönüşüyor, o zaman da çoğunlukla kırsal kesimden kente göçler, kırsal kesim insanının emekçileşme süreci, bunun ortaya çıkardığı sorunlar inceleniyordu. Bunun bir uzantısı da yabancı ülkelerdeki Türk işçileri ve sorunlarıydı. Kent çevresinde geçen filmlerde gecekondulaşma, emekçilerin bilinçlenmesi, sendikal savaşım ağırlık kazanıyordu. Konulara yaklaşımda belgeci bir tutum, insanı doğal çevresiyle birlikte ele alıp inceleme, değerlendirme çabası göze çarpmaktaydı. Kestirme, yalın, ama görüntü düzenlemesine, görsel güzelliklere de hakkını veren bir tutum dikkati çekmekteydi.

Hem yapım ve yapım sonrasında hem de tematik ve biçimsel olarak Türk sinemasında olumlu bir dönüşümü imleyen bu özelliklerin yanı sıra Özön; çoğunlukla tekdüzeliğe düşülmesi, incelikli karakterlerin oluşturulamaması, didaktik bir tutumun ağır basması ve zaman zaman "slogan sineması" kolaycılığına kaçılması gibi durumların da bir eksiklik olarak altını çizer.

1960'ların ortalarından itibaren Sinematek gibi dernekler, Yeni Sinema ve Genç Sinema gibi dergiler etrafında oluşmaya başlayan devrimci sinema düşüncesinin, etraflıca

değerlendirildiğinde, kuramsal tartışmalara karşın üretilen filmlerin devrimci bir sinema örneği oluşturabilecek düzeyde olmadığını belirten Coşkun (2009, s. 83); Yılmaz Güney'in yaptığı ve devrimci sinema örneği olup olmadıkları da tartışmalı olan birkaç film dışında Genç Sinema örneği olmadığını vurgular. Genç Sinemacılar döneminde yapılan filmlerin toplumsal rahatsızlıkların belirtildiği ve gerçekçi bir tutumla oluşturulmaya çalışılan filmler olduğunu, ancak "devrimci sinema"nın kriterlerini barındır(a)madığını ve bu nedenle Türk sineması için "devrimci bir sinemadan" söz edilemeyeceği gibi "Genç Sinema Akımı" olarak adlandırılabilecek bir akımdan da bahsedilemeyeceğini vurgulayan Coşkun (2009, s. 85-86); Türkiye'nin siyasal ve toplumsal olarak son derece canlı ve çalkantılı olduğu bu dönemde (70'ler) aynı canlılığın, gelişimini tamamlayamayan ve diğer ülke sinemalarına göre geride kalan Türk sineması için söz konusu olmadığını belirtir. Dolayısıyla belirtilen kimi yönetmen ve filmlerin "devrimci sinema" örneği değilse bile, olumsuz koşullara ve toplumsala muhalif bir açıdan yaklaşabilen politik filmler olduğu ve politik Türkiye sineması için bir temel oluşturmaya başladığı söylenebilir.

II.2.2. 1980'lerde Türk Sineması ve Politik Filmler

Dorsay (1998)'ın da özellikle üzerinde durduğu gibi sinema tarihimizin siyasal ve toplumsal deneyimden ayrılamaz olması durumu 1980 sonrası dönemde de kendisini göstermiştir. Ekonomi ve siyaset başta olmak üzere toplumsal yaşamın her alanında büyük bir çalkantı ve çöküşün yaşandığı 24 Ocak İktisadi Kararları ve 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi sonrası dönemde, 1980 sonrası Türk sinemasını en az 12 Eylül askeri darbesi kadar belirleyen bir başka "darbe" de "Hollywood darbesi"dir (Kuyucak Esen, 2010, s. 179). Bu nedenle *"Bu iki darbenin birlikte etkisi, 1980 sonrası sinemanın adını da "Darbe Dönemi Sineması" diye adlandırmamızı zorunlu duruma getirmektedir."* diyen Kuyucak Esen (2010, s. 185-186) şu şekilde devam eder:

> 1980'lerde 1970'li yılların ikinci yarısını kaplayan seks filmleri tamamen ortadan kalkmış, ticari sürekliliği sağlayacak yeni tür olarak, onların yerini 'arabesk filmler' almıştır. 1970'lerin, Yılmaz Güney'in Umut filmi geleneğinden gelen, toplumcu eleştirel-siyasal filmleri yasaklanmış; yerine, bireysel sorunlara ağırlık veren, özellikle kadının kimlik arayışını ve cinsel özgürlük sorunlarını ya da sanatçının yaratamama bunalımlarını ele alan filmler yapılmıştır. Sinemaya ticari yaklaşamayan yönetmenlerin bireye yönelmesi, karakterlerin daha ayrıntılı çizilebilmesini sağlamıştır. Türk sinemasının tip kalıplarının

> kırılması, özellikle kadın filmlerinde[16], kalıp-tiplerin yerine, olumlu ve olumsuz özellikleri aynı insanda toplayarak karakterler yaratılabilmesi başarılmıştır. Siyasal eleştiri yapamamaktan, geleceğe ilişkin düşlerini özgürce paylaşamamaktan, askeri darbenin baskıcı ortamından bunalan aydın ve sanatçıların, bu sıkışmışlıklarının dışavurumu olan bunalım filmleri yaygınlaşmıştır 1980'ler sinemasında.

Özgüç (1993, s. 66-67), dünya sinemasında yaşanan teknolojik ve biçimsel gelişmelere benzer şekilde Türk sinemasında da özgürlük arayışlarının olmasının normal bir süreç olduğunu ancak yerli film seyircisinin kendi ülkesinde üretilen yapımlara sırt çevirdiği bir dönemde yapılan filmlerin toplumsala dokunmayan "bunalım sineması" örnekleri olduğunu vurgulayarak bireye yönelen filmlere eleştirisini şu şekilde dile getirir:

> (...) Ancak Türk sineması bu yenilikçi arayışların izini sürerken, kendi insanlarını anlatırken kendi toplumuna yabancılaşırsa, *"entelektüel sinemacı"* görünme çabası içinde özle biçimi anlaşılmaz hale getirip uçuklaşırsa sonuç ne olacaktır? 1990'lı yılların sonlarında bir *"yeni bunalımcı sinema"* ortaya çıkacaktır. İşte 1986'da Sinan Çetin'in *Gökyüzü*, 1987'de Şahin Kaygun'un *Dolunay*'ı, 1988'de İrfan Tözüm'ün *Melodram*'ı,Orhan Oğuz'un *Üçüncü Göz*'ü *"yenileşme arayışları uğruna"* halkı dışlarken göz kırpılan entelektüel kesimi de karşısına alır. Bunlar "Yeni bunalımcı sinemacılar"ın yalnızca kendileri için yaptıkları soyut denemelerdir...

Dorsay özellikle 1980'lerin ikinci yarısından itibaren siyasal ve toplumsal mesajlar içeren politik filmlerden ziyade birey üzerinde duran filmlerin üretildiğini belirtir. 1980 öncesi dönemdeki politik sinema kaygısı güden genç yönetmenler, bu dönemde daha bireysel bir sinemaya yönelmişlerdir. Özellikle *Anayurt Oteli* (Kavur, 1987) filmi ile birlikte toplumsal mesaj verme ve siyasal film yapma gibi amaçların "unutulup" Türk sinemasında "birey"in keşfedildiğini vurgulayan Dorsay (1999, s. 19)'a göre;

---

[16] Özgüç (1993, s. 58); *Ah Güzel İstanbul* (Kavur, 1981) filmindeki fahişe tiplemesiyle gerçekçi bir kadın kişiliği çizen Müjde Ar'ın özellikle Atıf Yılmaz'ın filmleriyle birlikte Türk sinemasındaki kadın imajını değiştirdiğini; Yeşilçam'ın kalıplarını kırarak, beraberinde bir "cinsel devrim"i de getirdiğini vurgular. Hülya Koçyiğit, Türkan Şoray ve Fatma Girik'ten alışkın olduğumuz başkaldıramayan, boynu bükük ve hakkını arayamayan "mağdur" kadın tiplemesinin aksine Müjde Ar özellikle 1981 yılından sonra; kadın sinemasının bir tür militan oyuncusu olarak, özellikle *Fahriye Abla* (Turgul, 1984), *Şalvar Davası* (Tibet, 1983), *Gizli Duygular* (Gören, 1984), *Adı Vasfiye* (Yılmaz, 1985), *Aaahhh Balinda* (Yılmaz, 1989) filmleri ile kadın kimliğini öne çıkartıp, kadına cinsellik ve ekonomik özgürlük kazandıran bir temsil sunmuştur. Ar'ın bu çağdaş ve özgür kadın temsilinden etkilenen Türkan Şoray, *Mine* (Yılmaz, 1985) filmiyle Hülya Koçyiğit ise *Firar* (Gören, 1984) filmi ile bu değişimin benzer temsillerini sunarlar.

> *Sürü*, *Düşman* gibi filmlerin yaratıcısı Zeki Ökten'in bu dönemin ikinci beş yılında Kemal Sunal filmlerine kayması, Şerif Gören'in *Yol* gibi bir filmden sonra 'kadın filmleri'ne ya da güldürülere dalması, *Hakkari'de Bir Mevsim*'in yaratıcısı Erden Kıral'da gitgide belirginleşen Tarkovski veya Angelopoulos'vari üslup arayışları, Ali Özgentürk veya Yusuf Kurçenli gibi temelde siyasal angajman taşıyan yönetmenlerin bile daha stilize, bireyci işler yapması (belki Kurçenli'nin o güzel ve önemli filmi *Karartma Geceleri* dışında), Sinan Çetin'in Özalcı politikaları en iyi anlamış ve özel/sanatsal hayatında uygulamış bir yönetmen olarak *Bir Günün Hikayesi*'nden *Gökyüzü*'ne veya *Berlin in Berlin*'e uzanan yolculuğu ilginçtir.

1984 yılından başlayarak Türk sinemasındaki önemli değişimlerden birinin de oyunculuk alanında olduğunu vurgulayan Özgüç (1993, s. 60-62), eski star sistemine dayanan "yıldız sineması"nın yerini yavaş yavaş "oyuncu sineması"nın aldığını belirtir. Özgüç'e göre oyunculuk alanındaki asıl büyük gelişme *"olgunluk çağını yaşayan oyuncu kadınlar sineması"nda* kendini gösterir. Şerif Sezer, Nur Sürer, Müjde Ar, Şahika Tekand, Zuhal Olcay, Gülsen Tuncer, Füsun Demirel ve Hale Soygazi gibi kadın oyuncular, dönemin "oyuncu sineması"na örnek gösterilebilir.

Keskinsoy (2010, s. 61), darbe ile birlikte neoliberal sağ politikaların toplumsala olan yansımalarının Şerif Gören'in yönettiği *Beyoğlu'nun Arka Yakası* (1987), Yavuz Turgul'un yönettiği *Muhsin Bey* (1989), Nesli Çölgeçen'e ait *Züğürt Ağa* (1986) gibi filmlerle işlenmeye çalışıldığını belirtir. Özgüç (1993, s. 60), Halit Refiğ'in 1982-1984 yılları arasında *Beyaz Ölüm* (1983) ve *Alev Alev* (1984) gibi sanatsal özellikler taşımayan filmlerle Amerikan ticari sinemasının Türkiye'de yapılmış dikkat çekici örneklerini verdiğini belirtir. *"Gerek Refiğ'in profesyonel akıcı anlatımı, gerekse güncelliği oluşturan konusuyla ve de zengin prodüksiyonuyla 'Beyaz Ölüm', yapılmak istenip de bir türlü başarılamayan tecimsel bir sinema denemesidir".*

Türk sinemasının özellikle 1980 sonrası süreçte belirli bir depolitizasyon sürecine girdiğini; ulusal sinema, milli sinema ve devrimci sinema gibi –önceki dönemleri meşgul eden- daha çok ideolojilerle bağlantılı olan tartışmaların bu dönemde gündemden silindiğini vurgulayan Pösteki (2004, s. 25), 1980 sonrası süreçte ilk kez tabu sayılan bazı konuların -sinema dışı kaynaklar kullanılarak- işlenmeye başlandığını; yönetmen, oyuncu ve senarist sayısındaki artışa rağmen televizyonun sinema üzerindeki olumsuz etkisi, yetersiz sinema içi sermaye, tecimsel filmlere önem verilmesi, sinema salonlarının kapanması gibi durumların 1980 sonrasında Türk sinemasının gidişatını

belirlediğini belirtir. 80'li yılların ikinci yarısına kadar düşe kalka gelebilen Türk sineması bu tarihten sonra bunalımın sinyallerini de vermeye başlar. Yabancı Sermaye Kanunu'nda yapılan değişiklikle Amerikan şirketlerinin sinema piyasasını ele geçirmesi (1989'da Warner Bross ve United International Pictures Türkiye'de faaliyete başlamıştır) dönemin yönetmenlerini iyice çıkmaza sokmuştur. Pösteki (2004, s. 26) yabancı dağıtım şirketlerinin hâkimiyetinin daha çok tecimsel film yapımının dışında üretim yapmaya çalışan yönetmenleri ve yapımları zora soktuğunu belirtir. Yaşanan iktisadi değişimler sonucu Türk sinemasında film üretimini sağlayan yapımcılar döneminin bitip sponsorlar döneminin başladığını belirten Kara (2012, s. 90); Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmiyle hareketlenen ve siyasal filmler yapan genç/yeni sinemacıların (Şerif Gören, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Yavuz Özkan gibi…) 12 Eylül ile birlikte önünün kesildiğini; dahası darbeyle birlikte Özal iktidarının apolitikleşme politikaları ve toplumdan ziyade bireye yapılan vurgu ile sinemada da yalnızlaşmış bireyin içsel yolculuğuna, kişisel arayışlarına, yönelen bir eğilimin söz konusu olduğunu belirtir. Darbenin Türk sineması üzerindeki etkisini Kara (2012, s. 92) şu şekilde aktarır:

> Darbenin, sinema alanında ilk zarar verdiği kesim sinema örgütleri ve siyasal bir duruşu olan sinemacılardır. 12 Eylül iktidarı birçok işçi örgütü, kitle örgütü gibi DİSK'e bağlı Sine-Sen'i kapatır. Sendikanın 25 yöneticisi idamla yargılanır, 6 aydan 2,5 yıla kadar hapis yatar, işkence görür. Şerif Gören, Necmettin Çobanoğlu, Gani Turanlı işkence gören sinemacılardan yalnızca birkaçıdır. 12 Eylül'le birlikte film sayısı oldukça azalır. 1979 yılında 195 olan film sayısı, 1980 yılında 62'ye düşer. İlk yılın şoku atlatıldıktan sonra çekilen film sayısı 1981 ve 82'de 72, 1983'te 78, 1984'te 124, 85'te 127 ve 1986'da 185 olur. 12 Eylül askeri yönetimi döneminde çekilen filmler, içerik olarak toplumsal eleştiriden uzak filmlerdir. Darbe koşullarında çekilen Yol (Gören, 1982) ve Hakkari'de Bir Mevsim (Kıral, 1982) filmleri devlet karşıtı ve sakıncalı bulunduğundan yasaklanırlar. Toplumun birçok kesimi gibi sinemacılar da geri çekilir, içe kapanırlar. Oluşan boşlukta meydanı arabesk ve şarkıcı-türkücü filmleri doldurur. Erotik komedi-seks filmleri döneminde sinemadan uzaklaşmış birçok oyuncu geri döndüklerinde bu filmlerle karşılaşır; yeniden sinemada var olabilmek ve ekonomik sorunlarını çözmek için bu filmlerde oynamak zorunda kalır.

Keskinsoy (2010, s. 62), 1980-1990 yıları arasındaki filmlere bakıldığında birkaç film dışında 12 Eylül ideolojisini doğrudan karşısına alan politik filmlerden söz edilemeyeceğini vurgular, sebeplerini ise şu şekilde sıralar:

> 1) ANAP 1983'ten beri iktidarda olsa da, 12 Eylül rejiminin temel özellikleri hala yerli yerindeydi. Öyle ki, sansür yetkisinin valilere devredilmesiyle birlikte, Ali Özgentürk'ün *Su da Yanar* (1986) filminin gösterimi, 50'den fazla ilde valiler tarafından yasaklanmıştı. 2) Siyasi ortamın görece özgürleştiği 1987 ve sonrasında, Türkiye sineması kendini değişen kültürel üretim süreçlerinin yarattığı bir krizin pençesinde bulmuştu. Önce video piyasasındaki doygunluk, ardından tam da bu yıl Meclis'ten geçirilen Yabancı Sermaye Kanunu ve 3257 Sayılı Sinema, Video ve Müzik eserleri Kanunu, yeni yeni kabuk değiştiren sinemanın çanına bir süre için ot tıkamayı becerdi. Warner Bross, ve büyük şirketlerin ABD dışı dağıtımcılığını yapan UIP (United International Pictures), Türkiye piyasasını ABD filmleriyle doldurdular. Bu şirketler, birkaç yıl içinde Türk filmlerinin dağıtımını yapacak denli güçlenip tekelleşince, aynı yıllarda video sektörünün ölümüyle birlikte, Türkiye'deki sinema sektörü komaya girdi. Yıllar boyunca, sezon içinde gösterime giren Türk film sayısı, 10 ile 18 arasında kaldı. 3) Bu yıl başka bir açıdan da önemli idi: Gorbaçov'un glasnost ve perestroyka siyasasını ilan edişi, üç yıl içinde de Sovyet bloğunun iskambil kağıtlarından yapılmış bir imparatorluk gibi çökmesi, Sovyet tipi sosyalizmi onaylasın onaylamasın, kendini solda tanımlayan herkesin referans sistemine büyük bir darbe vurdu. Dünya artık bildiğimiz gibi bir yer değildi, "tarihin sonu"na gelinirken yeni dünyanın nasıl bir yer olacağını kimse kestiremiyordu.

12 Eylül döneminde yaşanan tutuklamalar, işkenceler ve hapishane deneyimleri üstü kapalı da olsa özellikle 1986 yılından başlayarak "12 Eylül filmleri" mottosuyla ağırlık kazanmaya başlamıştır. Çatalçam (2009, s. 47), 12 Eylül darbesi ve sinema ilişkisini ele aldığı metninde "12 Eylül filmleri" deyiminin, filmleri kendi içerisinde bir sınırlamaya götürdüğüne işaret eder. Bu dönemi konu alan filmlerin neden "toplumsal gerçekçi" film yapımına ya da "politik film" söylemi içerisine dahil edilemediğini araştırır. 12 Eylül'ün çağrıştırdıklarını gerçek anlamda tanımlayabilmeye ve içini doldurabilmeye henüz hazır olmadığımızı; 12 Eylül sürecini gerçekliğimizde bir yere koyamadığımız gibi sinemamızda da bir yere koyamadığımızı, Türkiye'yi 12 Eylül'e taşıyan süreci ve bu süreçte yer alan ideolojilerin filmlerde araştırılmadığını belirten Çatalçam; gerçek anlamda, tüm toplumsal gerçekliğiyle 12 Eylül'ü anlatabilen bir 12 Eylül filminin çekilemediğini belirtir. 1980 yılından günümüze uzanan süreçte 12 Eylül'ü konu alan filmlerin çoğunlukla 1980-1990 yılları arasında yapıldığını (15 film) belirten Çatalçam (2009, s. 48), Cannes film festivalinde Altın Palmiye ödülünü alan *Yol* (Gören, 1981) filmi dışındaki 14 filmin 1986-1989 yılları arasında çekildiğini belirtir. Bu durumun sebebini ise *"Sinema, adeta travmanın sıcaklığını atlatarak yaşama tutunmaya çalışan sinemacıların, yaşanmışlıkları ifade etmek için kullandıkları bir paylaşım alanı gibidir.*

Sanki darbe sonrası kolu kanadı kırılan sinemacılarımız, filmlerde yalnızlıklarını ve burukluklarını anlatarak içinde bulundukları gerçeklikleri toplumla paylaşmak istiyor gibidirler" şeklinde açıklar. Fatin Kanat (2010, s. 66) *Altyazı* dergisine verdiği söyleşide 12 Eylül'ü ve sonrası süreci dışından ya da merkezinden, 80'li yıllardan 2010'lara değin anlatmaya çalışan otuza[17] yakın filmden Şerif Gören'in *Sen Türkülerini Söyle* (1986) filmi ile başlayan doğru bir bakışa sahip olan filmlerin zirvesinde *Beynelmilel* (Gülmez ve Önder, 2006) olduğunu belirtir. Zeki Ökten'in *Düttürü Dünya* (1988)'sı ile Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmini de 12 Eylül sonrası süreci ve sistemi gerçekliğiyle aktarabilmesi açısından başarılı bulan Kanat, diğer yandan 12 Eylül'ü anlatmak isterken 12 Eylül zihniyetinin yaratmak istediği algıya bilinçli ya da bilinçsiz destek veren örneklerin çoğunlukta olduğunu belirtir[18]. 80'lerin ortalarından itibaren 12 Eylül'ün bireyler üzerindeki yıpratıcı etkilerini farklı hikayeler üzerinden anlatmaya çalışan filmlerde "devrimci" karakterler; *"eve dönen, sahipsiz, yorgun ve yenilmiş insanlardır. Yeni düzenle uyuşmazlar, ödedikleri bedel hiçe sayılır, toplumla, yakınlarıyla hatta kendileriyle barışamazlar. Adeta Vietnam savaşından dönen Amerikan askerlerinin yalnız ve sahipsizliklerini andırırlar."* diyen Oylum (2012, s. 132), 1980 öncesi dönemde de devrimci karakterlerin idealize edilmiş, tek boyutlu ve çelişkisiz şekilde temsil edildiğini dolayısıyla 90'lı ve hatta 2000'li yıllara değin bu temsilin sorunlu olduğunu belirtmiştir. Sancar (2010, s. 48) da darbenin ertesinde çekilen ilk filmlerde özellikle "sol kesim"in yaşadığı acıların işlendiğini ancak acıların ve deneyimlerin işlenmesindeki bakış ve yöntemin sorunlu olduğunu belirtir. *"Daha çok bir 'kendine acıma' hali vardı bu filmlerde. '12 Eylül bize karşı yapıldı ve bizi mahvetti' diye basitleştirebileceğimiz bir tema hakimdi bu filmlere"* diyen Sancar, özellikle *Sen Türkülerini Söyle* (Gören, 1986), *Ses* (Ökten, 1986), *Dikenli Yol* (Alasya, 1986), *Kara Sevdalı Bulut* (Özer, 1987), *Su da Yanar* (Özgentürk, 1987) ve *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Ün, 1989) filmlerinde bu durumun belirgin olduğunun altını çizer. 12 Eylül sinemasının temelinin bu filmlerle atıldığını, burada oluşan bakış ve üslubun 2000'lerde

---

[17] 1986 - 2012 yılları arasında çekilen "12 Eylül filmleri" ile ilgili ayrıntılı bilgi için Bkz: Kara (2012).

[18] *"Genel olarak 12 Eylül üzerine film yapanların en önemli hatalarının, 12 Eylül'ü tarihsel bir gerçeklik içerisinde algılayamamaları olduğunu düşünüyorum. Esas olarak, 'bu çocuklar macera arayan, kullanılan, kullanıldıklarının farkında olmayan iyi çocuklardı. Acılar yaşadılar ama şimdi bir yerlere tutunup düzeliyorlar. Sistem de hatalar yaptı ama o da kendini yeniden düzeltiyor. Yavaş yavaş genel bir barış havası, demokrasi havası içinde buluşuyoruz' gibi bir konformist yaklaşım hâkim"* diyen Kanat (2010, s. 66), geçmişi sorgulayan, kaybettirilen ve unutturulmaya çalışılan toplumsal hafızayı yeniden kuracak ve kendine de eleştirel bakabilecek filmlerin üretilmesi gerekliliğine vurgu yapar.

de öne çıktığını vurgulayan Sancar; toplumla 12 Eylül arasındaki ilişkinin sorgulanmasının bu filmlerde mevcut olmadığını, dahası sözkonusu filmlerin neredeyse 12 Eylülcü zihniyetin kendini meşru kılmak için kullandığı temel argümanları tersinden ürettiklerini belirtir. *"12 Eylül propagandası, darbenin sıradan (apolitik) insanlara karşı değil, 'anarşi ve fesat yaratan solcular'a karşı yapıldığı teması üzerine kurulmuştu. 'Solcular' da, yaptıkları filmlerde aynı şeyi söylüyorlardı."* diyen Sancar, böyle bir yaklaşımın toplumun geniş kesimi tarafından yankı bulmasını mümkün olmadığını ve dolayısıyla genel olarak "12 Eylül filmleri"nin geçmişle hesaplaşma sineması ve pratiği yaratamadığının altını çizer. Bu anlamda bu filmler; toplumsal hafızayı dinamik tutan, "hatırlama"nın altını çizen ve geçmişle/geçmişte yaşanan travma ile hesaplaşma pratiğini öne çıkaran filmler olmak yerine daha çok "unutma" pratiklerini destekleyen bir bakış açısı, anlatı ve biçimine sahip filmlerdir diyebiliriz. Sancar, 12 Eylül ile ilgili bir hesaplaşma sinemasının oluşturulamamasının nedenini toplumsal muhalefet ile ilişkilendirir: *"(...) Hesaplaşma için güçlü bir toplumsal talep ve etkili bir siyasal mücadele olsaydı, bunun sinemaya yansımaması mümkün değildi. Hesaplaşmayı bir de bu açıdan düşünmek; yani herkesin kendisiyle yüzleşmesinin de hesaplaşmanın vazgeçilmez bir boyutu olduğunu unutmamak lazım"* (2010, s. 51).

Özgüç (1993, s. 65), "12 Eylül konulu filmler" deyimi bir yana, bu dönemde "siyasal sinema örnekleri" olarak; 2. Dünya Savaşı sonlarında geçen *Karartma Geceleri* (Kurçenli, 1990) filmi ile Zülfü Livaneli'nin *Sis* (1989) isimli filminin başarılı örnekler olduğunun altını çizer.

II.2.3. 1990'larda Türk Sineması

1980 darbesinin de 1987'deki Hollywood darbesinin de aynı kaynaktan -24 Ocak İktisadi Kararları'ndan- beslendiğini ve sinemayı iki yönden kuşatarak nefessiz bıraktığını belirten Kuyucak Esen (2010, s. 182), 1990'larda Türk sinemasının bitkisel hayatta olduğunu vurgular. Bu dönemde Türk sineması; *"Film çekemez, çekebildiği az sayıdaki filmin gösterimi için salon bulamaz durumdadır. Çünkü sinema salonları Majör'ler*[19] *denen Amerikan film şirketlerinin eline geçmiştir."* Pösteki (2004, s. 18-19), 1980 sonrasında uygulanmaya başlanan neo-liberal politikalarla birlikte ekonominin

[19] Dev Amerikan şirketleri.

dengesinin piyasa güçlerine bırakılması ve devletin iktisadi yaşama "düzenleyici" olarak katılımının sağlanması ile başlayan sürecin 1990'lara gelindiğinde dengelerini yitirdiğini yazar. 1990'lar boyunca ekonomik tıkanıklıkların yaşanması, toplumdaki hızlı değişim, tüketimin artması, dünyanın yakından takip edilmesi gibi durumların yanı sıra sağlıklı bir kültürel gelişim zemini oluşturulamamıştır. 1980'lerle birlikte başlayan "değerlerin değişimi" ve farklılaşma süreci 1990'larda da devam etmiş ekonomik ve politik alandaki gelişmeler toplumu ve kültürel alanı etki altına alırken; sinema alanında da birtakım yeni oluşumların belirmeye başladığı gözlemlenmiştir. 1970'lere kadar Yeşilçam sinemasını belirleyen üç ana eğilimden (ticari/popüler eğilim, 60'lı yıllarla birlikte ilk örneklerini veren toplumsal gerçekçilik eğilimi ve ulusal sinema arayışları) bahseden Kara (2012, s. 211-212); yeni arayışlar içerisine girilen 70'lerin sonu ve özellikle 80'li yıllarda sinemanın en bunalımlı dönemini yaşadığını, Yeşilçam sinemasının gittikçe yok olduğunu, 80'li yıllarda politik ve kültürel hayatın da nasibini aldığı devinimsiz bir "asosyal"lik alanıyla birlikte siyasi koşullar nedeniyle "politik" ve toplumsal olandan "bireysel" olana doğru bir geçiş gerçekleştirilerek bireye yönelik sorunların arayış içerisindeki sinemanın ilgi alanına girdiğini belirtir. Dahası sinema alanında yaşanan üretim ve dağıtım ilişkilerindeki ve sermayedeki değişimler film yapma biçiminde de bir değişikliğe gidilmesine sebep olur. Yeşilçam'dan beri aşina olunan seyirciden gelen paralarla ve bölge işletmeciliği yoluyla film yapma imkanı sona ererek, yukarıda da bahsettiğimiz Amerika ve İngiltere kökenli yabancı sermayeli yapım ve dağıtım şirketlerinin koşulsuzca Türkiye'de aktifleşmeleri sonucu "Hollywood darbesi" olarak adlandırılan sistem ile birlikte zaten teknik, düşünsel ve ekonomik olarak sorunlarla boğuşan Türk sineması/yapımcılar yavaş yavaş ortadan kalkarak var olan film üretim sistemi de çökmüştür. Ekonomik ve kültürel olarak sağlam bir yapıya ve kendini dışarıdan gelebilecek her türlü olumsuz etkilere karşı koruma mekanizmalarından yoksun olan Türk sinemasının en küçük ekonomik dalgalanmalardan bile nasibini aldığını, yeterli bir alt yapıya, kendisine aşama yaptıracak insan faktörüne, yasal düzenlemelere ve devlet desteğine sahip olamamanın acısını, her krizde[20] gereğinden

[20] *"Bu krizlerin tümüne yakını- yalnızca 50'lerin sonunda yaşanan devalüasyon hariç- doğrudan doğruya sinema alanını etkileyen, genel krizlerin dışındaki olay- gelişmeler olmuştur. Örneğin 70'li yılların ortasında yarı resmi TRT'nin ulusal düzeyde yayına başlaması, 1987'deki sinema salonlarının erozyonu, 1989'da Yabancı Sermaye Yasası'nın değiştirilerek yabancılara şirket kurup dağıtım ve gösterim hakkını vermesi vs. gibi."* (Evren, 2003, s. 12).

fazla bedel ödeyerek vermek zorunda kaldığını belirten Burçak Evren (2003, s. 12) Yeşilçam'ın tükeniş sürecini şu şekilde açıklar:

> Majörlerin gösterim, dağıtım ve işletme tekelini kurması, korsan ve yasal olan videonun yaygınlık kazanması, Türk sinemasının gerekli çağdaş teknolojiyi izlemeyip finanse açısından tıkanma noktasına gelmesi, geleneksel yapımcıların (yani bir film için parayı koyan ve bulan kişilerin) daha kolay, risksiz ve kazançlı video alanına yönelip, uzun metrajlı film yapmaktan çekilmesi, sinema salonlarının büyük bir erozyona uğrayarak bir beş yıl öncesine göre yüzde 50'Iik bir oranda azalması ve mevcut sinemaların ses, perde ve gösterim olanakları açısından yetersiz oluşu, krizin sınırlarını genişletip çözümlerini yerli sinemacıların içinden çıkması olanaksız bir düzeye getirmesi, alışılmış ilişkiler doğrultusunda film üreten Yeşilçam'ın tükeniş noktasına gelmesine zemin hazırladı (2004, s. 16).

Bu durumda *"Film çekmek isteyenler ya Amerikan film tekellerinin kapısını çalacaklar -ki bu orantısız güç yüzünden çok zor bir iştir- ya da bağımsız film çekmenin yollarını deneyeceklerdir -ki bu da dağıtım ve gösterim olanağı bulamayacağı için yine zordur"* diyen Kuyucak Esen (2010, s. 184) Hollywood darbesine karşı Türk sinemasının ayakta kalabilmesinin Avrupa'da Hollywood'a karşı oluşturulmuş olan Eurimage Sinema Fonu[21] sayesinde olduğunu belirtir. Kültür Bakanlığı'nın 1990'ların başında Eurimage'a üye olarak parasal katkı payını ödemeye başlamasıyla, özellikle 90'ların ikinci yarısında ve 2000'lerde sinemada canlanma belirtileri başlamıştır. *"Avrupa kültürüne katkı sağlamayı, Amerikan sinemasına karşı Avrupa sinemasını korumayı, geliştirmeyi amaçlayan Eurimage, bu yıllarda sanatsal ve estetik kaygı taşıyan projeleri desteklemekte, parasal destek sağlamaktadır. Bu desteğin koşullarından bir gereği de, yönetmenler projelerini sunabilmek, destek alabilmek için yapımevleri kurup filmlerinin yapımcılığını üstlenirler"* (Kara, 2012, s. 212-213). Eurimages üyeliğinin Türk sineması açısından birçok avantaj sağladığını belirten Ulusay (2004, s. 84); Eurimages'ın film

---

[21]Zaim (2008), film yapımında Avrupa'dan sağlanan finansman kaynaklarının ilk akla geleninin Eurimages olduğunu belirtir: *"Eurimages 1988 yılında kurucu oniki Avrupa Konseyi ülkesi ile (Avrupada'daki ortak yapımları desteklemek üzere faaliyete başlayan) ve ilgili üye ülkelerin kültür bakanlıkları tarafından desteklenmekte olan Avrupa Konseyine bağlı bir kurumdur. Türkiye 28.02.90 tarihinde fona onsekizinci üye ülke olarak katılmış ve o tarihten bu güne dek yüzün üzerinde Türk filmi Avrupa ülkeleri ile ortaklıklar kurarak fondan finansal destek almayı başarmıştır."* Ulusay (2004) da Türk sinemasının aynı dönemde Eurimages dışında Eureka, MEDEA ve SEE Cinema Network gibi Avrupa merkezli başka program ve kuruluşlara da üye olduğunu belirtir.

yapımı için verdiği desteğin en başta, durma noktasına gelen yerli film yapımını canlandırdığını, Fon'un desteğinden sinemaya yeni başlayan yönetmenlerin de yararlanma olanağı bularak bu sayede yeni kuşakların Türk sinemasına girişinin sağlandığını belirtir. Böylelikle; sınırlı da olsa Eurimage yardımıyla yapım/dağıtım olanağı bulan, Kültür Bakanlığı'nın sınırlı parasal desteği ile ve bulunan çeşitli sponsorluklarla film yapım ve gösterim olanakları "yaratan" "bağımsız sinemacılar" ortaya çıkmaya başlamıştır.

Türk sinemasında belirli bir dönüşümün izlerinin gözlemlenmeye başlandığı bu dönemde, anlatı ve özellikle film yapım süreci/üretim koşullarındaki farklılaşma, "bağımsızlık" konusundaki tartışmaları da beraberinde getirir. Bağımsız sinemacılar olgusunu *"genel olarak kendilerinden talep edilmeden, kendilerinin tüm riskleri göze alarak film yapmaya talip oldukları bir sinema eylemi"* olarak tanımlayan Evren (2004, s. 15)'in yanı sıra *"Bir anlamda bağımsız yönetmen olarak adlandırabileceğimiz (seyirci beğenisinden, gişeden, maddi açıdan bağımsızlık) yönetmenlerin oluşturdukları yeni sinemacılar, klasikleşmiş sinema anlayışına, seyircilerin beklentilerine ve popüler olma kaygısına kapılmadan kendilerini filmlerinde ifade etmişlerdir"* diyen Pösteki (2004, s. 48) bu dönemdeki sinemacıların "bağımsız" olma koşullarına işaret eder. Akbal Süalp (2004, s. 20) ise son zamanlarda (1990'ların ikinci yarısından itibaren) Türkiye'de yapılan kimi filmler için "bağımsız sinema" (ve icra eden yönetmenler için de "bağımsız sinemacılar") kavramının kullanıldığını, bu nedenle de "bağımsızlık"ın tanımına yeniden bakılması gerektiğini vurgular. "*Bağımsızlık tanımı en kaba hatları ve en basitleştirilmiş anlamıyla, hâkim olan üretim biçimine, ana üretim ağlarına az çok bir kendinde bilinçle karşı durarak ya da onların dışında kalmaya çalışılarak üretmek, faaliyetlerini bu ilişkiler ağının dışında gerçekleştirmek anlamına gelir."* diyen Akbal Süalp film yapımında bağımsızlığın; farklı ve muhalif bir üretim sürecinin yanı sıra kamusal alan içerisinde kamusal bir bilinçle düşüncelerini paylaşmanın zemini olabilen, film yapımının ticari ve tek tip yoğun ölçekli üretimlerinin dışında bu yapıya karşı durabilen kaynak alanlarını ve örgütlenme biçimlerini beraberinde getiren, film yapış sürecinin farkında oluşun ve bu farkındalığın filmin kendisine ve muhtemel seyirciye yansıtıldığı ve bunların yanı sıra siyasal iklimde dinamik bir mücadele sürecinin içerisinden doğan/beslenen bir yapıyı kapsadığını belirtir. Dolayısıyla Akbal Süalp, birçok değişkeni içeren film yapımında bağımsızlık olgusunun Türk sineması içerisinde konumlandırılması hususunda dikkat edilmesi ve Türk sinemasının söz konusu dönemi

ele alındığında filmlerin hangi duruştan-sistemden-anlatı kalıbından ve seyretme ilişkisinden bağımsız olduklarının etraflıca araştırılması gerektiğini vurgular. Zaim ise "bağımsızlık" kavramının 90'larda ortaya çıkan kuşağı tanımlama konusunda sorunlu bir kavram olduğunu belirtir. Bu kuşakta yer alan yönetmenlerin zaman zaman ticari ve popüler filmlerin üretildiği ana akım sinema ile aynı finansal kaynaklardan beslendiği için bağımsız olma durumunun yeniden tartışılması gerektiğini vurgular. Ayrıca "genç Türkiye sineması" ya da "yeni Türkiye sineması" gibi kavramların da -genç ve yeni kavramlarının seksen ve doksanlarda üretim yapan kimi yönetmenleri işaret etmek için de karmaşık olarak kullanılması sebebiyle- sorunlu olduğunu belirten ve bunların yerine doksanlarda ortaya çıkan yönetmenler grubunu ve sinemayı işaret etmek üzere "alüvyonik Türk sineması" kavramını öneren Zaim (2008, s. 5), bu kavramı tercih etme nedenini şu şekilde açıklar:

> Coğrafi bir terim olan "alüvyon" doksanlarda beliren bu yönetmenlerin hem aynı yöne aktıklarını anlatma kabiliyetine sahip olmakta; hem de aralarında farklı biçimler alabilen bağlara işaret etmektedir. Bu dönemde beliren yönetmenler, bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirlerinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimde faaliyetlerini sürdürmekte, kimi zaman bir alüvyonun kollarıymışçasına birleşip bazen ayrılmaktadırlar. Bazen farklı bazen benzer tarzlara, üretim, finansman ve dağıtım…vs biçimlerine sahip bu grubu, dinamikliği ve farklılıklarıyla yetkinlikle tanımlayacağını düşündüğüm "alüvyon" kavramı bu yeteneği nedeniyle seçilmiştir.

Özellikle 1990'ların ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan bu yeni kuşağın ortak özelliklerini Evren (2004, s. 17); geleneksel yapım koşullarından farklı olarak yapımcının temin ettiği paranın çeşitli yardım-sponsorluk ve fonlar aracılığıyla bulunarak, ilk kez yoğun bir şekilde dışarıdan gelen sermayenin sinemaya kanalize edilmesi; Türk sinemasının geldiği kriz ortamında tüm riskin yönetmenlerce göze alınarak film yapımının birçok aşamasında (yapımcı-yönetmen-görüntü yönetmeni-senarist ve kimi zaman da oyuncusu olarak) sorumluluğun sırtlanılması ve daha bağımsız bir film yapımı; bir önceki dönemin (Yeşilçam'ın) yerleşik olan kalıplarının kullanılmaması/terk edilmesi ve tecimsel ödün verilmemesi; dağıtım ve gösterim olanaklarının yönetmenlerin çıkarları doğrultusunda belirli bir uzlaşıya varılarak kullanılmaya çalışılması; gişe kaygısının aksine film yapım yönteminden/anlayışından ödün vermeyip inanılan sinemanın yapılmaya devam edilmesi sonucu kitlelerden

alınamayan getirinin festivallerden ve yarışmalardan alınması; minimalist, gösterişsiz, dar bütçeli daha çok amatör oyunculu bir film anlayışı; bireysel ve kişisel durum-konu ve temaların ele alınarak kişilerin kendileri ve çevreleriyle olan ilişkilerinin, iç dünyalarının ve bunlarının yansımalarının anlatılması çabası; Türk sinemasında ilk kez bağımsız denilen bu yönetmenlerle "sponsorluk" kavramının oluşması ve yapımcının yerini giderek sponsor firmaların-kurumların-kişilerin almaya başlaması olarak sıralar. Evren, bu tür ortak özelliklerin yanı sıra "bağımsız sinemacılar" olarak isimlendirdiği yeni Türk sineması yönetmenlerinin altı farklı grupta[22] birbirlerinden ayrılan yönlerini yapım koşulları/süreci bağlamında ayırt etse de temelde; alışıldık anlatı geleneğini kullanan, popüler/ticari bir sinema kaygısı ile hareket eden yapımlar ve daha minimalist bir sinema estetiği ile göze çarpıp; zaman zaman "sanat sineması" özelliklerini barındıran, sanatsal özelliklerin ve yönetmenin kişisel üslubunun ön planda olduğu Zaim'in deyimiyle *alüvyonik* bir sinema olmak üzere iki yön tespit edebiliriz. Özetle

---

[22] Evren'in yaptığı bu gruplandırma; anlatısı, estetiği, teması ve yapım koşulları ile birlikte "bağımsız film/yönetmen" sorunsalını, Akbal Süalp'ın *Bağımsız Sinema: Kim(ler)den ve Ne(ler)den* (2004) metni ile birlikte bir kez daha düşünmemizi gerektirebilir. Evren (2004, s. 17)'in "bağımsız sinemacılar"ın farklılıklarına dair gruplandırması şu şekildedir: "1 -İlk grupta yer alanlar, sinemanın dışındaki sermayeyi sinemaya kanalize etme yerine, kendi sermayelerine güvenerek yalnızca tecimsel amaçlı, biraz da hobi doğrultusunda sinema yapmak istediler. Bu kişilerin sinema yapmalarındaki esas amaç, bir diğer daldaki popülerliğini, tanınmışlığını, başarısını sinemaya taşımak, yönetmen-yapımcı olarak bir statü kazanmaktı. Ama bu türde film yapanlar çoğunlukla umduklarını bulamadılar ve büyük bir düş kırıklığına uğradılar ve uğrattılar. (Dansöz, Son, Asmalı Konak vs.). Bir kısmı da beklenmedik tecimsel başarıya imza attılar (Vizontele, Kahpe Bizans) 2- Bir diğer grup ise reklam sektöründen sinemaya büyük bir sermaye ile iniş yaptı. Adeta sinemanın dışında bir başka sektörün içinde bir sinema sektörü oluşturdu. Biçimsel olgunluğu yaşayan-yaşatan bu grup, içerik olarak kısmi başarılar elde etti. Halen Bağımsızlar içinde sermaye açısından en güçlü grup bu. 3- Bana göre gerçek bağımsızlar. Okullu-alaylı yönetmenler. Kendi olanaklarını ve becerilerini ortaya koyarak oldukça kişisel olarak tanımlayacağımız minimalist bir sinema yaparak, ödünsüz, öykünmesiz, özgün ve özgür bir dili-anlayışı gerçekleştirdiler. 4- Yeşilçam'ın bilinen geleneğini sürdürenler. Bağımsız olmalarına karşılık, bildik, alışık olduğumuz sinema anlayışını (dilinden, konusuna, oyuncularından,...) sürdürenler. 5- Belirli ideoloji, etnik grup ya da inanca yönelik sinema yapan safını baştan belirlemiş bağımsızlar. Bunların finanse kaynakları da alışılmışın dışında farklı kaynaklardan sağlanıyor. Bu farklı olan kaynaklar; belirli bir sermayeyi sinemaya kanalize ederek bu sektörü güçlendirme yerine, aksine kendi davalarının ve inanışlarının propagandasını sinema yoluyla yapma eğilimini taşıyor. Ama bu grupta ve düşüncedekiler, hazır bir izleyen kitlesine sahip olduğu için kimi zaman tecimsel açıdan istenilen ve arzu edilen başarıyı kolayca yakalama kolaylığına da sahipler. 6- Popüler olmanın dışında sinemanın dışındaki herhangi bir alanda star olan ve bu starlığını kullanarak güçlü sermaye gruplarını harekete geçirip film yapmaya soyunan bağımsızlar. Tecimsel açıdan en çok başarı kazanan ve kazanmaya aday olan Bağımsızlar. Yapıtlarıyla sinema açısından birçok tartışmaya neden olsalar da en azından kitleleri sinema salonlarına döndürme başarısını gösterdiklerinden ötürü ciddiye alınması gereken bir grup."

1990 sonrası Türk sinemasında popüler ve “bağımsız” olarak işaretleyebileceğimiz ancak süreç içerisinde o güne dek süren film yapımından birçok açıdan farklılaşan fakat aynı zamanda ortaklıklar da barındırabilen yapımlar karşımıza çıkar. Özellikle 1990 sonrası dönemde sinemamızda yaşanan bu hareketliliğin ve dönüşümün temel sebeplerini; (sınırlı da olsa) devlet desteği/Kültür Bakanlığı, Eurimages, çeşitli uluslararası/yerel fonlar, sponsorluklar, festivaller ve festivallerde alınan ödüllerle birlikte tanınırlık/ortak yapımcı bulma şansı, TV kanalları ve reklam şirketlerinin desteği/etkisi ve farklı tür ve anlatı tarzlarının denenmesi olarak sıralayabiliriz.

1990’lı yıllara kriz söylemleriyle giren Türk sineması özellikle 90’ların ikinci yarısından itibaren kendini yeniden varetme çabası içerisine girmiş ve yeni anlatım tarzları/yeni arayışlar içerisine giren yönetmenlerin bir kısmı bireysellik dolayımında biçimlemeye başlarken bir kısmı ise Yeşilçam geleneği ile bağlantısını koparmadan ancak daha farklı bir biçimde popüler/ticari sinema örnekleri vererek toplum tarafından daha fazla tanınır hale gelmiştir. Yapım koşulları değişen sinemada, yıldız sisteminin (*oyunculuk sineması* söz konusu olmaya başlıyor) ve Yeşilçam'ın seyirci ile olan ilişkisinin de değişmeye başladığı ve hatta Yeşilçam kalıplarının çoğunlukla kırılmaya başladığı "yönetmen sineması" söz konusu olmaya başlamıştır.

> Yeni koşullar, hem senaryo hem yapımcı-sermaye bulma sorunu yeni üretim ilişkilerini, üretim biçimini dayatır. Film yapmak isteyen yaratıcı-yönetmen artık yapımcı ve sermaye bulmak zorundadır bu koşullarda. Sermaye arayışı sponsorları, sponsorluklar ve fon destekleri yapımcılığı getirir. Kimi Yeşilçam'da usta-çırak ilişkisi içinde yetişmiş, belgeseller, kısa filmler çekmiş, Yeşilçam yönetmenlerine asistanlık yapmış, senaryo yazmış, kimi tamamen dışarıdan gelen genç yönetmenler yeni oyuncularla ve 'yeni temalar'la filmler yapmaya koyulurlar. Filmlerinin yapımcılığını üstlenir, kendi öykülerini, senaryolarını filme alırlar (Kara, 2012, s. 212).

Yeni yeni oluşmaya başlayan “yönetmen sineması”nın; bu dönemde dağıtım şirketlerinin etkisiyle egemenliği altına girilen Hollywood filmlerinin izinden giden popüler/egemen sinema ile seyirci ve salon bulmak için rekabet etmek zorunda kaldığını ve egemen ideoloji karşısında zayıf düştüğünü belirten Çelik (2015, s. 241) şu şekilde devam eder:

> 1996 yılında, *Eşkıya* (Turgul, 1996) filmiyle büyük bir seyirci kitlesi ilk defa sinemaya gelirken, *Tabutta Rövaşata* (Zaim, 1996) filmi çok az sayıda seyirci elde edebilmiş ama

> eleştirelliği, gerçeklik anlayışını içinde taşıyan, özgün bir sinema dilinin ortaya koyulduğu, evrensel, derin, kalıcı anlamlar üreten, bireysel çabalarla üretilecek önemli yapımların içinde yer alacağı bir sinema anlayışının da çıkış noktasını oluşturmuştur.

1990'lara başlanırken krizde olan ve seyircisiyle bağları kopmuş olan Türk sinemasının değişimin sancısını yaşadığını ancak "ölme"nin aksine kabuk değiştirerek yeni tema ve formlarla yoluna devam ettiğini belirten Pösteki (2004, s. 34)'ye göre;

> 1980 sonrasının 12 Eylül'e göre şekillenen sineması yavaş yavaş yeni özelliklere yerini bırakmaktadır: Seyirci ile girilen ilişki (Eşkıya-Yavuz Turgul), Kürt sorununun sinemada kendine yer bulması (Işıklar Sönmesin-Reis Çelik), Amerikan filmlerinin dinamizmine yaklaşma gibi. Bunun yanında Yeşilçam'ın klasik geleneğinin de değişmeye başladığı görülmektedir.

Post-yeşilçam olarak da adlandırılan bu dönemde farklı anlatım tarzları ve temalar deneyen yönetmenler; geleneksel Yeşilçam filmlerinde bulunmayan teknik yöntemler (kurgu, kamera hareketleri vs.) ve senaryo/öykülemede görülen farklılıklarla seyirciyle kopan bağı yeniden kurmaya çalışmışlardır. Bu dönemde popülerliği keşfeden Türk sineması *Arabesk* (Eğilmez, 1989), *Minyeli Abdullah* (Çakmaklı, 1990), *Amerikalı* (Gören, 1993), *Berlin in Berlin* (Çetin, 1992), *Bay E* (Çetin, 1994), *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Altıoklar, 1995), *Ağır Roman* (Altıoklar, 1997), *Herşey Çok Güzel Olacak* (Vargı, 1998) gibi filmlerle seyircisiyle arasındaki bağı yeniden kurmuştur. Politik ve toplumsal kaygı taşımayan bu filmlerin olumlu yanı izleyicide film izleme alışkanlığı yaratmış olmalarıdır. Geleneksel Yeşilçam'ın klasik yapısının bugün (1990'lardan itibaren) usta-çırak ilişkilerini sürdürebilecek yapıdan çok uzak olduğunu, kişisel sermayeye sahip olan ya da farklı yollarla film yapımı/dağıtımı için kaynak bulabilen gençlerin böyle bir sürece tahammüllerinin olmadığını/gerek duymadıklarını, kendi geleneklerini kendilerinin yaratmak istediklerini ve bu konuda da hatırı sayılır derecede başarılı olduklarını belirten Evren (2003, s. 16)'e göre;

> Esas sorun, bugün, Yeşilçam'ın değişme mi uğradığı yoksa tümüyle yok olma aşamasına mı geldiğidir. Eldeki verilere ve göstergelere baktığımızda bu değişim değil, bir yok olma ve onun yerine gelen yeni bir sinemanın ışığıdır. Yavuz Turgul, Sinan Çetin gibi, Yeşilçam'ın içinde yetişip, ama ona alternatif ürünler yaratan sinemacılar, Atıf Yılmaz, Ömer Kavur, Zeki Ökten, Zeki Alasya gibi, klasik yapımcılıkta direnen firmaların desteği ve sponsor

> firmaların itmesiyle ayakta kalmayı başaranlar bir yana bırakılırsa sinemamız tümüyle bağımsız sermayenin ve tüm riskleri göze alan yapımcı-yönetmenlerin egemenliğindedir.

1990'ların ortalarından itibaren "yeni Türk sineması olgusu"nu iki döneme ayıran (90'ların ortalarından 2003'e ve 2003'ten günümüze) Daldal (2015, s. 21); doksanların ortalarından itibaren bazı "bağımsız yönetmenler" tarafından üretilen; hem kendine özgü hem de evrensel bir kültürden beslenebilen, iç pazarda gişe yapamayan ancak yurtdışı festivallerinden aldıkları ödüller ve yurtiçindeki az sayıda sinema takipçileri ile tutunmayı başarabilen, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem başta olmak üzere Kazım Öz, Handan İpekçi, Tayfun Pirselimoğlu gibi "bağımsız" yönetmenler tarafından üretilen "kişisel" (yönetmen sinemasını da içeren bir vurguyla) filmlerin, üslup ve konu tercihleri bakımından çok büyük farklılıklar göstermelerine rağmen "bağımsız" bir tavır takınmaları konusunda ortak bir paydada buluştuklarını vurgular ve bu filmler ve yönetmenlerin hangi açılardan bağımsız sayılabileceğini şu şekilde sıralar:

> Öncelikle çekilen filmler, iç pazar dinamiklerinden bağımsız, ticari olmayan "sanat sineması" örnekleri idi. Gişe hâsılatları çok düşüktü ve birçoğu yerli eleştirmenlerin gazabına uğramıştı (Nuri Bilge Ceylan'ın ilk dönem filmleri, oyuncu tercihleri ve kurmaca altyapısının minimalliği dolayısıyla ciddi olarak yadırganmıştı). Bu tavra paralel olarak, bu filmler Amerikan sinemasının "aynılaştırıcı", "uyuşturucu" sinemasal kodlarını da reddetmekte idi. Ancak bu "bağımsız" sinemacıların filmleri yerli gelenekleri, Yeşilçam film yapım süreçlerini de çok fazla umursamamaktaydı. Çoğu Boğaziçi, ODTÜ gibi çok dilli dünyaya açık eğitim kurumlarından gelen (ya da yurtdışında okumuş) bu sinemacılar, Türk sinemasını "dünyaya açtılar". (…) *"Auteur"* özellikleri yanında dünya "ulusal" sinemalarının etkilerini de yansıtan bu bağımsız yeni sinemacılar hem bağımsız Anglo-Saxon sineması, hem Fransız sineması hem de Doğu sinemalarından (özellikle de yeni İran sineması) etkilendiler (2015, s. 22).

Bayrakdar (2015, s. 7) da bu dönemi kendi deyimiyle "yatay ve dikey eksenler" üzerinden tarif eder. Auteur yönetmenler diyebileceğimiz, festivallerde ve belli sinema grupları ve küçük ekiplerle çalışan yeni sinemacılar (2000'lerden bakıldığında orta ve daha yaşlı bir nesil olan); üretim-dağıtım ve gösterimi merkezileştiren yapıyı oluşturan yapımcı yönetmenler; 2000'lerden sonra ortaya çıkan yepyeni genç yönetmenler; popüler auteur yönetmenler ve yeni genre (tür)'ların, melez genre'ların yönetmenleri olmak üzere beş eksenle karşılaşırız. Özellikle 2. Dünya Savaşı ile birlikte Avrupa'da ve

devamında İran, Çin ve Kore'de; teknik ve teknolojik ilerlemelerle (hafif kameralar, hassas film selüloidi, yeni ses kayıt yöntemleri, dijitale geçiş vb.) "yeni" dalgaların, akım ve yönetmenlerin belirginleşmeye başladığını belirten Bayrakdar (2015, s. 8); Türkiye'de, belirtilen ülkelere koşut bir "yeni"nin yaratılamadığını ancak Türkiyeli yönetmenlerin bu dönemde bu ülkelerden cesaret ve ilham alarak, anlatımları-yöntemleri-üretim biçimleri ve işbirlikleriyle yeni ve özgün bir dalga ya da akım olamasa da "yeni bir oluşum"a önayak olduklarını vurgular.

II.2.4. 1990 Sonrası Politik Sinema ya da Yeni Türkiye Sinemasında "Politik Olma" Sorunsalı

Bu bölümde, 1990'larda toplumsal alanda ve sinemamızda yaşanan değişime koşut olarak; sisteme ve topluma belirli bir muhalefeti içeren, temasını toplumsal ve tarihsel bir gerçeklikten/olaydan alan, belirli bir politik/muhalif tavrı içeren filmler olarak "politik filmler" ele alınmıştır. Ancak aşağıda da tartıştığımız gibi, bu dönemde sözü edilen "politik filmler"in hangi bağlamlarda ve ne yönde/nasıl bir politiklik içerdiği, bizi 1990'ların özellikle ikinci yarısında belirginleşen ve kimi kaynaklarca "yeni Türk sineması", "yeni Türkiye sineması", "yönetmen sineması" ya da "bağımsız sinemacılar" olarak adlandırılan; yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi, genel olarak popüler/ticari yapımlardan çoğunlukla yapım koşulları, anlatısı, estetiği ve dolayısıyla seyirciyle kurulan ilişki noktasında farklılaşan, içerisinde yönetmenin/yaratıcının kişisel üslubunun ve sanatsal kaygılarının belirginleştiği "alternatif" sinemayı tartışmaya yöneltir.

1990 yılının Türkiye'de politik gelişmeler açısından önemli bir dönem olduğunu; toplumsal rahatsızlıkların kitlesel eylemlere dönüştüğü ancak İslami kanat hariç[23] bu

[23]Konuyla ilgili olarak Kıraç (2000a, s. 16); "Özal döneminde yükselen değerlerin başında Milliyetçi-Muhafazakar politikalar geliyordu, bu politikalar radikal unsurları da zaman içinde beslemeye başlayınca sinemada da dertlerini anlatmak isteyen milliyetçi, muhafazakar, hatta İslami yönüyle daha fazla öne çıkan filmler çekilmeye başlandı. Bir tür olarak İslami filmlere 12 Eylül öncesinde de rastlamak mümkün, ancak 1990'lı yıllarla birlikte bu filmlerin söylemindeki radikalizm, muhalefet biçimi farklı bir yere denk düşüyordu. İktidara giden bir politik güçle birlikte bir dönem önemli sayıda seyirciyi sinemaya çekmeyi başardı. Bununla birlikte 1990'dan sonra İslami filmlerde artık 'hidayete ermenin' ne yüce bir şey olduğunun ötesinde, filmlerde politik bir söylem hâkim olmaya başladı. Bu politik söylem Türkiye'de İslamiyet'deki değişime paralel olarak bir yaşam tarzı öngörerek varolan sistemi eleştirirken yerine kimi zaman, sadece "muhafazakâr", kimi zaman da 'liberal' bir 'muhafazakârlık' koyuyor" diyerek; filmlerin ortak yönünün estetikten uzak, grotesk bir yapıyla, son derece direkt propagandif filmler olduğunu, ne sinemamız açısından, ne de herhangi bir konuyu hikâye etme açısından bir yenilik taşımadığını ve ilk sol sinema örneklerinin slogancı mizacının da gerisine düştüğünü belirterek; Mesut Uçakan'ın *Yalnız*

tepkinin politik bir önderlik yoksunluğundan dolayı dağınık bir konumdan kalıcı politik bir eylemlilik alanına kanalize olamadığını ve bu nedenle de egemen politikaların yeni manevralar için zaman kazanarak güçlendiği yıllar olduğunu belirten Kıraç (2000a, s. 15), yaşanan politik gelişmelerin sinemamıza ilk elde yansımadığını belirtir.

Pösteki (2004, s. 55), bu dönemde yapılan politik filmlerin yaşananları anlatması açısından -hem anlatım yöntemi hem de tematik olarak- ve yönetmenlerin ya da Türk sinemasının içerisinde bulunduğu zaaflar nedeniyle yeterince etkili olamadığını belirtir. Bu dönemde yapılan politik filmler, "dönem filmi" olarak nitelendirebileceğimiz, çoğunlukla 12 Eylül ve sonrası süreci konu alan filmlerdir. Pösteki'nin Kürt sorunu ile ilgili yapılan ilk film olarak nitelediği *Işıklar Sönmesin* (Çelik, 1996)'e ek olarak bu dönemde *Siyabend ile Heco* (Gök, 1991), *Mem ü Zin* (Elçi, 1991) gibi çeşitli Kürt destanlarının da filmi yapılmıştır. Bu filmlerin ilk kez "Kürt filmi" etiketini taşıyan filmler olduğunu belirten Pösteki (2004, s. 54) bu dönemde yapılan politik filmleri şu şekilde sıralar:

> Politik filmlerin konuları toplumu yakından ilgilendirmesine rağmen toplumdan ilgi görmemişlerdir. *Bekle Dedim Gölgeye* (Yılmaz, 1990), 68 gençliğinin iki darbe sonrasında girdikleri bunalımı anlatmaktadır. Ancak, bir dönemin sorgusundan çok bireysel çıkmazların içine düşmektedir. *Uzlaşma* (Tercan, 1991), politik bir cinayet olan Abdi İpekçi suikastını işlemektedir. *Babam Askerde* (İpekçi, 1994), 12 Eylül döneminin siyasi tutuklularının dramını çocukların gözünden anlatmaktadır. *80. Adım* (Giritlioğlu, 1995), politik bir suçlunun iç hesaplaşmasını konu edinmektedir. *Hoşçakal Yarın* (Çelik, 1997), 68 kuşağının önde gelen isimlerinden Deniz Gezmiş ve iki arkadaşını idama götüren süreci işlemekte, ancak yüzeysel kalmaktadır. *Leoparın Kuyruğu* (Yasalar, 1998), yine 68 kuşağından bir grup gencin, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının asılma kararını engellemek için bir Amerikalı askeri kaçırışlarının öyküsüdür. *Gülün Bittiği Yer* (Güneş, 1998) işkence olgusunu konu edinen ve nişanlı bir gencin suçsuz yere üç ay işkence görmesini anlatan bir filmdir. *Karartma Geceleri* de (Kurçenli, 1990), bir diğer içinde işkenceyi barındıran filmdir. (…) Bir diğer Kurçenli filmi olan *Çözülmeler* (1993), 12 Mart ve 12 Eylül darbelerinden yara almış bir kadın ve erkeğin birbirlerine olan aşklarını konu edinmektedir.

Değilsiniz (1990), *Sonsuza Yürümek/Yalnız Değilsiniz* (1992), *Sevdaların Ölümü*, *İskipli Atıf Hoca/Kelebekler Sonsuza Uçar* (1993), *Ölümsüz Karanfiller* (1995); Yücel Çakmaklı'nın *Minyeli Abdullah* (1990), *Kurdoğlu* (1991), *Bışr-i Hafi-Bir Zamanlar Sarhoştu* (1992), *Kanayan Yara Bosna, Bosna Mavi Karanlık* (1994); İsmail Güneş'in *Beşinci Boyut* (1993), *Gülün Bittiği Yer* (1999), Metin Çamurcu'nun *Bize Nasıl Kıydınız* (1994) filmlerini örnek olarak gösterir.

Bu filmlere, uzun işkencelerden sonra hapisten çıkan bir kadının dramını anlatan Memduh Ün'ün 1989 tarihli *Bütün Kapılar Kapalıydı* ve yine bir dönem filmi olan *Karılar Koğuşu* (Refiğ, 1990) filmlerini de ekleyen Kıraç (2008, s. 129-130); bu örnekler arasında günümüz gerçekliğini ele alabilen ve 1990'lar boyunca ülkenin üzerindeki kara bulutları haber veren *Karartma Geceleri* (Kurçenli, 1990) filminin görece iyi bir örnek olduğunu belirtir ve 1990'lı yıllardaki "politik filmler"in başarısızlıklarının nedenlerini şu şekilde açıklar:

> 1990'larda politik filmlerin önemli bir kısmı hikâyesinin hakkını veremedi; sansürden, politik tepkilerden ya da yönetmenlerin yeteneksizliğinden, beceriksizliğinden dolayı bu filmlerin çoğu başarısızdı. (…) Bu örnekler kendi içlerinde tutarlılıkları olsa da politik film nitelemesi yapabileceğimiz birçok film belli bir çıtayı tutturamadı. Bunun nedenlerini ararken sanırım, "sinemacının entelektüel kimliğinde", olaylara yaklaşırken takındığı politik tavırda, daha önemlisi sanatçı yanının ne denli olgunlaşmış olduğuna bakmamız gerekiyor (Kıraç, 2000a, s. 16).

Pösteki (2004) de bu dönem yapılan politik filmlerin toplumsal ve siyasal çağrışımlarının birkaç diyaloga sığdırıldığını, çoğunlukla temaya ve anlatım yöntemlerine yüzeysel yaklaşıldığını ve bu nedenle de konularının hakkını verebilmekten uzak yapımlar olduğunu belirtir.

Bu dönemde yapılan tek tük "politik film"in içerdiği sınırlılıklar bizi; Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoğlu gibi yönetmenlerin alternatif, kişisel, "yönetmen sineması"na yönlendirir. Akbal Süalp (2010b, s. 26) 1990'lardan günümüze, önceki dönemlerden farklılaşmaya başlayan Türkiye sinemasını dönemselleştirme çabası içerisine girer. Anlatı biçimi, üretim ilişkileri, seyirlik ilişkisi dönüşen sinemanın 1990'ların ortasından itibaren hem Yeşilçam sinemasının bir parçası ya da uzantısı hem yönetmen sineması olmak isteyen; hem o, hem o; ne o, ne o diyebileceğimiz ve uzun süredir eşikte duran bu sinemayı Akbal Süalp (2010a, s. 35) *eşikte, dar vakitte yerçekimsiz* olarak tanımlar. Bu dönemin yekpare bir sinema olmadığını, içinden birbirinden derin farklılıklar taşıyan dünyalarıyla ayrılabilen sinemalar çıktığını da belirtir. 1990'ların ikinci yarısıyla birlikte dönemselleştirmesi üzerinde sıkça durulan ve çoğu zaman abartılarak ön plana çıkarıldıklarını düşündüğü ilk grubu; *"dışarlıklı; yani topluma, politik olmaya ve toplumsal analize dışarlıklı, yerçekimsiz; yani mekânda ve zamanda bir boşlukta sallanan, şehre küskün kara film bakışlı, ağır erkek melodramları ya da arabesk noir sinema"* olarak tanımlar. Bu ilk

grubun *"kendini mağdur ve yaralanmış gören, kendi suretinden öfkeli bir hüzünle lümpenliği, sıradanlığı kutsayan, kadına karşı hoyrat ve düşman bir hissiyatın melodramlarının kentte asılı kalmış kahramanın, taşraya kaçarcasına sığında da asılı kalmaya ve dışarlıklı bakmaya devam eden"* bir damar da türettiğini vurgular. Bu gruba *"erkek melodramlarının arabesk noir ustası"* olarak nitelediği Zeki Demirkubuz başta olmak üzere; Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu ve Tayfun Pirselimoğlu gibi yönetmenleri dâhil eder (Akbal Süalp, 2010b, s. 26).

Kıraç (2000a, s. 15-16); 1990'lar boyunca İran sinemasının yapım açısından ekonomik, içerik yönünden felsefe yüklü, biçimsel olarak yenileştirici yollarla belgeselle kurmaca arasında[24] melez bir tarz oluşturarak, insanı içine alan ve toplumsal çalkantıyı politik ve psikolojik boyutlarıyla anlatabilen –kısaca o dönemde bizim yapamadığımız- bir sinema yapmayı başardıklarını belirterek; hem reel toplumsal/politik koşulların hem de sinemamızdaki bocalamanın etkisiyle "yeni jenerasyon"un bir bocalama sürecine girdikten sonra "insanı" anlatan tekil örneklerin üretilmeye başlandığını belirtir. Bu dönemi -bir karşı eleştiri olarak- "*vasatın makbul olduğu"* şeklinde niteleyen Akbal Süalp'a benzer şekilde Gündoğdu (1997, s. 10) da kültürel ürünlerde; *"'dünyanın kutupsuzluğu' içinde pusulasız, acıyla dolaşan, arayan, mutsuz bireye rastlıyoruz. Bir durum var, bir sıkıntı; ama hiçbir tez yok! Herşey yanlış, herşey kötü, herşey içiçe, kaynak yok, merkez yok, çevre yok, yalnızca bir kaos, bir arayış ve acı var"* diyerek, politik ya da toplumsal bağlanımın eksik bırakıldığı, odaksız ve gerçeklik temelinden yoksun olan bir süreçten bahseder. Keskinsoy (2010, s. 62), 90'larla birlikte sinemada bir bağlam sorunsalından söz eder. 12 Eylül dönemini anlatan 12 Eylül filmlerinin dışında bu hesaplaşmaya hiç girmeyenlerin bile yaşadığı bağlam sorunsalının 90'larda dönüşmeye başladığını belirtir ve örnek olarak da *Anayurt Oteli* (Kavur, 1987) filmine işaret eder. Keskinsoy, değişen bağlam sorunsalının olası sebebi olarak ise şu açıklamayı yapar: *"Bunun sebebi olarak da Özal dönemiyle birlikte gelen neoliberal dışa açılmanın kültürel alanda meyvelerini vermesi ise, diğeri de, 12 Eylül'ün yarattığı travmadan çok, yol açtığı toplumsal dönüşümün ön plana çıkmaya başlamasıydı."* Kıraç (2000a, s. 17), 90'lı yıllardaki yönetmenlerin, toplumsalın her alanında hissedilen baskının ve sıkıştırılmışlığın hapishane deneyiminden çok da farklı olmadığını fark

[24] Kıraç (2000b, s. 17), *Mayıs Sıkıntısı* (Ceylan, 1999) filminin kurmacayla yaşanmışlık arasında gidip gelerek seyirciye filmin kurmacası hakkında sorular sordurduğunu bu açıdan belgeselle-kurmaca arasında duran ve melez bir türe işaret eden filmin İran sinemasının hem felsefi hem de hikaye etme yönünden etkilendiğini vurgular.

ederek filmlerindeki bireylerle, daha çok kişisel hikâyeler ve gündelik yaşam üzerinden anlatmaya çalıştıklarını vurgular.

Cebenoyan (2010, s. 57) ise Yeni Türk sinemasının bir regresyon/gerileme sineması olduğunu söyler. Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi ile başlatılan bu süreç bir bakıma toplumsal olan ile sinemasal olanın yakın ilişkisine tanıklık eder; 12 Eylül öncesi, sırası ve sonrası süreç toplumsalın içinde var olan bireyi de değiştirmiştir ve dolayısıyla bu sürecin 90'larda yeni Türk sinemasına yansımasını Cebenoyan şu şekilde açıklar:

> (Yeni Türk sineması) insani, psikolojik, sosyal açıdan bir gerilemeyi temsil eder, kimi zaman bu gerilemeyi içselleştirir ve teorize eder. Bu gerilemede 12 Eylül çok önemli bir rol oynamıştır ama tarih 12 Eylül'le başlamadığı/bitmediği gibi, Türkiye dünyadaki gelişmelerden kopuk bir ülke de değildir. Yani dünyadaki genel gidiş de bu gerilemede pay sahibidir. Ve yine hem Türkiye'de hem de dünyada neo-liberalizmin yükselişi ve sosyal devlete yönelen saldırının etkileriyle birey giderek korumasızlaşmış ve yalnızlaşmıştır. Bu da asosyal, bazen de antisosyal davranışları yaygınlaştırmıştır. Tabii ki güllük gülistanlık bir dünyadan gelmiyorduk. Ve tabii ki Zeki Demirkubuz'un sık sık örnek verdiği gibi Binbir Gece Masalları'ndan beri değişmeyen şeyler var insana dair. Ama içinde yaşadığı toplumsal koşullar, ilişkiler ne olursa olsun insanın hep aynı kaldığı gibi bir sava inanmıyorum. Toplumsal koşullar kimi insani özellikleri ya geliştirir ya da köreltir. Kimi sorunlar belli ortamlarda daha rahat aşılabilir, belli ortamlarda ise hastalık mertebesine ulaşır. Travma yaşamış, işkence görmüş, ihanet etmiş veya ihanete uğramış, üç maymunu oynamak zorunda kalmış insanlarla bunları yaşamayan insanlar bir değildir.

Cebenoyan, Akbal Süalp'in *"dışarlıklı; yani topluma, politik olmaya ve toplumsal analize dışarlıklı, yerçekimsiz; yani mekânda ve zamanda bir boşlukta sallanan, şehre küskün kara film bakışlı, ağır erkek melodramları ya da arabesk noir sinema"* ve *"kendini mağdur ve yaralanmış gören, kendi suretinden öfkeli bir hüzünle lümpenliği, sıradanlığı kutsayan, kadına karşı hoyrat ve düşman bir hissiyatın melodramlarının kentte asılı kalmış kahramanın, taşraya kaçarcasına sığında da asılı kalmaya ve dışarlıklı bakmaya devam eden"*(2010b, s. 26) tanımlamasını yaptığı bu dönemin "regresif erkek melodramları"nda ağırlıklı olarak iki tip erkeğin -tutkuyla hedefinin (kadın ya da aşk) peşinden koşan ama kaderini kontrol edemeyen, felakete doğru sürüklenen erkek tipi ile; kaderin kontrol edilemeyeceğini teorize etmiş, pasifliği aktif bir biçimde benimseyen erkek tipi- varlığından söz eder. Hemen hemen Demirkubuz'un tüm filmlerinde rastlanılan bu odak ve tip, Serdar Akar'ın *Gemide* (1998), Nuri Bilge

Ceylan'ın *İklimler* (2006) filmlerinde de göze çarpar. Kıraç (2000a, s. 17), ilk olarak *Anayurt Oteli* (Kavur, 1986) ve *Her Şeye Rağmen* (Oğuz, 1987) filmleriyle; çevreyle iletişim kurmaktan aciz, içine kapanık, psikolojik sorunlarıyla başa çıkamayan, zayıf ve varolan çarpıklıkları düşünmek istemeyen, kaçan, üstüne gidildikçe içindeki şiddeti dışa vuran bireylerin temsil edildiğini, 90'larla birlikte yeni yönetmenlerin de bu "kaybeden/anti-kahramanları" yoğun olarak işlediğini belirtir. Cebenoyan, ısrarla resmedilen bu tipin örneğine her yerde rastlanılabileceğini ancak bu tipin çevresiyle sağlıklı iletişim kuramayan az gelişmiş bir tip olduğunu ve bu az gelişmişliğin de 12 Eylül travmasıyla ve ardından gelen anti-sosyalleşmeyle yakından ilişkili olduğunu belirtir. *"Sosyal ortamın geriliği bu karakterlerin birer yetişkine evrilmelerini de olumsuz etkilemiştir. Öidipal karmaşalarını aşamamış, daha güçlü baba figürlerinin kadınlarına, yani anneyi temsil eden kadınlara yönelmişlerdir. Babayla doğru dürüst hesaplaşamadıkları ve hesaplaşacak güçleri de olmadığı için, kendi kadınları hiçbir zaman olmayacaktır, olduğunda da ona sahip çıkmayacaklardır"*(2010, s. 58). Görüldüğü gibi Cebenoyan, asosyal ve az gelişmiş erkek tipini, toplum olarak 12 Eylül ile yerinde bir hesaplaşmanın yapılamaması ve dolayısıyla Lacancı psikanalizin kavramları ile hareket edecek olursak; imgesel alandan simgesele sağlıklı bir geçişin yaşanamadığı bu nedenle "baba"yı simgeleyen yasa, iktidar (devlet) ve toplum ile de sağlıklı bir hesaplaşmanın gerçekleştirilememesi sonucu "regresif" karakterlerin ve devamında yeni Türk sinemasının "politik" bir okumasını gerçekleştirir. Kıraç (2000b, s. 12) da yeni Türk sinemasında şiddet üzerine eğildiği metninde *Gemide* (Akar, 1998) filminden yola çıkarak, filmde varolan hafızasızlık, şiddet, hiyerarşi, güvensizlik gibi önemli vurguların salt film kişileri/karakterleri üzerinden okumasının yapılmaması gerektiğini dahası film içerisinde kurulan evrenin ve devamında şiddete, hafızasızlığa, yadsımaya, hiyerarşiye dayalı bu ilişkinin bir Türkiye alegorisi (devlet ve toplum içerisindeki birey ilişkisi) olabileceğinin altını çizer. Regresyonun anneye yönelmek dışında özellikle *Tabutta Rövaşata* (Zaim, 1996) ve *Kosmos* (Erdem, 2009) filmlerinde farklı bir biçimi de göze çarpar. İki filmdeki Mahsun ve Battal karakterlerinin de azgelişmiş ve asosyal tipler olarak çizildiğini belirten Cebenoyan (2010); *Tabutta Rövaşata*'da zavallı olarak karşımıza çıkan regresif karakterin, *Kosmos*'da yüceltilerek ideal bir varlık haline geldiğini, tıpkı 12 Eylül'le gelen ve sosyal hayatı darmadağın eden rejimin yerleşmesi gibi, regresyonun da sinemamza yerleşmiş olduğunu belirtir.

Özellikle *Kosmos* filminde öne çıkan temsil ile; *"Antisosyalliğe ilahi (dinsel) bir öz arama dönemine girilmiştir"* (2010, s. 59).

Bu dönem filmlerinde "*taşraya maneviyatlı bir bakış"*ın (Akbal Süalp, 2010a) varlığından da söz edilebilir. Cebenoyan, 1990 sonrası dönemde yeni Türk sineması filmlerinde taşranın, masumiyetin simgesi olarak temsil edildiğini, 90 öncesinde ise özellikle *Gelin* (Akad, 1973), *Düşman* (Ökten, 1979) ve *Sürü* (Ökten, 1978) filmlerinde taşranın, kaçılacak bir yer olarak şehrin ise kavganın, devrimci mücadelenin verilebileceği yer olarak temsil edildiğini vurgular ve temsilin bu yönde olmasını şu şekilde açıklar: *"İleriye bakamayınca, geriye dönüp bakılıyor. Daha ileri toplumsal yaşam hayali kalmamışsa, taşranın daha "masum" ilişkilerinin çekici gelmesi doğaldır. Yeni Türk Sineması da bu çağın insanının geriye bakan, gerilemiş halinin temsillerini sunuyor"* (2010, s. 59). Akbal Süalp (2010a, s. 40) kameranın ardındaki haletiruhiyenin topluma ve deneyime, nereden ve nasıl baktığının büyük bir sorunsal oluşturduğunu vurgulayarak; yeni Türkiye sinemasında temsil edilen tiplerle ilgili olarak dikkat edilmesi gereken bir uyarıda bulunur; *"kayıplarının analizini yapmayan, yapamayan bu yüzden tepkisel ve ötekileştiren derin sessizlik, hatta dilsizlikle, öfkesiyle en çok, en yakın ötekisi kadını ötekileştiren, hırpalayan; mekanla, zamanla, toplumla gergin ve konuşamayan bu algının dillenmiş milliyetçi faşizanlık kadar sinyal verici olduğunu"* belirtir.

Öte yandan Keskinsoy (2010, s. 62-63), yeni kuşak yönetmenlerin kendi referans noktalarını yaratmaya başladıklarını, ortak referans noktasının ise kapatılamayan ve hesaplaşılamayan bir defterin (kişisel ve toplumsal tarihin/hafızanın) etkide bulunduğu bir kimlik sorunu olduğunu belirtir. *"Kimlik, aidiyet, yerlilik/yersizlik, başdöndürücü hızla dönüşen bir toplumun ortasında, zamanı durdurmaya ve bir enstantane yakalamaya çalışmanın zorluğu, hatta bu hız içinde kendi yönünü dahi anlamanın zorluğu gibi konular 90'lar sinemasının ana izlekleri oldu"* diyen Keskinsoy (2010), bu izlekleri Ömer Kavur filmlerindeki gibi zayıf *angst* ile karıştırmamak gerektiğini; bu yönetmenlerin yaşanan toplumsal değişimi dikkate aldıklarını, özellikle Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1966) filminin bu konuda önemle anılması gerektiğini, bu filmin kıyıdakilerin öykülerine bambaşka bir yaklaşım getirdiğini ve dolayısıyla bu yeni kuşağın ait olduğu/öykündüğü kültürel kalıpların ve sorunsalların 90'lı yılları ikinci yarısından itibaren başka bir anlatı türünü Türkiye sinemasına sokarak devinimi

başlattığını belirtir. Gündoğdu (1997, s. 11), 90 sonrası Türk sineması için içe kapalı bir sinema olmadığı; gerek entelektüel ve siyasal gündemin tartışmasına dâhil olarak, gerekse dünya ile bağlarını daha açık kuran bir kültür ortamının getirdiği etkilenmenin bir sonucu olarak Türkiyeli sinemacıların da tarihlerine benzer bir bakış attıkları vurgusunu yapar. Kıraç (2000a, s.17) da söz konusu yönetmen ve filmlerin eleştirildiği noktalardan biri olarak "apolitiklik" noktasına katılmadığını belirtir. Temel sorunsalı iktidar, baskı, cinsellik, bireyin kendini ifade sorunu ve kimlik olan bu filmlerin belirgin örneği olarak da *Tabutta Rövaşata* (Zaim, 1996) filmine işaret ederek bu filmde; sokakta yaşayan insanın melodrama kaçmadan yalın ve vurucu bir gerçeklikle aktarılabildiğini ve dolayısıyla 90'lı yılların politik sinemasının da bir yönüyle izleğinin belirlenmiş olduğunu belirtir. Sinemadaki değişimin, ekonomik ve toplumsal değişimin de dâhil edilerek insan malzemesindeki değişimin bir yansıması olduğunu ve yeni kuşak sinemacıların -özellikle *C-Blok* (Demirkubuz, 1994), *Masumiyet* (Demirkubuz, 1997), *Kasaba* (Ceylan, 1997), *A Ay* (Erdem, 1988), *Gemide* (Akar, 1998), *Üçüncü Sayfa* (Demirkubuz, 1999), *Mayıs Sıkıntısı* (Ceylan, 1999) filmlerinin değişimin temel göstergelerini barındırdıklarını ekleyerek- bu deformasyonu her alanda hissedeceklerini de ekler.

Dolayısıyla yeni Türk sinemasına dair geliştirilen bu eleştiriler ve yorumlamalar hem salt "iyi" ve "kötü" sorunsalları çerçevesinde değerlendirilemeyecek kadar toplumsal, tarihsel ve psikolojik bir ardalanın yok sayılmaması gerekliliğini vurgular hem de özellikle 12 Eylül'le birlikte toplumsalda gerçekleştirilen apolitik ve hesaplaş(a)mayan/kıstırılmış bireyin genel tablo içerisindeki sosyolojik konumunu açık eder. Ancak 90'larda, reelde yaşanan toplumsal deneyimlerle birlikte toplumsala ve iktidar alanına doğrudan muhalefet eden ve bir anlamda "hatırlama"nın önemine vurgu yaparak belirli bir direniş estetiği yaratabilen (tek tük yüzeysel örnek dışında) bir örnekle karşılaşılamamaktadır. Bu nedenle -bir yönüyle Türkiye'de politik sinemanın izini sürmeye çalıştığımız bu çalışmada- tüm bu tartışmalar bizi hem dönemselleştirme açısından hem tematik ve biçimsel açıdan ancak en önemlisi de "politik film" olgusu açısından daha verimli bir alan olduğunu düşündüğümüz 2000 sonrası sinemaya ve bu damar içerisinde de 2000 sonrası "politik" sinemaya bakmaya yöneltir.

II.2.5. 2000 Sonrası Politik Türkiye Sineması ve Kurmaca - Belgesel Etkileşimi

1990'lı yılların özellikle ikinci yarısı ile belirginleşen, popüler kanat dışındaki "yönetmenler kuşağı" ismi verilen ve özellikle yeni anlatım olanakları açısından olduğu kadar biçimsel ve tematik açıdan da öne çıkmaya başlayan alternatif bir sinema yöneliminin; 2000'lere gelindiğinde tanımlama ve dönemselleştirme bağlamında daha belirgin/net ve verimli bir alan doğurduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda özellikle Akbal Süalp'in, 2000 sonrası alternatif sinema için yaptığı dönemselleştirme dikkate değer görünmektedir. Akbal Süalp (2010b); "*eşikte, dar vakitte yerçekimsiz"* olarak tanımladığı bu sinemaların yekpare olmadığını belirterek, kendi içlerinde birbirinden derin farklılıklar taşıyan/farklılaşan ayırıcı özelliklerinin daha net görünebilmesi açısından dönemselleştirme çabası içerisinde genel olarak dört grup/damar belirler. İlk grubu -önceki kısımda sıklıkla üzerinde durduğumuz gibi- *"dışarlıklı, yani topluma, politik olmaya ve toplumsal analize dışarlıklı, yerçekimsiz, yani mekânda ve zamanda bir boşlukta salınan, şehre küskün kara film bakışlı, ağır erkek melodramları ya da arabesk noir sinema"* olarak tanımlar. Cebenoyan (2010); toplumsal, tarihsel ve psikolojik ardıllarla birlikte ele aldığı az gelişmiş ve asosyal tipleri barındıran bu dönem sinemasını regresyon yani gerileme ile tanımlar. Bu tanımlama içerisine Serdar Akar'ın *Gemide* (1998) filmi, *Tabutta Rövaşata* (1996)'sıyla Derviş Zaim'in, *Kıskanmak* (2009) filmi hariç tutularak (toplumsal ve tarihsel arka planın bu filmde açık edilmesi sebebiyle hariç tutulabilir) Zeki Demirkubuz'un hemen hemen tüm filmleri, Nuri Bilge Ceylan'ın özellikle *İklimler* (2006) filmi, Tayfun Pirselimoğlu ve Semih Kaplanoğlu filmografisi başta olmak üzere benzer filmler örnek olarak gösterilebilir.

Akbal Süalp (2010b, s. 26-34); ikinci grubu *"bize bir dönemsel ayrışmanın ipuçlarını verebilecek yenileştirici arayışların sinemaları"* olarak tanımlar. Bu grubun yönetmenlerinin "*farklı birer anlatı; ritim anlatı üslubunun peşinde"* olduklarını da ekler. İkinci damarın en önde gelen ismi olarak; *"yenileştirici, farklı bir dil-üslupla bakma, gösterme ve anlatı yaratma becerisi"* gösteren Derviş Zaim'i önceler. Tarz ve üslup açısından farklılaşsalar da Ezel Akay'ın ve Ahmet Uluçay'ın da yenileştirici bir arayış içerisinde olduğunu belirtir. Bu gruba zaman zaman dahil edilebilecek sinemaların olmadığını ancak bazı filmlerin kimi zaman yenileştirici çabalara ve arayışlara yakın yerlerde durduğunu işaret eder. *"Vasatın bu kadar makbul olduğu bir dönemde risk alan"* bu yönetmenlerin özgün yanlarını; tarihi tersinden okumaya

çalışma meselesi ve ima yollu bir anlatımla kültürel ve sanatsal geleneğin içinden yenileyici yöntem arayışlarının içine girmeleri olarak belirtir. Özellikle Akay'ın *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2006) ve Zaim'in *Cenneti Beklerken* (2006) filmlerinin geleneksel anlatı üsluplarının dönüşerek yeni anlatı tarzları ile harmanlanıp tarihe yenileştirici bir bakış denemesi hususunda önemli örnekler olduğunu vurgular. İlk gruba ağırlıklı olarak damgasını vuran Demirkubuz'un geliştirdiği üslubun, atmosfere ve duyguya dayalı sinemasının; Nuri Bilge Ceylan'ın taşra yönelimli/odaklı sinemasının ve minimal üslubunun ikinci grup üzerindeki etkisini de vurgular. Reha Erdem ve Ümit Ünal sinemasının -özellikle *Gölgesizler* (2008) filminin- hem birinci hem ikinci damardan beslendiği ancak iki ana damar üzerinde de konumlandırılamayan *"eşikte"* sinemalar olduğunu belirterek yenileştirici yönlerine vurgu yapar.

Konumuz açısından esas olarak önem arz eden üçüncü damar ve bu damarın açtığı yolda ilerleyen ve filizlenen yeni "sinemalar"; hem "politik olma" sorunsalı açısından hem de *regresif erkek melodramlarına* ya da *arabesk noir*'e alternatif olabilme açısından üzerinde önemle durulması gereken bir dönemi/sinemaları temsil eder. Öncelikli olarak *İz* (1994), *Güneşe Yolculuk* (1999), *Bulutları Beklerken* (2004), *Pandora'nın Kutusu* (2009) filmleriyle Yeşim Ustaoğlu ve *Babam Askerde* (1994), *Büyük Adam Küçük Aşk* (Hejar, 2001), *Saklı Yüzler* (2007) filmleriyle Handan İpekçi'nin "kadın" olmalarının yanı sıra dünyayı politik olarak kavramaları ve dolayısıyla filmlerinde "politik bir bakışın" öne çıkması ile bu yönetmenler; özellikle birinci damarın erkek hikâyelerini anlatan ve önceliğin "politik bir sorunsal" olmadığı daha çok bireysel sinemalarına yenileştirici ve alternatif birer temsil olanağı oluşturmaya başlarlar. Bu grupta "politik malzemeyi" kullanmasıyla dikkati çeken diğer bir yönetmen de *Suyun Öte Yanı* (1991), *80. Adım* (1996), *Salkım Hanımın Taneleri* (1999) ve *Güz Sancısı* (2008) filmleriyle Tomris Giritlioğlu'dur. Ancak Giritlioğlu filmleri; Ustaoğlu ve İpekçi filmleri ile kıyaslandığında anlatı teknikleri açısından politik olmayan daha klasik anlatıları tercih eden, politik tercihler taşıyan filmlerdir. Yine Giritlioğlu politik malzemeyi televizyon estetiği/anlatısı içerisinde sunarak filmin politik yanını iğdiş eder. Politik konjönktürde "marjinal bir popülarite" yakalamış olan konular etrafında giderek daha fazla öne çıkardığı politik kastrasyonla, ele aldığı konuyu basmakalıp bir şekilde temsil ederek tarihi ve ideolojiyi egemen olanın dilinde yeniden üretir. Karşıt yönde tarihin politik olarak sorgulandığı filmlere ise İpekçi ve

Ustaoğlu'na ek olarak ikinci grupta yer alan ve üçüncü grubu da bu anlamda etkileyen Zaim (*Çamur* (2003), *Filler ve Çimen* (2001), *Gölgeler ve Suretler* (2010)) ve Akay'ın filmlerini ekleyebiliriz. Bu filmler hem tarihi sorgulama, ona muhalif bir açıdan bakma anlamında hem de popüler olana ve estetiğine uzak durabilme açısından önem arzederler. Özellikle kendi sinemalarına kıyasen "apolitik" denebilecek son 15 yılın (özellikle birinci grubun) bireyin iç bunalımları ve varoluş sıkıntılarından beslenen, tepkisel ortamının ve sinemasının karşısında durarak; toplumsal hafızada yok sayılmak ve "bakılmamak" istenen, unutulmaya bir anlamda terk edilen konulara ve kesimlere yönelmeyi tercih ederler. Bu dönemde politik konulara değinen ve politik malzemeyi işlemeye çalışan Giritlioğlu sineması dışındaki popüler filmler -*Vizontele Tuuba* (Erdoğan, 2003), *Babam ve Oğlum* (Irmak, 2005), *Eve Dönüş* (Uğur, 2006), *Beynelmilel* (Gülmez ve Önder, 2006), *Fikret Bey* (Köksal, 2007) ve *O… Çocukları* (Saraçoğlu, 2008)- genellikle 12 Eylül dönemi ve sonrasını konu alan ancak toplumsal ve politik analizin derinlemesine yapılamadığı ve sonuç olarak sorgulanmamış bir tarihe ve dillenmemiş deneyimlere "dokunulmadığı"; bu anlamda "rahatsız edici olmayan" filmlerdir (Akbal Süalp, 2011, s. 63-65).

Diğer bir damar olan dördüncü damar ise; tarihi ve geçmişi sorunsallaştırmanın ve tarihle sorunlu deneyimlerimizin deşifrecisi ve unut(tur)ulan geçmişin hatırlatıcısı olarak toplumsal hesaplaşmanın dinamik temsil alanını sunarlar. Özellikle Ustaoğlu'nun etkilediği bu kuşak; kendinden farklılaşan diğer damar/grupların hem birer ilerleticisi hem de alternatifi olarak öne çıkar. Çoğu ilk çalışmalarını 2000 sonrasında gerçekleştiren bu yönetmenler; Kazım Öz, Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Özgür Doğan, Miraz Bezar, Emin Alper, Orhan Eskiköy ve İnan Temelkuran'dır. Ortaklaştıkları nokta ise özellikle *"kayıplarının analizini yapmayan, yapamayan, bu yüzden tepkisel ve ötekileştiren derin sessizlik, hatta dilsizlikle, öfkesiyle en çok, en yakın ötekisi kadını ötekileştiren, hırpalayan; mekânla, zamanla, toplumla gergin ve konuşamayan algının"* (Akbal Süalp, 2010a, s. 40) filmlerini yapan ilk grubun aksine bu yönetmenler; kayıplarının analizini yapabilen, tarihi sorunsallaştıran ve politik travmalar tarihimize bakabilme cesareti için kapı aralayan örnekler vermişlerdir. Dahası 90 sonrası alternatif kanatta yer alan filmlerde çoğunlukla bulunan "nefes kesen görsellik" ve "şık film plastiği" bu yönetmenlerin filmlerinde insanı ele geçiren öyküleri ve bu öykülere bakış açıları ve muhalif tavırları ile dönüşür ve daha da anlam kazanır.

Bu açıdan da ilk damardan ayrılabilirler. Özellikle Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008), *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filmleri; Hüseyin Karabey'in *Gitmek / My Marlon ve Brando* (2008) filmi; Kazım Öz'ün *Bahoz / Fırtına* (2007) ve *Şavaklar* (2010) filmleri; Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın *İki Dil Bir Bavul* (2008) filmi; İnan Temelkuran'ın *Bornova Bornova* (2009) filmi; Miraz Bezar'ın *Min Dit/Gördüm* (2009) filmi ve Sedat Yılmaz'ın *Press* (2010) filmlerini örnek gösterebiliriz. Bu filmler siyasal geçmişimizde en kenarda kalan, üstü örtülen ve "unutturulan"ın öyküsünü anlatmaya çalışan ve arkeolojisini yapmaya çalışan filmler olmaları ile son dönem politik sinemamızda farklı bir yerde dururlar. Bu yönetmenlerin dışında; tarihsel bir sorgulama ya da siyasi içerik taşımayan, ancak gündelik hayata toplumsal ve analitik bir yaklaşımla bakmaya çalışan Pelin Esmer (*Oyun* (2005), *11'e 10 Kala* (2009)), İlksen Başarır (*Başka Dilde Aşk* (2005) ve *Atlıkarınca* (2010)) gibi yönetmenlerin de 1990'ların ikinci yarısından itibaren baskın olan erkek sinemalarına birer alternatif olarak özgürleşmiş ve farklılaşmış bir sinema yarattıkları söylenebilir. Bu örneklerin dışında toplumsala bakmaya çalışan ancak bu bakışın kaygan bir zeminde neredeyse odaksızlık barındıran bir duruşla; bir yandan kentli-öfkeli arabesk noir'e özenen diğer yandan toplumsal olana yüzünü dönen ancak toplumsal analizi ve sınıf meselesini bir zemine oturtamayan *Kara Köpekler Havlarken* (Er ve Gorbach, 2009), *Başka Semtin Çocukları* (Bulut, 2008), *Köprüdekiler* (Özge, 2009) ve *Çoğunluk* (Yüce, 2010) gibi filmlerin/yönetmenlerin alanından söz edilebilir (Akbal Süalp, 2011, s. 66-67).

Akbal Süalp'ın dönemselleştirmesini esas alarak aktardığımız gruplandırmanın - konumuz açısından odak noktası olan kurmaca belgesel ilişkisi ve dolayısıyla melez yapının incelenmesi gerekliliği sebebiyle- farklı yönlerinin zaman zaman birleşip zaman zaman ayrıldığı bir alanda tartışmayı sürdüreceğiz.

Yukarıdaki dönemselleştirme içerisinde çalışmamız açısından can alıcı olan damar; kendinden önceki kuşaktan özellikle tarihselliği sorgulama ve geçmişin arkeolojisini yapma anlamında (özellikle Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoğlu filmografisinden) ve alternatif bir film dili/estetiği ve yapım süreci oluşturma anlamında (Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz vb.) etkilenen ve aynı zamanda kendini önceki kuşaklardan politik tutumu ve beraberinde gelen anlatı biçimi ile de farklılaştırmayı başarabilen dördüncü damar/grup dikkatimizi çeker. Bu damarda var olan kimi yönetmenlerin filmlerinde film estetiği açısından bir ortaklık göze çarpmaktadır. Politik geçmişimizde ve bugünümüzde

var olan ve resmi tarih tarafından unutturulmaya çalışılan ve çoğu bugüne kadar hiç yüzeye çıkmamış/çıkarılamamış olan doğrudan siyasi meselelerin muhalif bir tavırla masaya yatırıldığı ve temsil edilmeye çalışıldığı bu örneklerdeki ortaklık; politik içerikle harmanlanmış, politik sorunsalın bir biçimi haline gelmenin ilk ışıklarını veren melez yapının yani kurmaca ve belgesel ilişkisinin; anlatının gerçek ve imgeselinin iç içe geçtiği bir biçimin izlerinin sürülmesi noktasındadır. Ancak bu melez ilişki Türk sineması göz önüne alındığında salt 2000 sonrası alternatif politik filmlerde değil; siyasi bir içerik barındırmayan ve farklı gruplandırmalara dâhil edilebilecek filmlerde de göze çarpar.

Türk sinemasında 1990'larla birlikte belirginleşmeye başlayan minimalist sinema dili özellikle Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmlerinde dikkati çeker. Özellikle *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Kasaba* (1997) filmlerinde göze çarpan; formel öğelerin tedarikli kullanımı, düşük bütçeli film yapımı, spontanelik ve çoğunlukla profesyonel olmayan oyunculara yer vermesi gibi özellikler, yalın bir anlatımla birleştiğinde, belgesel gerçekliğe çok yakın bir film biçiminin ortaya çıktığı gözlemlenir. Nuri Bilge Ceylan'ın özellikle ilk filmlerinde dikkat çeken; otobiyografik özelliklerle kurmaca yapıyı harmanlayarak elde ettiği gerçekçi ve yarı belgeselimsi "hava", devamlı olarak küçük ayrıntıların vurgulandığı minimal bir biçimi de beraberinde getirir. Minimalizmin en önemli özelliğinin hikâye anlatımındaki sadelik ve kamera kullanımındaki ekonomik tavır olduğunu belirten Kıraç (2000a, s.15), özellikle kamera kullanımının önemine vurgu yapar: *"Özel efektlerden ve olağanüstü kamera hareketlerinden uzak duran minimalistler, kamerayı sadece bir kaydedici olarak görmüyor; kamera yönetmeninin içinde yaşadığı kültürün izdüşümü, hikaye ise bu kültürün tamamıyla doğrudan yansıması olarak hayat buluyor"*. Özellikle belgesel çalışmalar için vurgulanan *doğal özdeğin kamera ile yaratıcı bir şekilde ortaya çıkarılması* süreci (Rotha, 2000), Nuri Bilge Ceylan'ın bu ilk çalışmalarında minimal bir anlatı ile birleşerek belirgin hale gelir. Öte yandan Ceylan'ın düşsel gerçekliği de içerebilen bir yerde duran gerçeklik anlayışı; yüzeydeki gerçeklikle değil de daha derindeki gerçekle ilgilendiği için "imgesel"e yapılan vurguyu da içerir. Özdoğru (2004, s. 104-105) Ceylan'ın minimalist ve yaşama oldukça yakın duran sinema anlayışını şu şekilde açıklar:

> Nuri Bilge Ceylan, amatör oyuncu kullanımıyla, doğal dekor anlayışıyla, durağan planlarıyla filmlerinde minimalist bir çizgi yakalar. (...) Yalnızca kurgu aşamasında

> fotoğrafçılıktan gelme bir gözün etkisiyle, renklerle oynar. (…) Filmlerinde, kendi deyimiyle 'Kamerayı ve tekniği iyice görünmez kılmaya, kamera hareketlerinin mümkün olduğunca az olmasına' çalışır. Ses kullanımında da doğallıktan yanadır. Onun filmlerinde bazı sözcükler gerçek hayattaki gibi duyulmaz biçimde söylenir bazen. Tipik Hollywood filmlerinde ya da eski Yeşilçam filmlerinde rastlanan, fısıltıların metrelerce öteden net biçimde duyulmasının gerçekdışılığından uzak durur. Müzik kullanımında da minimalisttir. Filmlerinde, müzikle bir duyguyu özellikle vurgulamaktan kaçınır. (…) Ceylan'ın sinemasındaki minimalizm aslında yaşama yakın duruşundan ileri gelir. Sinemasında 'uzay-zaman'ı mümkün olduğunca doğal yollarla kullanır. Onun filmlerinde, yaşamda olduğu gibi bir kapı nedensiz yere gıcırdayabilir, konvansiyonel sinemanın kalıplara alışmış izleyicisi kapıdan birinin gireceğini beklese de hiç kimse girmeyebilir. Sadece kapı gıcırdamıştır. Tıpkı yaşamın kendisindeki gibi.

Ceylan'ın özellikle *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filminde kişileri doğal ortamlarında, yalın bir gerçeklikle ve minimal bir anlatıyla aktarması belgesel estetiğinin kurmaca ile olan yakınlaşmasına işaret eder.

Daldal (2015, s. 22-23); özellikle Demirkubuz'un *C Blok* (1994) filmi ile bir farklılaşmanın başlangıcının işaretini veren "yeni Türk Sineması" olarak isimlendirilen ve daha çok minimalist özellikleri, "bağımsız" tavır takınmaları, kişisel sinemalarıyla öne çıkan sanatçıların oluşturduğu sinemanın 2003 yılından sonra "ulusal sinema hareketi" kavramsallaştırması açısından verimli sayılabilecek bir zemine doğru kaymaya başladığını belirtir. Daldal'a göre 2003 sonrası yaşanan hareketlenmenin sebepleri arasında öncelikle; Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002) filmi ile Cannes'da zafer kazanarak yetişmekte olan yeni kuşağı, yurtiçi gişe başarısının çok fazla önem taşımadığı ve yurtdışı festival ve fonlardan yararlanılarak film yapılabileceği hususunda heveslendirmesi gösterilebilir. Hem yurtdışı fonlara ulaşımın kolaylaşması hem de dijital teknolojinin yaygınlaşması sonucu film yapımında belirli tarz denemelerinin açığa çıkmaya başladığı gözlemlenmiştir. Bayrakdar (2015, s. 7)'ın bu dönemde *"yeni genre'ların, melez genre'ların yönetmenleri"*nin ortaya çıkmaya başladığını söylemesi gibi Daldal da, Yeni Kuşak yönetmenlerin özellikle kurmaca-belgesel arası melez tarz denemelerinin 2003 sonrasında işaretlerini verdiğini belirtir. Akbal Süalp (2011)'ın vurgusuna benzer bir vurguyu Daldal da yapar; bu alandaki erkek egemen yapının; 2003 sonrası Pelin Esmer, Aslı Özge, İlksen Başarır gibi kadın yönetmenlerin vizyona giren ve çeşitli festivallerde ödül alan ve tartışılan filmleri ile zorlandığını belirtir. Bu dönemde ortaya çıkan hareketlenmeye etki eden bir diğer faktör de; "ulusal sinema"

kavramsallaştırması içine dahil olmayan, popüler/ticari kanatta yurtiçi gişe hasılatları açısından göze çarpan ve post-Yeşilçam olarak isimlendirilen *Neredesin Firuze* (Akay, 2004), *Mustafa Hakkında Her Şey* (Irmak, 2004), *G.O.R.A* (Sorak, 2004), *Vizontele Tuuba* (Erdoğan, 2004) gibi filmlerin sinemada belirli bir canlanmaya yol açmasıdır.

Daldal'ın sinemadaki 2003 sonrası hareketlenmeyi "ulusal sinema hareketi ya da yönelimi" doğrultusunda önceki kuşaktan ayırmasının sebeplerine ve bu "ulusal" olma halinin neyi içerip neyi içermediğine; 2003 sonrası genel olarak "alternatif" olarak çağırabileceğimiz sinemaların "ulusal" bir bağlam içerisinde adlandırılma çabasının asıl olarak ne ile ilgili olduğuna dair tartışmaya geçmeden önce, bu dönemde farklı bağlamlar içerisinde karşımıza çıkan kurmaca-belgesel ilişkisinin öne çıktığı "melez" bir anlatı/yapı sergilediğini düşündüğümüz yapımlara göz atmamız gerekiyor.

Çalışmanın birinci bölümünde özel olarak tartışmaya çalıştığımız yapım süreçleri, anlatıları ve "gerçek"e yaklaşım biçimleri ile iki ana "tür" olarak imlenen kurmaca ve belgeselin -yine birinci bölümde sıklıkla üzerinde durduğumuz gibi- günümüzde sınırlarının silikleştiğine ve iki ayrı kutupta olmaları savının aksine bu iki biçimin birbirlerine yaklaştıklarına ve iç içe geçtiklerine tanık olmaktayız. Belgesel söz konusu olduğunda, belgeselin gerçeklik ile olan ilişkisini ve "nesnellik" sorunsalını ilk bölümde yeterince tartışmıştık. Film çekme işleminin doğası gereği objesini dönüştürmesi ve yeniden sunumuyla onu yeni bir bağlam içinde tanımlaması (Gider, 2015, s. 180) durumunun dışında bugün; teknolojinin ilerlemesiyle birlikte "gerçeklik"in kendisinin daha da sorgulanır hale gelmesi[25] ve dolayısıyla belgeselin gerçekliğinin de sıklıkla sorgulanması durumu söz konusu olmuştur. Özellikle video sanatı ve dijitalleşmeyle birlikte film yapımı unsurlarının değişip/dönüşmesi ve gelişmesi, kurmaca ve belgesel "alanlarını" birbirlerine yaklaştırmış; "gerçek olmayan" öğelerin belgesel filmlerde kullanılmaya başlanması belgeseli kurmacanın alanına yaklaştırırken; yine teknolojik değişimler ve olanaklar vasıtasıyla kurmaca estetiği de belgesel estetiğine yakın bir yerde konumlanmaya başlamıştır. Kolker (2010, s. 17) filmlerin anlatıları ve karakterlerinin, gerçek davranışın kimi yönlerine dayanabildiğini ancak esasen bu anlatıların daha güçlü bir şekilde geleneksel film anlatısındaki davranış-karakterin nasıl davranması gerektiğine dair beklentilerimize dayalı olduğunu ve bu filmlerin de diğer kurmacalardan daha gerçek olmadığını belirtir. Kurmacanın belgesele belgeselin de

[25] Gerçeklik ya da hakikate özgü bir sorgulama ve teknoloji ile ilişkisi için Bkz: Baudrillard, 2011.

kurmacaya yöneldiği bu alanda, iki alana ait farklı özelliklerin bir arada kullanıldığı "melez" bir alan/yapı ortaya çıkar. Kurmacanın belirli bir gerçeklik zemini olmadan var olamayacağı ve devamında gerçekliğin de yapıntı bir alan olmadan var olamayacağı gerçeği bizi iki ayrı ve zıt kategori gibi görülen belgesel ve kurmacanın aslında birbirleri ile ilişki içinde ve bağımlı olarak varolduğu savına götürür. Özdem (2013, s. 101), her filmin bir öykü anlattığını ve izleyicilerini anlattığı öyküye inandırmaya çalıştığını, öykülerin ise çoğunlukla hayal gücünün ve gerçekliğin birlikte kullanımıyla oluşturulduğunu belirtir. *"Hayali bir öyküyü anlatmayı seçen film yapımcısı, genellikle profesyonel aktörler, set ve stüdyo gibi yapım masraflarıyla karşılaşır. Diğer taraftan gerçek-aktüel hayat, öykülerle doludur ve bu öyküler, gerçek mekanlar ve öykülerin gerçek failleri olan kişiler kullanılarak, görece daha düşük bir bütçeyle filme alınabilir"* diyen Özdem; gerçek hayattan alınan öyküyü anlatmayı seçen film yapımcısının izleyicinin dikkatini çekebilmek için alışıldık kod ve konvansiyonları yani kurmaca film yapım stratejilerini kullanmak zorunda kaldığını dahası kurmaca film yapım yöntemleri ile seçtiği hayali öyküyü anlatmak isteyen film yapımcısının ise öyküsüne izleyiciyi inandırmak için belgesel sinemanın gerçekliğe ait kod ve konvansiyonlarını yani gerçek kişi ve gerçek mekanların, sallantılı kamera ve röportaj tekniği ile temsili gibi, etkili şekilde kullandığını belirtir. Teknolojik gelişmelerin de etkisiyle melez yapının son zamanlarda yoğun olarak tartışılmasının bir diğer etkeni olarak Paul Schrader (2009)'in "*anlatı yorgunluğu"* kavramından yararlanabiliriz. İlk bölümde de sıklıkla üzerinde durduğumuz gibi Paul Schrader (2009) yaşadığımız çağda, teknolojik olanakların artması dolayısıyla çoğalan mecralar vasıtasıyla çok fazla anlatıya maruz kaldığımızı, dolayısıyla karşımıza çıkan anlatıları ve onların farklı kombinasyonlarını da önceden rahatlıkla tahmin edebildiğimizi ve bu nedenle günden güne artan bu anlatıların bizde bir yorgunluğa yol açtığını belirtir ve bu durumu "anlatı yorgunluğu" (narrative exhaustion) olarak adlandırır. Gürata (2009)'ya göre Schrader'in anlatı yorgunluğu olarak tanımladığı durum, özgün bir hikaye anlatmanın neredeyse imkansız olduğu ve geleneksel hikaye anlatımının izleyicisinin ilgisini çekmekte yetersiz kaldığı günümüzde, "karşı-anlatıların" yaygınlaşmasına yol açmıştır. *"Schrader'in karşı anlatı olarak tanımladığı yapıtların ortak özelliği ise, gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırda gezinmeleri ve çoğu zaman kendilerini izleyiciye 'gerçek' ya da 'gerçekçi' olarak sunmalarıdır"* (Gürata, 2009).

Zaman içerisinde belgesel film anlatısından imgesel film anlatısına doğru bir eğilim olduğunu ve bu eğilimin en önemli türü olan 'Docu-drama' olarak nitelenebilecek 'kurmaca belgesel'lerde sahnenin mizansenin bir parçası konumunda olduğunu belirten Öztürk; mizansenin kurmaca mantığı içerisinde konumlandırılması durumunda dahi ele alınan malzemenin referanslarının gerçeklerden besleniyor olmasının altını çizer:

> Günümüzde çeşitlenen ve zaman zaman da kurmaca filmlerle paralellik gösteren belgesel film anlatılarında bir anlamda melezleşme yaşandığı görülmektedir. Belgesel film içeriğinde yaşanan bu melezleşme kimi durumda eleştiriye maruz kalsa da, belgesel film anlatısını zenginleştirmesi, türler arasındaki bir geçişi barındırması, yönetmenin gerçeği yaratıcı bir biçimde yorumlayış biçimini gösterir ki bu, salt gerçeği gösterme kaygısıyla sıradanlaşma girdabına giren çoğu belgesel anlatısına örnek olmalıdır (2014, s. 120).

Rhodes ve Springer *Docufictions* (2006) isimli kitaplarında belgesel ve kurmaca anlatıların karşılıklı ilişkisini ele alarak temelde kurmaca-belgesel ilişkisine dayalı dört yapı belirlerler. Bunlar; belgesel form ve belgesel içeriğin birleşiminden oluşan *belgesel*, belgesel form ve kurmaca içerikten oluşan *uydurma belgesel (mockumentary)*, kurmaca form ve belgesel içerikten oluşan *yarı-belgesel (docudrama)* ve kurmaca form ile kurmaca içerikten oluşan *kurmaca*dır (Rhodes ve Springer, 2006, p. 4). Belgesel ve kurmaca materyalin birleşmesinden oluşan, onların bir sentezi olan başlıca melez yapılar olarak iki ara form olan *uydurma belgesel* ve *docüdrama (yarı belgesel)* Rhodes ve Springer (2006, s. 5) tarafından docufictions (belge-kurmaca) olarak adlandırılır. Bu melez formlar çağdaş medya kültüründe yaygın formlardır. Çalışmamız açısından bizi ilgilendiren kısım ise daha çok docüdramalardır. Reel konuları kurmaca bir anlatı ve formla sunan yarı belgeseller (docudrama) (Rhodes ve Springer, 2006, p. 6) belgeselin bir alt türüdür ve belgeselin klasik anlatı formunun dışına çıksa da, belgeselin gerçeklik söylemiyle çelişen bir söylem ortaya koymaz (Akoğlu, 2014, s. 222). Docüdramalar biçimsel olarak belgeseli temsil etmeseler de, belgeselin gerçeklikle kurduğu ilişkiye bağlı kalırlar. Konusunu gerçeklerden alan, ele aldığı gerçeklerin oluş sırasına ve oluş şekillerine sadık kalan ancak anlatısında bulunan boşlukları drama yardımıyla çözmeye çalışan docüdramalar, kimi kaynaklarca kurmaca bir tür olarak ele alınır (Akoğlu, 2014, s. 223). Kurmacanın ya da belgeselin bir alt türü olarak kabul edilsin dikkat edilmesi gereken nokta docüdramaların, reel yaşama ait belgesel içeriği gerçekliğe bağlı kalarak kurmaca bir formda sunması ve izleyicinin gerçekliğe dair inancını sağlamlaştırmasıdır. Belgesel sinemanın da kurmaca sinema gibi sinema sanatının anlatım dilinden

yararlandığını, filmlerde yapılan teknik çalışmanın aynısının (her iki film yapım biçiminin de sinema dilinin çekim, kurgu, ses gibi teknik olanaklarından yararlandığını) her iki sinema türü için de geçerli olduğunu ancak kurmacanın (senaryo, dekor, kostüm, oyunculuk, sahneye koyma gibi) kimi unsurlarının belgeselde yerini gerçek olay ve kişilerin dünyasına, doğal ortamlarında müdahalenin en aza indirgendiği yaklaşım biçimine bıraktığını belirten Yüce (2015, s. 187-188)'ye göre;

> Sinema sanatı, gelişen teknolojik olanakları kullanarak biçimsel değişimlere uğramaktadır. Bu değişimler, sinemanın konu seçiminde birçok olanak tanımaktadır. Sanatsal üretim pratiği içinde görsel sanatlar alanında kaydedilen teknolojik yenilikler belgesel sinemaya bazı görüşlere göre sıkıntı bazı görüşlere göre de yeni anlatım olanakları sağlamaktadır. Konunun sıkıntı tarafında giderek ulaşılması kolaylaşan üretim araçlarının yaratmış olduğu karmaşa, diğer tarafında da herkese kendi hikâyesini anlatma özgürlüğü sunmasıdır.

Dolayısıyla bu melez ilişkiyi sinemamız açısından değerlendirecek olursak; hem teknolojik gelişmeler ve devamında dijitalleşmeye bağlı olarak hem Schrader'in sözünü ettiği *"anlatı yorgunluğu"*nun yeni/farklı/karşı anlatılara ve yönelimlere yol açmasıyla hem de özellikle (2000 sonrası) festival ve fonlardan alınan destek ve cesaretle farklı tarz ve tür denemelerinin yoğunlaştığı gözlemlenmektedir. Belirttiğimiz sebeplerden ötürü hem belgesel hem de kurmaca, kendini yeniden tanımlayan bir süreç içerisine girmiş ve dolayısıyla yeni anlatım biçimlerinin doğuşuna tanıklık edilmiştir. Daldal (2015)'ın işaret ettiği özellikle 2003 sonrası anaakım sinemadan ayrılan "alternatif" genç kuşakta; kendi içerisinde yoğun farklılaşmalar ve ortaklıklar olup, şimdilik bir süreklilik arz etmese de; kurmaca-belgesel etkileşimini ve dolayısıyla melez yapıyı öne çıkaran birçok örnekle karşılaşabiliriz. Özellikle *Köprüdekiler* (Özge, 2009), *11'e 10 Kala* (Esmer, 2009), *İki Dil Bir Bavul* (Doğan ve Eskiköy, 2008), *Gitmek/Benim Marlon ve Brandom* (Karabey, 2008), *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011) ve *Babamın Sesi* (Doğan ve Eskiköy, 2012) filmlerinde belgesel-kurmaca etkileşiminin farklı tarzlarda/formlarda izlerini sürebiliriz.

Minimal bir estetiğin belgesel gerçeklikle birleştiği *Mayıs Sıkıntısı* (Ceylan, 1999) filminin sonrasında, 2000 sonrası dönem için ele alabileceğimiz örneklerden biri; belgesel ve kurmaca ilişkisinin sıklıkla tartışılmasına olanak tanıyan ve melezliğe dair daha belirgin bir tablo sunan Aslı Özge'nin *Köprüdekiler* (2009) filmidir. Belgesel bir film yapmak üzere *Köprüdekiler*'e başlayan Özge; filmdeki polis memuru hariç (polis memurunun filmde oynatılabilmesi için gerekli iznin Emniyet Müdürlüğü'nden

alınamaması sonucu) diğer kişileri yaşadıkları "hikayeleri" ile kayda almak istemiş ancak karakterleri tanıyıp hikayelerini onlardan dinleyince, duyduklarının kendisini ilgilendiren kısmından hareket ederek, dramatik yapıyı geliştirip kurmaca bir film senaryosu yazmaya karar vermiştir. Verdiği röportajda senaryo ve tematik düzlemin, karakter olarak seçilen insanların gerçek hayatlarına göre biçimlenip biçimlenmediği sorusuna Özge (Aytaç ve Yücel, 2010, s. 26) şu şekilde cevap verir:

> Dediğim gibi, fikir önce kağıt üzerinde yazıldı. Nasıl bir film yapmak istediğim kafamda belliydi. Araştırma yaparken ne aradığımı biliyordum. O yüzden aklımdaki konsepte uygun kişiler aradım, ama protagonistleri bulunca da onlara göre ve onların hayatının akışına göre tekrar şekillendirdim hikayenin akışını. Ya da çekimlerde olan yeni şeylere kendimi hep açık tuttum. Ama filmi çekerken de, montaj sırasında da anlatmak istediğim ana konsepti ve ana çatıyı hep korumaya çalıştım.

Belgesel film de tıpkı kurmaca film gibi belirli bir plan ve çatı ekseninde üretilebilir, dahası yönetmen evrenin içerisinden kendisine bir örneklem seçip temel izleğini bu örneklem içerisinden *"seçer"*. Bu da belirli bir plan ve çatı ekseninde önceden tasarlanan bir çalışmaya işaret eder. Dolayısıyla Özge'nin yukarıdaki ifadesinde "*anlatmak istediği ana konsept ve ana çatı"*yı korumaya çalışması durumu belgesel filmin "belgeselliği" açısından bir sorun teşkil etmemektedir. Ancak devamında Özge'nin film yapımının ilerleyen süreçleri için kurmaca bir film setinden farklı olmayan bir setten sözetmesi dahası; hangi "oyuncu"nun ne giyeceği ve ne söyleyeceğinin, nasıl bir mimikle tepki vereceğinin önceden belirlenmiş olması (kimi sahnelerin önceden prova edilmiş olması gibi) filmin odağını iyiden iyiye bir "kurmaca evren"e kaydırır. *"…benim için birinci sırada oyunculuk geliyor. Kendi kendime iyi olmayan hiçbir oyunculuk karesini filme koymamaya söz vermiştim. Çünkü o zaman kurduğum tüm 'gerçekmiş gibi olan dünya', inandırıcılığı kaybederdi. Bu projede de onların inandırıcı olması en önemli kriterdi."* diyen Özge (Aytaç ve Yücel, 2010, s. 27); kurduğu gerçekmiş gibi dünyaya ve inandırıcılık unsuruna vurgu yaparak esasen kurmaca filmin belgesel estetiğini inandırıcılık ve gerçekliğe duyulan ihtiyaç bağlamında kullanması durumunu vurgulamış olur. Filmdeki karakterler ise kendi yaşamlarını canlandıran ve oynayan, kendi yaşamları üzerine "rol yapan" birer oyuncu haline gelir. Belgesel anlatısıyla ilgili özellikler olan "*doğallık"* ve "*kendiliğindenliğin"* de "ulaşılmak istenen en iyi sonuç/mesaj" için dışarıdan bir müdahale ile oluşturulduğunu belirten Özge (Aytaç ve Yücel, 2010, s. 28);

> Ben filmin genelinde belgesel estetiğinin kodlarını kullandığımı düşünmüyorum. Böyle bir estetikten kastınız araştırıcı, deneyen ve olayları o sırada doğaçlama takip eden bir el kamerası mı mesela? *Köprüdekiler*'de önceden sahne çözümlemesi yapılmış, kararlı, çoğu zaman sabit ve ne zaman genelde duracağını bilen ve tam olarak ne zaman yakın plan çekeceğini bilen bir kamera anlayışı var. "Belgeselmiş gibi" çekme hali de planlı aslında. Mesela polisin milletvekili kızını durdurması sahnesini özellikle yakalayamamış ya da yakınlaşamamış gibi çektik. Ama bence bu hissin geçmesinin en büyük nedeni, benim çekim sırasında karşıma gelen spontan olay ve durumlara açık davranmam ve onları filme dahil ederek bir arka fon oluşturmam.

Yönetmenin kendisinin de belirttiği gibi belgesel estetiğine dair çeşitli uylaşımların filmde bir "belgeselmiş gibi" havası yaratmak üzere kullanılması Rhodes ve Springer (2006, s. 4)'in vurguladığı; belgesel form ve kurmaca içeriğin bir araya gelmesi ile oluşan *sahte belgesel (mockumentary)* denen melez türe işaret eder. Sahte belgeseller, belgesel filme ait estetiği/formu kullanarak, aslen "yapıntı" olana "gerçekmiş gibi" ya da -Özge'nin de dediği gibi- "belgeselmiş gibi" izlenimi verirler. Uydurma belgesel denen bu yapı genellikle belgesel gerçekliğine dair bir sorgulama alanı açabilmek için kasıtlı olarak kullanılır dolayısıyla esasen geleneksel belgesel anlayışına bir tür *parodi* ile eleştirel bir tartışma alanı açar. Ancak *Köprüdekiler* filminin yönetmeni kullandığı biçimi belirli bir bilinçlilikten ya da bakış açısından ziyade filmin konusu ile ilgili olarak gelişen bir süreç şeklinde açıklar. Sonuç olarak *Köprüdekiler* filmi, kurmaca bir film olmasına karşın, belgesel estetiğinin kimi öğelerini de kullanmasıyla filmin belgesel mi yoksa kurmaca mı olduğuna dair bir tartışma alanı yaratmıştır. Belgesel ve kurmaca arasındaki sınırların bir kez daha sorgulanabilir ve kaygan bir zeminde yer aldığını göstererek; sınırların iç içe geçişkenliğine ve "melez" yapıya işaret etme olanağı sağlamıştır.

Melez yapıya verebileceğimiz bir diğer örnek ise Pelin Esmer'in *11'e 10 Kala* (2009) filmidir. Yaşanılan gerçeğin yaşayan kişi ile birlikte filme alınması yine belgesel estetiğine dair ipuçları verir. Filmdeki gazete koleksiyoncusu, gerçek hayatta da gazete koleksiyonculuğu yapan Esmer'in amcasıdır. Ayrıca filmdeki mekân da gerçek/yaşanan mekândır; yani Esmer'in amcasının kendi yaşadığı evdir. Ancak bu ayrıntıların dışında film tamamıyla kurmaca film mantığı ile oluşturulmuş, filmdeki diğer karakterden (kapıcı *rolündeki* Nejat İşler) filmin senaryosuna, diyaloglarına kadar film, planlı ve müdahale içeren bir yöntemle kurulmuştur. Bir anlamda filmdeki koleksiyoncu filmin belgesel formunu, kapıcı ise kurmaca formunu temsil eder. Esmer, yakınında bulunan

bu "hikayeyi" zaman zaman hikayenin kendisine bağlı kalarak ancak çoğunlukla kendi anlatmak istediği dolayımda hikayeyi yeniden kurup başkalaştırarak aktarmaya/sunmaya çalışmıştır. Dolayısıyla *11'e 10 Kala* (2009) filmi de zaman zaman belgesel filme dair öğeleri zaman zaman da kurmaca filme dair öğeleri kullanarak iki yapı arasında bir geçişkenliğe vurgu yapar.

Benzer şekilde 2008 yapımı *İki Dil Bir Bavul* (Eskiköy ve Doğan) filmi de belgesel ve kurmaca arasında gidip gelen anlatısı ve estetiğiyle bu konuda birçok tartışmaya sebep olmuştur. Kimi yetkeler filmi "belgesel" olarak nitelendirirken kimileri "kurmaca" olarak isimlendirmiştir. "Batılı" bir ilkokul öğretmeninin "Doğuya" zorunlu görevini yapmak için gitmesini ve anadil problemi nedeniyle öğrencileriyle kurmakta zorlandığı iletişim sürecini konu alan film; filmde yer alan kişilerin ve çevrenin gerçek olması, doğal ve spontane çekimlerin yoğunlukta olması ve olağan akış içerisinde kayda alma deneyimin gözlemlenmesi gibi nedenlerden dolayı belgesel olarak nitelenebilirse de zaman zaman kurmaca film estetiğine ait olan müdahaleleri içermesi ve birçok sahnenin belirli/planlanmış ve yazılmış diyaloglar ve planlar ile oluşturulması nedeniyle de kurmaca özellikler barındırır. Bu nedenle de film bir yanıyla hem kurmaca hem de belgesel bir filmdir[26]. Belgesel bir konunun hem belgeselin hem de kurmacanın anlatı öğeleri kullanılarak çekilmesi ve zaman zaman (doğal özdeğe zarar vermeyen) dramatik öğelerin kullanılması sonucu yarı-belgesel (döcüdrama) diyebileceğimiz bir form ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla *İki Dil Bir Bavul* (2008) filmi de kurmaca ve belgeselin etkileşimi ve ilişkisi konusunda bir tartışma alanı açarak, bu iki yapı arasında, "eşikte" duran bir form ve sinema örneği oluşturmuştur. Ancak *İki Dil Bir Bavul*'u diğerlerinden ayıran önemli bir özellik temasının/içeriğinin yakın zamana değin dinamik olan politik bir meseleye, anadilde eğitime dair bir sorunsala sahip olması ve bir anlamda "politik bir tavrı" içerisinde barındırarak siyasal olana doğrudan dokunmasıdır. Sinemamızda var olan 2000 sonrası özellikle alternatif kanattaki melez yapının varlığı ve anlatılardaki içiçelik; yönetmenlerin alternatif bir dil yaratma konusundaki duyarlılığını ve dijitalleşmenin de verdiği imkânlarla bu duyarlılığın geliştirilmesine işaret ediyor olabilir. Ancak bu "karşı anlatı"ların, form olarak "karşı" ve alternatif bir anlatı olmasının yanı sıra sorulması ve önemle üzerinde durulması gereken soru; bu formun

[26] Filmin ayrıntılı bir analizi için Bkz: Ertürk (2012).

politik bir bilinç ve bağlanımla ve politik bir sorunsalla iç içe geçerek ve ilişkili olarak kendini var edip edemediğidir.

Konuya Daldal (2015)'ın yaklaşımıyla bakacak olursak; kurmaca-belgesel ilişkisinin öne çıktığı, zaman zaman profesyonel olmayan oyuncuların tercih edildiği, gerçek mekanlarda yapılan çekimlere ek olarak minimal bir anlatının tercih edildiği, sistem eleştirisinin, özgün mikropolitik söylemlerin varolduğu ve aksanlı sinema vurgusunun yapıldığı 2003 sonrası anaakım sinemanın dışında varlığı belirginleşen ve iktisadi açıdan görece bağımsız olan filmler belirli bir yönelime işaret etmesinin yanı sıra konu ve üslup bakımından üç grupta toparlanabilir (Daldal, 2015, s. 25-26): İlk olarak çoğunluğu taşrada geçen filmlerin, sıradan insanların hayatları etrafında şekillenen ve amatör oyuncular (çoğunlukla çocuklar) ya da iddiasız aktörlerin katılımıyla gerçekleştiği gözlemlenmektedir. Bu filmlere örnek olarak; *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Uluçay, 2004), *İki Dil Bir Bavul* (Doğan ve Eskiköy, 2008), *Sonbahar* (Alper, 2008), *Kız Kardeşim Mommo* (Taşdiken, 2009), *Gitmek* (Karabey, 2008), *Dondurmam Gaymak* (Aksu, 2006) *Tatil Kitabı* (Teoman, 2008) gibi filmler gösterilebilir. Daldal ikinci gruba, arayış ve kimlik bunalımlarının öne çıktığı sade anlatımlı yol ya da yolculuk filmlerini koyar. *Sonbahar* (Alper, 2008), *Kader* (Demirkubuz, 2006), *Gitmek* (Karabey, 2008), *Nokta* (Zaim, 2008), *Uzak İhtimal* (Coşkun, 2009) filmleri bu gruba dâhil edilebilir. Son olarak Daldal üçüncü gruba; doğrudan politik bir söyleme sahip olamayan ancak gerçekçi ve minimalist bir anlatımla; itilmişlerin ve dışarıda kalmışların tek ve bütünlüklü yapıya/sisteme dâhil olamama öykülerini mikro anlatılarla ele alan filmleri dâhil eder. *Bahoz* (Öz, 2008), *Bornova Bornova* (Temelkuran, 2009), *11'e 10 Kala* (Esmer, 2009), *Köprüdekiler* (Özge, 2009) ve *Başka Dilde Aşk* (Başarır, 2009) filmleri bu gruba dâhil edilebilir.

Daldal'ın 2003 sonrası anaakım dışında seyreden ve kimi özellikler açısından kimi noktalarda birleşen alternatif ve görece bağımsız sinemalar/sinemacılar için getirdiği temel eleştiri noktası; bu sinemaların belirli bir sosyal angajman ya da politik tavırdan yoksun oluşlarına dairdir. Seçilen tarz/estetik/üslubun, söylem ve içerikle mesafeli değil de iç içe geçen bir yapı sergilemesi gerektiği üzerinde duran Daldal (2015, s. 27), estetiğin ve biçimin ciddi bir politik seçimi de yansıttığını ve biçim-içerik diyalektiğinin, sosyo-kültürel etkileşimin ve deneyimin sanatçılar üzerinde bıraktığı izlerin dışavurumu olduğunu belirtir. Dolayısıyla seçilen tarzın/biçimin içerikle

bağlantılı olarak belirli bir süreklilik ve politik bir tavır gerektirdiği konusunu ısrarla vurgular. Daldal bu duruma örnek olarak *Köprüdekiler* (Özge, 2009) filmini gösterir ve bu filmde yönetmenin, filmin melez formu ve politik tavrı ile ilgili *rastlantıya dayalı*lığı dışında belirli bir ilişkiye ve sorunsala vurgu yapmadığını belirtir. Biçim ve içeriğin diyalektik ilişkisi bağlamında, burada çalışmamız açısından can alıcı öneme sahip bir noktaya değinmemiz gerekiyor; politik tavır/söylemin, daha da genelleştirerek söyleyecek olursak "politik film"in 2000 sonrası karşı ve alternatif bir anlatı olarak kurmaca-belgesel ilişkisinin işaret ettiği melez formla olan ve belirli bir politik bağlanımı/tavrı gerektiren diyalektik ilişkisi. Daldal'ın 2000 sonrası alternatif sinema için bir eksiklik ve yoksunluk olarak eleştirdiği bu noktaya biz, Daldal'ın gruplandırmasına dördüncüyü ekleyerek yeni bir bakış açısı ve alternatif bir "yönelim" getirmeye çalışacağız. Çalışmamız açısından odak noktası olan bu *"dördüncü yönelim"*i; kurmaca-belgesel ilişkisini farklı formlarda kullanan ancak bu ilişkiyi, muhalif politik bir tavırla ele aldıkları yakın tarihe dair doğrudan politik meselelerle birlikte iç içe geçirerek ve politik sorunsalın içerisinde biçimin işlevsel olarak yer alabildiği bir birleşimde, biçim/estetik ve içeriğin diyalektik ilişkisini açığa vurarak yapan yönetmen/filmler oluşturur.

Melez yapı ve politik bağlanım ilişkisi açısından diğer yapımlardan farklılaşan ve özellikle öne çıkan *İki Dil Bir Bavul* (Eskiköy ve Doğan, 2008), *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011), *Gitmek* (Karabey, 2008) ve *Babamın Sesi* (Eskiköy ve Doğan, 2012) filmlerinde öncelikle öne çıkan özelliklerden biri; her bir filmin Türkiye'nin yakın siyasi geçmişine dek sorun olarak kendini dayatan ve dayatmaya devam eden anadil meselesi, Kürt sorunu, faili meçhul cinayetler, mülteci sorunu gibi güncel politik sorunları ve temel "problemli"/tartışmalı alanları masaya yatırarak ve bu anlamda "ulus" kavramını problematize ederek tartışmaya açan devamında; kolektif hafıza, unutma-hatırlama ve sorunlu bir alan olan "geçmişle" hesaplaşma, kimlik sorunsalı gibi konuları ve kavramları tartışma alanına itmeleridir.[27] Akbal Süalp (2010a)'ın da

[27] Yakın siyasi geçmişin "problemli" alanlarından birine odaklanarak; kimlik, aidiyet, hatırlama, geçmişle hesaplaşma kavramları çerçevesinde ulusal aidiyeti sorunsallaştıran bir film de *Bulutları Beklerken* (Ustaoğlu, 2005) filmidir. Ancak bu film; kurmaca belgesel etkileşimi ve politik içerik ilişkisi bağlamında *İki Dil Bir Bavul* (Eskiköy ve Doğan, 2008), *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011), *Gitmek* (Karabey, 2008) ve *Babamın Sesi* (Eskiköy ve Doğan, 2012) filmlerine kıyasla verimli bir alan sunamamaktadır. Filmin yalnızca başlangıcında yer alan politik meseleye dair belge görüntüler; filmin ilerleyen kısımlarında film evrenine dahil edilmemiştir. Bu nedenle bu belge görüntüler; filmin kurmaca evreni içerisinde küçük birer ayrıntı olarak kalmaktadırlar. Ancak çalışmanın analiz kısmında da belirtileceği üzere Yeşim Ustaoğlu ele aldığı meseleye yaklaşımı ve film yapım anlayışı ile özellikle 2000 sonrası alternatif politik film yapımını

özellikle vurguladığı gibi öncelikle bu filmlerin "ulus" kavramını sorunsallaştırdıkları, bu nedenle bizi "Türk" sineması değil ancak "Türkiye" sineması kavramsallaştırmasına doğru ittiklerini görüyoruz. Daha doğrusu 1990'ların ortalarından itibaren ortaya çıkan ve "yeni" takısıyla birlikte anılan alternatif sinemanın "ulus" sınırlarını zorladığı bir yönelim söz konusu olmaktadır. Ancak yakın tarihimizde meydana gelen çeşitli tarihsel-politik meselelerin özellikle etnisite ve kimlik kavramları bağlamında sorunsallaştırılmaları 2000 sonrası alternatif politik sinemalar için "ulus" kavramını iki kat sorunlu kılar. Suner (2006, s. 256); özellikle 1996 yılı sonrasında filmlerin öykülerinin yanı sıra üslup, anlatım ve bakış açıları bakımından önceki dönemlerden farklılaşan; temel mesele olarak aidiyet ve kimlik sorunsalını odağa alan "yeni politik sinema" olarak adlandırılabilecek bir eğilimden söz eder. Özellikle *Güneşe Yolculuk* (Ustaoğlu, 1999), *Bulutları Beklerken* (Ustaoğlu, 2005), *Hiçbir Yerde* (Pirselimoğlu, 2002), *Çamur* (Zaim, 2003), *Yazı Tura* (Yücel, 2004) filmlerinden yola çıkarak tanımladığı, bir yere ve topluluğa ait olma duygusunun zedelendiği, parçalandığı durumlara odaklanan *yeni politik sinema*nın bu filmleri; *"olaylara nesnel ve dışarıdan bir gözle bakan bir temsil anlayışı yerine, öznelliğe, öznel algı ve deneyime vurgu yaparlar. Bu bağlamda yeni politik filmlerin en önemli ortak noktası, "ulusal aidiyet" meselesini belki Türk sinema tarihinde hiç olmadığı şekilde sorunsallaştırmalarıdır*" (Suner, 2006, s. 257). Dolayısıyla yeni politik filmlerle Türk sinemasının geçmişi arasında ortak bir dil bulmanın zorluğu bizi Türk sinemasının dışında bir arayışa yöneltir. Bu bağlamda Suner, tematik ve biçimsel açıdan yeni politik filmlerin "bağımsız ulusaşırı sinema" ile yakından ilişkili olduğunu belirtir. Film çalışmalarında son yıllarda "bağımsız ulusaşırı sinema", "göçmen sineması", "sürgün sineması", "diasporik sinema", "aksanlı sinema", "kültürlerarası sinema" gibi kavramların sıkça tartışılması, ulusal aidiyet ve kimlik meselesini sorunsallaştıran Türkiye'deki yeni politik sinemanın da bu kavramlar bağlamında ele alınmasına olanak tanır. Hamid Naficy'nin *Aksanlı Sinema: Sürgün ve Diasporik Film Yapımı* (An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking, 2001) isimli çalışmasında belirttiği aksanlı sinema kavramı; egemen ve evrensel film dili ve yapımına karşılık, diasporada yaşayan ve sürgün deneyimini paylaşan yönetmenlerin filmlerinin evrenselin karşısında bir

---

-özellikle Özcan Alper'i- etkilemiştir. Bu yönetmenler Ustaoğlu'nun film yapım anlayışını kendi sinemalarında geliştirmişlerdir; bu anlamda Ustaoğlu, çalışma bağlamında ele aldığımız 2000 sonrası politik film yapan yönetmenler için bir örnek teşkili oluşturur.

anlamda *yerel* bir yönelim gösterdiğini ve belirli bir "aksan"ı[28] barındırdığını vurgular. Suner aksanlı sinema kavramının; üçüncü dünyalı ancak sürgün ve diaspora nedeniyle Batı'da yaşayan etnik kimlikli sinemacıların ürettiği sinemalara vurgu yaptığını ancak bu tanımlamanın belirli bir coğrafi sınırlama temelinde olduğunu; "*sürgün ve diaspora deneyiminin de Üçüncü Dünya'dan Batı'ya doğru bir hareketi kapsaması nedeniyle, Batı-dışı ülkelerin kendi içlerinde/aralarında yaşanan karmaşık göç ve yerinden edilme deneyimlerinin görmezden gelinmesi"* (2006, s. 285) anlamına geldiğini vurgular. Bağımsız ulusaşırı sinema kavramı ise aksanlı sinema kavramının daha gelişkin versiyonudur. Toplumsal, tarihsel, siyasal nedenlerle yurtlarını terk etmek zorunda kalmış sinemacıların ürettiği; temaların, biçimsel özelliklerin, üretim ve tüketim koşullarının belirli bir ortaklık zemininde var olduğu bağımsız ulusaşırı sinema kavramı (2006, s. 258) her ne kadar aksanlı sinema kavramına göre (üçüncü dünya ve batıyı odaklamaması bağlamında) daha geniş bir alan sunsa da yine dar anlamda yerinden edilmişlik (sürgün, diaspora) vurgusunun yapılması, kavramın eleştirel gücünün zayıflamasına ve kendi sınırlarına çarpmasına neden olur. Suner (2006, s. 263) ise Naficy'nin aksanlı sinema ve bağımsız ulusaşırı sinema için geliştirdiği modelin Türkiye'de yaşayan, Türkiyeli ve dar anlamda yerinden edilmiş sayılamayacak yönetmenlerin filmleri için de uygulanabileceğini belirtir. Yeni politik filmlerin kimilerinin[29] biçimsel özelliklerinin ve politik tavır alışlarının en fazla bağımsız ulusaşırı sinema ile ilişkili olduğunu belirtir. Suner bu filmlerin ulus kavramsallaştırmasını sorunsallaştırdığını ve basitçe "ulusal sinema" kategorisi içinde değerlendirilemeyeceğini belirtir. Ulusal sınırları verili kabul eden, bu sınırların kültürel üretimi ve kimliği kendi içinde tutabildiği varsayımı üzerinde duran ve ulusal kimliğin sabit ve bütünlüklü bir yapı olarak önkabulüne dayanan "ulusal sinema" kavramı kendi başına fazlasıyla sorunlu bir alanı teşkil eder (Higson, 2000'den akt., Suner, 2006, s.

---

[28] Suner (2006, s. 259)'e göre aksan; "…filmin öykü dünyasındaki karakterlerin aksanlı konuşmalarından ziyade, sinemacıların dünyaya bakışlarını, dünyayı algılayışlarını, dolayısıyla üsluplarını şekillendiren yerinden edilmişlik durumundan kaynaklanır. Aksanın kaynaklarından biri yönetmenlerin deneyimleriyse eğer, diğeri de filmlerin üretim koşullarıdır. Çoğunlukla bağımsız, dar bütçeli, küçük yapımlar olan aksanlı filmler, genellikle yönetmenlerin filmin üretim aşamasına farklı düzeylerde (senaryo yazımı, görüntü yönetmenliği, kurgu, oyunculuk) bizzat katıldığı, kimi zaman filmin üretim öncesi ve üretim sonrası aşamalarını da (yapımcılık, dağıtım, tanıtım) bizzat üstlendiği "zanaatkârca" bir üretim tarzı içerir. Bu tarz üretim, yalnızca sınırlı olanaklarla film yapmaya el vermekle kalmaz. Aynı zamanda yönetmenlerin film üzerindeki kişisel denetimini arttırarak, kişisel bakış ve üslubun öne çıkmasına olanak sağlar."

[29] *Güneşe Yolculuk* (Ustaoğlu, 1999) filminin *bağımsız ulusaşırı sinema* bağlamında ayrıntılı analizi için Bkz: Suner, 2006, s. 265-282.

284). "Ulusal sinema" kavramını özcü ve sınırlayıcı bulan bu nedenle de ulusaşırı ve multi-disipliner bir yaklaşım benimseyen Suner'e karşılık Daldal; özellikle 2000 sonrası Yeni Türkiye sineması ile "ulusal sinema" kavramsallaştırmasının ilişkisini sorgular ve yeni sinemaların ulusal sinema özelliği gösterebilmesi hususunda kimi özellikler barındırdığını belirtir. Terimin kendi içerisinde barındırdığı anlamları ve esas olarak "ulusal sinema"dan ne anlamamız gerektiğini şu şekilde açıklar:

> Sinema araştırmalarında (*film studies*) yaygın olarak kullanılan "national cinema"nın Türkçe çevirisi olan "ulusal sinema" terimi, sadece nostaljik milliyetçi öğeleri kapsayan veya halkın anlayıp sevebileceği popüler tür (genre) sineması ile değerlendirilebilecek bir çerçeve değil. Kuramsal orijin olarak ulusal kimlik sorunu ve sinema ilişkisini irdelese de, tarihsel süreçte "ulusal sinemayı" öncelikle baskın ticari sinema pratiklerini eleştiren, bu bağlamda da "Holllywood karşıtı" olan, (…) ulusu ya da ulusal sorunları sorgulayan (problematize eden), ulusa içkin bazı felsefi öğeleri taşıyan (bu bağlamda diğer ulusal sinemalardan ayrıştırabileceğimiz) ve çeşitli yönetmen sinemalarını barındırsa da temelde gerçekçi unsurları içeren bir sinema anlayışı olarak tanımlamaya başlayabiliriz. Burada, "ulusal" kelimesinin çağrıştırabileceği milliyetçi ülkülerden ya da devletin resmi ideolojisini benimsetme amacındaki bir sinemadan bahsedilmediğini tekrar vurgulamakta yarar var (Daldal, 2015, s. 14).

Yeni Türk sinemasının; hem egemenin karşısında, anti-emperyalist bir tavırla bağımsız olma çabasına yaptığı vurgu ile hem ulusa içkin çeşitli aidiyet sorunlarını dile getirmesi ve problematize etmesi nedeniyle hem de politik sayılabilecek tavrı ile "ulusal" bir nitelik gösterebileceğini vurgulayan Daldal (2015, s. 17); ulusal sinemaları tanımlarken neyin içeride neyin dışarıda bırakıldığına ve seçilen estetik kodlara dikkat çekerek; ulusal sinemanın asimilasyon karşıtı ve çokkültürlü bir karakter kazanması gerektiğine, ulusun bütünlük maskesini düşürerek, ulus olmayı problematize eden bir sinemaya işaret eder (Hayward, 2000'den akt., Daldal, 2015). Sonuç olarak Daldal (2015, s. 21); egemen ticari pratiklerden bağımsız olan ve ulusun multi-etnik, multi-kültürel yapısını deşifre eden bir "ulusal" sinema vurgusu yapar. Suner ve Daldal'ın iki farklı bakış açısıyla tartıştığı ulus sorunsalı ve "yeni" sinemalar; hem filmin biçimi hem de odağa alınan konu açısından sınırların bulanıklaştığı; bu anlamda hem Suner'in vurguladığı açıdan bağımsız ve ulusaşırı bir sinema deneyimine hem de Daldal'ın işaret ettiği anlamda ulusal sinema deneyimine gönderme yapan bir sinemasal alana işaret eder.

Hem Suner'in hem de Daldal'ın tartışmaya açtığı "ulus" sorunsalı ve devamında; ulusal aidiyet, kimlik, sürgün deneyimi ve yakın tarihsel/siyasal geçmişle hatırlama-unutma-bellek ve toplumsal hafıza aracılığıyla hesaplaşma deneyimi; 2000 sonrasında Türkiye'de üretilen diğer sinemalardan hem estetik/biçimsel açıdan hem de odaklarına aldıkları politik temalar ve politik bağlanım açısından (ve sonuç olarak estetiğin ve politik odağın diyalektik ilişkisini kurabilmeleri açısından) farklılaşan ve çalışmamızın da odak noktası olan *İki Dil Bir Bavul* (Eskiköy ve Doğan, 2008), *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011), *Gitmek* (Karabey, 2008) ve *Babamın Sesi* (Eskiköy ve Doğan, 2012) filmlerinde ortak nokta olarak yer alır. Dolayısıyla konumuz açısından can alıcı öneme sahip olan; toplumsala, geçmişe ve toplumsal deneyime muhalif bir tavır takınarak, özellikle yakın siyasi tarihimizin hafıza ile girdiği problemli ilişkide bir katalizör görevi üstlenerek politik filmler yapan yönetmenler ve bu yönetmenlerin filmlerinin anlatısı/estetiğinin politik içerikle olan ilişkisinin analiz denemesidir.

Gitmek: *Benim Marlon ve Brandom* (Karabey, 2008) filminden başlayacak olursak; Ayça Damgacı ve Hama Ali Khan'ın kendi kişiliklerini canlandırdığı ve iki karakter arasındaki gerçek bir aşk öyküsüne dayanan film, Ayça Damgacı'nın hayatının bir döneminde yaşadığı/deneyimlediği kişisel öyküsünü yönetmen Hüseyin Karabey ile senaryolaştırarak aktarmasına olanak tanır. Gerçek yaşamda olduğu şekliyle, film setinde tanışan Kuzey Iraklı Hama Ali ve Ayça'nın 25 günlük birlikteliğinin ardından Hama Ali'nin Kuzey Irak'a (Süleymaniye'ye) ve Ayça'nın da İstanbul'a, gündelik yaşamına dönmesiyle iki karakterin yollarının ayrılmasını ve devamında ABD'nin Irak işgalinin başladığı bu dönemde Ayça'nın Hama Ali'yi görmek üzere "doğu"ya ve Irak'a varmak üzere yaptığı yolculuğu konu alan film; hem güncel siyasi içeriğe getirdiği muhalif/farklı tavırla hem de ele aldığı konuyu/temayı işleyiş biçimiyle üzerinde tartışılması/durulması gereken bir örnek olarak öne çıkar. Bu bağlamda öncelikle üzerinde durmamız gereken nokta; *"sırtı doğuya dönük olan bu coğrafyada"* (Genç, 2008, s. 27) sorunlu bir alan olarak beliren "doğuya bakma" meselesidir. Oryantalist bakış açısıyla birlikte tekinsiz bir söylemi ve marjinal olma halini içeren, dünyanın ve Türkiye'nin doğusuna yolculuk durumu, sinemamızda da farklı açılardan işlenmeye çalışılmıştır. Coşkun (2008, s. 17), belirli filmler üzerinden "doğuya yolculuk" hallerinin genel bir tablosunu çizer:

> (…) 80'lerde Camdan Kalp'te Genco Erkal'ın başından geçen olağanüstü 'doğu insanını tanıma' yolculuğu bir karikatür olarak kalır, yolculuk da zaten öyle tasvir edilmiştir, sanki 'Alis Harikalar Diyarı'na gidiyor. Daha öncesinde Yılmaz Güney, Arkadaş'ı Cemil'i (Kerim Afşar) kendi özüne döndürmek üzere götürür doğuya, bu yüzleşme ağır gelecektir Cemil'e; küçük burjuva konforunu terk edemez. Yine o dönemden az öncesine ait bir doğu yolculuğunu, İstanbul Boğaziçi Köprüsünün karşısında Zap Suyuna köprü yapan, ülkenin gerçekliğine dikkat çekmek isteyen insanların yolculuğunu Devrimci Gençlik köprüsü belgeseliyle Bahriye Kabadayı anlatıyor. Güneşe Yolculuk'ta ise Mehmet (Nevruz Baz) bizi 90'ların doğusuna götürür, arkadaşı Berzan'ın (Nazmi Kırık) cenazesini toprağına taşırken. 90'lar boyunca gündemimizde olan ama pek anlamak istemediğimiz, yok sayılan insanların memleketine yapılan bir yolculuk oluyor bu.

Gitmek filmi ise sevdiği adamı görmek için önce Türkiye'nin doğusuna (Diyarbakır-Van) oradan da daha doğuya İran'a giden Ayça'nın kişisel yolculuğunun toplumsal gerçeklikle ve politik olanla kesiştiği bir noktada durur. Ayça'nın "hayatının aşkı"na yaptığı bu kişisel ve "bireysel" yolculuk, yönetmenin gerçekçi kamerasıyla; kimliğe, insanları ayıran sınıra, "sınırda kalma" durumuna, "doğulu" insanın yaşamına-portresine, mültecilik üzerinden sürgün olma haline ve savaş gerçeğine yönelir. Doğuya yapılan kişisel yolculuğun toplumsal ve politik bir gerçekliğe doğru yapılan bir yolculuğa dönüşmesi gibi, Hama Ali ve Ayça arasındaki video-mektuplar da bir yandan bize savaşın gittikçe yoğunlaşan ve şiddetlenen durumunu gösterirken, diğer yandan filmin biçimine dair bir dönüşümü sergilerler. Gerçekliği, gerçek görüntüleri ile yakalamanın göstergesi olarak filmde video görüntülerin yanı sıra film boyunca seyirlik alanımıza sunulan özellikle Ayça'nın doğuya yolculuğu sırasında oradaki insanlarla olan iletişim ve etkileşiminin neredeyse müdahalesiz bir biçimde "kendi gerçekliğine" en yakın olabilecek şekilde kaydedilmesi göze çarpar. Özellikle diyalog sahnelerindeki kendiliğindenlik ve doğallık ve "oluş içerisinde kayıt altına alma" hali; doğuya dair sorunlu bakışımızın kırılması ve "gerçek" olanın kendini temsil etmesi/edebilmesi açısından kayda değerdir. Yönetmen Karabey de, filminde belgesel ile kurmaca estetiğinin bir arada bulunmasının sebebinin, özellikle güncel siyasal tarihimizde sorunlu olan "hassas" konulara dair önyargılı ve sorunlu bakışımızın kırılmak istenmesi olduğunu söyler:

> Filmin en çok önemsediğim yerleri gerçeği kültürel anlamda da yansıtabilen yerler oldu. Yoldaki insanlar, Kürtçe konuşan yaşlı anne… Ki bilgece konuşan, kendi kültürünün farkında böyle bir anneyi daha önce kendi dilinde ne televizyonda ne de sinemada gördük.

> Bu bölümlere de Hama Ali'ye olduğu kadar şaşırıyorlar. Bu böyle demek ki diye düşünmeye başlıyorlar. Çünkü tam tersi yansıtılıyor. Tüm bunları bir bütün olarak, bir önyargıyı kırma çabası olarak düşünüyorum. Bu gerçekliği, gerçek görüntüleriyle yakalamak için uğraşmamın nedeni de bu. Stereotipler öğretildi bize, bir dil öğretildi, bu gerçekliğe nasıl bakmamız gerektiği öğretildi. İşte tam da bunu tersine çevirmek için bu yöntemi kullanmak gerekiyordu. Gerçekle kurguyu kendi bakış açımızla birleştirerek göstermek gerekiyordu diye düşünüyorum (Genç, 2008, s. 22).

Film, Soran karakteri üzerinden, savaş gerçeğine ve özellikle savaşla birlikte gelen sürgün olma haline ve mülteciliğe vurgu yapar. Soran'ın "kaçak" olarak diğer 400 kişiyle birlikte kaldığı mekana kameranın gözlemci tavrıyla tanık oluruz. Soran ve diğerleri için kurtuluşun adresi olan "Avrupa" ve kaçılacak bir yer olarak "batı" hayali çok geçmeden kesintiye uğrar, onlar da bir anlamda "sınır"a takılıp kalırlar. Filmde yersizliğin, yurt edinememenin ve bir anlamda kimliğe dair aidiyetsizliğin ve ötesinde "sorun haline gelen kimlik"in bir diğer önemli vurgusu Ayça'nın; kendisini Habur sınırına götüren Diyarbakırlı şoför ile arasında geçen diyalogdur. Şoför, Ayça'ya Irak pasaportu olup olmadığını sorar Ayça da olmadığını söyler. Bunun üzerine şoför Ayça'ya İstanbul'da savaş olup olmadığını, orada (İstanbul'da) pasaport ya da kimlik sorulup sorulmadığını sorar. Ayça ise İstanbul'da kimlik ya da pasaport sorulmadığını ancak orada da "başka türlü bir savaş" olduğunu söyler. Ayça için İstanbul'da olmanın savaş olan Irak'ta olmaktan çok da farkı olmadığını anlarız. Savaştan kaçan ve yersizleşen insanların, "yurtsuzların" aidiyetsizliğini bir anlamda o da paylaşır. Diyarbakırlı şoför Ayça'ya *"Ben Diyarbakırlıyım ama bize de kimlik-pasaport soruyorlar, Diyarbakır'da da soruyorlar. Kimlik bizim her zaman yanımızda taşısan suç taşımasan suç, ne fark eder ki?"* der. Bir Kürt olarak Türkiye Cumhuriyeti içerisinde yaşayan Diyarbakırlı şoför için "kimliğini" taşıması, taşımamasından daha da problemli bir alan teşkil eder. Filmdeki bu ve bunun gibi birçok değini, ulusun ve ulusal aidiyetin problematize edildiği bir alana işaret eder.

Gerçek olan bir hikâyeyi öykünün asıl kişileri üzerinden filmleştirirken, filmin politik ardalanı için kurmaca-belgesel ilişkisinin kendisini dayattığını ve dahası politik bağlanımın da gerektiği gibi aktarılabilmesi için belgeselin ve yaşanmışın estetiğine gereklilik duyulduğunu vurgulayan Karabey; çalışmamız açısından da temel sorunsal olan biçim-içerik diyalektiğine; politik içeriğin kurmaca-belgesel etkileşimi sonucu oluşan melez yapı ile olan ilişkisine *Gitmek* filmi ile iyi bir örnek sunar. Dolayısıyla

Gitmek filmi, "kişisel bir aşk öyküsünün" aktarılmak istenen politik sorunsallar bağlamında dönüştürülmesi ile kurmacaya kapı aralarken; kimliğe, ulusal aidiyete ve güncel politik duruma önyargılı ve sorunlu bakışımızın kırılması bağlamında yaşanmışın ve belgeselin estetiğine de kapı aralar. Sonuç olarak film; hem kurmaca hem belgesel estetiğinin kullanıldığı ve iç içe varolduğu, bu anlamda kurmaca-belgesel arasındaki sınırı (coğrafi bir belirteç olarak "sınır"ın ve "ulusun" sorunsallaşması anlamında da) sorunsallaştıran/bulanıklaştıran bir anlatıya sahiptir.

Melez formun politik bir bilinç ve bağlanımla ve politik bir sorunsalla iç içe geçerek ve ilişkili olarak kendini var ettiği bir diğer örnek, yukarıda da üzerinde durduğumuz *İki Dil Bir Bavul* (Doğan ve Eskiköy, 2008) filmidir. Profesyonel oyuncunun kullanılmadığı filmde kişiler doğal ortamlarında kayıt altına alınmıştır. Belgesel estetiğinin yoğun olarak kullanılmasının yanı sıra (özellikle filmin açılış sahnesinin ve öğretmen Emre'nin evinde görüntülendiği sahnelerin planlanarak çekilmesi gibi) kimi sahnelerin önceden planlanarak ve yönetmenin müdahalesiyle oluşturulması sonucu hem kurmaca estetiğin hem de (çoğunlukla) belgesel estetiğinin bir arada varolduğu filmde, melez bir yapı gözlemlenmektedir.

Çalışmamız açısından *İki Dil Bir Bavul*'un asıl olarak öne çıkan yanı ise melez form ile politik tema arasındaki ilişkidir. Film, Türkiye'nin yakın siyasal tarihinde ve hatta günümüzde sıklıkla üzerinde durulan, öne çıkarılan ancak sürekli "sorunlu bir alan" olarak varolan/kalan anadilde eğitim konusuna eğilir. Öğretmenliğe yeni başlayan, Denizli'li olan Emre Aydın ilk kez, görevi dolayısıyla Doğu'ya gelir. Köy okulunda göreve başlayan Emre, okulda ve köyde karşılaştığı maddi olanaksızlıklar nedeniyle "gelişmiş/çağdaş Batı" ve "geri kalmış Doğu" dikotomisiyle Batı'nın Doğu'ya bakışının keskin bir farklılıkla altını çizer. Annesi ile yaptığı telefon konuşmasında kendisinin de belirttiği gibi; koşulların kötü olduğunu tahmin etmiştir ancak "bu kadar kötü olduğunu" tahmin edememiştir. Emre'nin öğrencilerle ortak bir "dil" yoksunluğundan dolayı zorlukla kurduğu/kuramadığı iletişim; Batılı olarak bizleri de film ilerledikçe, görmezlikten geldiğimiz, egemen bakış açısıyla yargıladığımız "anadili konuşma" meselesinin çetrefilli alanına doğru çeker. Emre bir yandan öğrencilerle, onları anlamaya çalışarak iletişim kurmaya çalışırken diğer yandan resmi devlet ideolojisinin benimsediği ve zorunlu koştuğu "tek ulus tek dil" öğretisinin yüzünü temsil eder. Kürtçe konuşmanın ve ödev yapmanın yasak olduğunu; kimi zaman "anlayışla" kimi

zaman ise bağırarak/sert çıkarak ve cezalandırarak iletir. Tek ve bütünlüklü bir ulusu temsil eden, geri kalanını ise hem söylemsel olarak hem de yaptırımsal olarak dışlayan resmi devlet ideolojisinin "ulus"a (Türk ulusuna) her sabah okunan "Andımız" ile yaptığı vurgu; çoğu öğrencinin söyleyemediği, söyleyenler için ise bir anlam ifade etmeyen "bir ritüel" haline gelerek, ulusun sınırlarını ve kimliği problematize eder. Benzer şekilde 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı'nın kutlanması ve Emre öğretmenin öğrencilere, 23 Nisan'ın dünyada kutlanan ilk çocuk bayramı olduğunu ve kıymetini bilmeleri gerektiğini salık vermesi, küçük yaşta kardeşlerine bakmak zorunda kalan ve okuluna ara veren/devam edemeyen çocuklar için pek bir anlam ifade etmez. Emre'nin veli toplantısında velilere, çocukları Türkçe konuşmak konusunda teşvik etmeleri gerektiğini söylemesi yine çelişkili bir durum oluşturur. Çünkü velilerin çoğu da Kürtçe konuşmakta ve Türkçe bilmemektedir. Anadili Kürtçe olan Kürt halkı için yabancı olan dil Türkçe'dir. Burada ulusal aidiyeti ve bütünlüğü simgeleyen Türkçe, kimin için hangi koşullarda anadildir ya da yabancı dildir? Resmi devlet ideolojisinin "bütünlük" ve "teklik" vurgusu; "Kürt olmak" ve "anadil" meselesi üzerinden bir sorunsal haline gelir ve aynı zamanda kendisiyle çelişerek "açık kalan" bir alana da işaret eder. Dolayısıyla ulusu sorunsallaştıran, ulusal aidiyet ve kimliğin alanını bulanıklaştıran film; anadil meselesine de çok içeriden ve çarpıcı bir açıdan yaklaşmış olur. Belgeci bir yaklaşımla gündeliği kendi olağanlığı içerisinde kayıt altına alan film, politik sorunsalına da çok gerçekçi bir biçimde yaklaşmıştır. Anadil meselesinin; öğrenci-öğretmen ilişkisi üzerinden ve gündelik yaşam üzerinden gözlemleyici bir tavırla, neredeyse müdahalesiz bir biçimde, olağanlığı ile aktarılma çabası; yok saymaya ve göz ardı etmeye dayalı bir tavırla ve önyargılı bir bakışla baktığımız meselenin asıl yönünü göstermesi açısından önemlidir. Bu bağlamda belgesel form; politik sorunsalın açık edilmesi ve yaşanılanın yaşanıldığı haliyle aktarılabilmesi açısından, "başka türlü bakabilmenin" bir yöntemi olarak kendini öne çıkarır.

Çalışmamız açısından önemli olan diğer bir örnek ise *Babamın Sesi* (Doğan ve Eskiköy, 2012) filmidir. Film, 1979'da Suudi Arabistan'a çalışmaya giden ve iş kazasında yaşamını yitiren babanın (Mustafa'nın), Maraş/Elbistan'da yaşayan ailesine gönderdiği ses kayıtlarını odak alır. Aynı zamanda filmin yönetmenlerinden biri olan Zeynel Doğan'ın kendisi ve ailesi ile ilgili olan gerçek öyküyü filmleştirmek istemesi üzerine öncelikle belgesel fikriyle başlayan film çalışması, zamanla kurmacada karar kılınarak

kurmaca bir film olarak tamamlanmıştır. Filmdeki temel öykü; yani Suudi Arabistan'da bir şantiyeye çalışmak için giden Mustafa'nın Elbistan'da yaşayan ailesi ile ses kayıtları üzerinden iletişim kurması ve Zeynel'in ağabeyi Hasan'ın gerilla olarak dağa çıkması gerçektir. Zeynel Doğan elindeki ses kayıtları üzerinden bir belge film yapmak istemiştir. Ancak filmin "kurmaca" olarak adlandırılmasının temel sebeplerinden biri de varolan ses kayıtlarının kimilerinin (özellikle Zeynel'in -filmde Mehmet- ve Hasan'ın babası ile olan ses kayıtlarının) sonradan film için yeniden oluşturulmasıdır. Bunun dışında filmi kurmaca anlatının evrenine taşıyan bir diğer önemli sebep de yönetmen Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan'ın yakın siyasi tarihimizde yaşanan, yadsınan ve henüz hesaplaşılamayan Alevi/Kürtlere yönelik yapılan Maraş Katliamı ve etnik kimlikler üzerinden Kürtçe/anadil meselesini tartışmaya açmak istemeleridir. Filmde zaman zaman Asiye zaman zaman da Base olarak çağrılan Base Doğan'ın isminin hikâyesinin Base Doğan tarafından anlatıldığı bölüm, gerçek yaşamda Base Doğan tarafından yaşanmamış ve yönetmenlerin etnik kimlik üzerinden anadil meselesini dillendirmeye çalışmaları amacıyla filme yapıntı olarak, sonradan eklenmiştir. Büyük oğul Hasan'ın annesinin Kürtçe ismi nedeniyle okulda öğrenciler ve öğretmen tarafından alaya alınmasının ardından Hasan eve gelir ve annesini, kimliğini de alarak, nüfus müdürlüğüne götürür. Okuma yazması olmayan Base ne olduğunu anlamaz. Aradan zaman geçer ve Base doktora gider ancak uzun süre beklemesine karşın ismi hala okunmamıştır. Bozuk Türkçesiyle derdini doktora anlatmaya çalışır. Doktor da uzun süredir Asiye Doğan'ı çağırdığını belirterek kimliği Base'ye verir. Base, Hasan'ın kendi ismini Asiye olarak değiştirttiğinin o gün farkına varır. Böylelikle "tek ulus tek dil" öğretisinin bütünlüklü çerçevesinden dışlanan Base, hem Kürt etnisitesinin hem de bir anadil olarak varolan Kürtçe'nin dışlanmasına, dışarıda bırakılmasına, asimile edilmeye çalışılmasına alegorik bir temsil oluşturmuş olur. Benzer şekilde filmde, Mehmet'in (Zeynel Doğan'ın) babasına ait ses kasetlerini ararken evin bodrumunda bulduğu Maraş Katliamı ile ilgili eski gazete küpürlerini Base'ye (annesine) neden sakladığını sorması üzerine Base, aslında gerçekte yaşamamış olduğu Maraş Katliamı ile ilgili olayı anlatır. Base'nin katliamla ilgili olarak anlattıklarının filme "yapıntı" olarak eklemlenmesi; yönetmenlerin neredeyse hakkında hiç film yapılmamış Maraş Katliamı ile ilgili bir şeyler söylemek istemesinden, yakın siyasi tarihimizde bulunan bu travma deneyimi ile hiç hesaplaşılmamasından dolayı bir hesaplaşma pratiği oluşturmak

istemelerinden kaynaklanır. Yönetmenlerden Eskiköy (Aytaç ve Yücel, 2012, s. 33-34), filme sonradan ekledikleri "yapıntı" bölümlerin sebebini şu şekilde açıklar:

> (…) hikâyenin vaat ettiği şeyler de çıkmayacaktı belgeselde. Bir de bu hikâyeye başka bir hikâye eklemek istedim ben. 'Bu insanlar neden bu hale geldi'yi söyleyecek bir şey eklemek istedim, o da Maraş Katliamı'ydı. (…) Kürtlerin bu ülkede tek başlarına ezilmediğini, Alevilerle beraber ezildiklerini göstermek için, *İki Dil Bir Bavul*'un üzerine bir şey daha koyabilmek için oraya kurmaca bir şeyler eklemek gerekiyordu. O yüzden kurmaca bir film olsun istedim.

Belgesel formunda aktarılması düşünülen ve filmin hareket noktasını oluşturan Zeynel'in sesleri bulma yolculuğu; yönetmenlerin politik bağlanımlarının aktarımı dolayımında sesleri bulma yolculuğundan ziyade Base Doğan'ın geçmişte ve seslerde kalmışlığının hikâyesine dönüşür. *"(…) yazarken benim için önemli olan bir şey vardı: Base'nin ruhuna dokunabilmek. Orada kalan, bekleyen ve kafasının içinde hala kocasıyla konuşmaya devam eden, evinin içinde, bahçesinde çocuklarıyla konuşmaya devam eden bir kadın vardı. Otuz küsur yıldır hiçbir şey değişmemişti o evin içinde"* diyen Eskiköy (Aytaç ve Yücel, 2012, s. 35); Base'nin öncelikle sesler ve sonrasında çocukları ve kocasıyla yaşadığı ev aracılığıyla unutma pratiklerine direniş göstererek ve bir anlamda geçmişte yaşamaya devam ederek, kişisel belleğini canlı tutmasına işaret eder. Doğan da (Gökçe, 2012, s. 33); ses kasetleri, kayıt altına alma, unutma ve hatırlama pratikleri üzerinden kişisel belleğin yanı sıra toplumsal belleğe vurgu yapar:

> Dün ne yediğini unutan bir kesim, bir nesil ya da bir toplum olduğumuzu düşünürsek, on-on beş yılın ses kayıtlarının saklanması, benim ve ailem açısından hesaplaşmak, yüzleşmek, tanımak ya da birazcık daha hissetmek anlamında çok daha önemli. Kameranın çok yaygın olmadığı, farklı kayıt yöntemlerinin olmadığı dönemlerde ses kasetleri bizim açımızdan çok önemliydi. Mesela dayım öldüğü zaman nenemin yaktığı ağıtlar bile o ses kasetlerinde kayıtlıdır. Aynı şekilde bizim oralarda resmi bile olmayan, ölmüş çok önemli ozanlar vardır, onların sesleri de kayıtlıdır. Zilan Katliam'nın tanıkları vardır, sesleri yine o kasetlerdedir. Yani bir dönemi aslında kayıt altına alan araç o ses kasetleridir. (…) Bizim ailenin avantajı, bu ses kasetlerinin bugüne kadar gelebilmiş olması. (…) Ama orada (ses kasetlerinde) sadece babamın sesini duymuyorum, "bu ses babama ait" demiyorum; bu kayıtlar bir dönemin bilgi kaynağı aynı zamanda. (…) Her ne kadar bu bir ailenin özel arşivi gibi görünse de, bu kasetleri dinleyen birçok kişi "evet, ben de bunu hissediyorum" diyor.

Ses kasetleri üzerinden belleğin önemine yapılan vurgu; yakın siyasi geçmişimizde yaşanılan travmatik deneyimlerin "negatif bir hatırlama" üzerinden geçmişle ve toplumsal olanla hesaplaşılmasına işaret eder. Bu anlamda filmdeki ses kasetleri aile üyelerinin birbirleri ile iletişim kurdukları "kişisel" araçlar olmanın ötesinde bir anlamda bir dönemin ses kaydıdır. Yönetmenlerin bir önceki filmi *İki Dil Bir Bavul*'dan biçimsel anlamda farklılaşan *Babamın Sesi*; yaşanılan öyküden ve o öyküyü yaşayan kişilerden yola çıkarak, kişilerin kendilerini hikayeleri ile birlikte yeniden canlandırdığı, bu anlamda belgesel formunun az da olsa varolduğu ancak daha çok kurmaca bir filmdir. *İki Dil Bir Bavul* filmi ise zaruri durumlar dışında tamamıyla belgesel formunun kullanıldığı/kullanılmaya çalışıldığı bir filmdir. İki film arasında seyirci ile kurulan ilişki açısından da önemli bir farklılık vardır. *Babamın Sesi*, *İki Dil Bir Bavul*'a göre seyirci ile arasına daha mesafeli bir anlatı koyar. Sebebi ise kuşkusuz seyircinin politik sorunsala ve yaşanılana mesafeli bir alandan bakabilmesini sağlayarak gerçekliğin tahlilini yapabilmesine olanak sağlamasıdır. Eskiköy, iki film arasındaki "mesafe" farkını şu şekilde yorumlar:

> *Babamın Sesi*'nde seyircinin birazcık bu meselelere uzaktan bakması için, araya bir mesafe koymayı tercih ettik. Çünkü *İki Dil Bir Bavul*'u izleyenler "A Zülküf ne kadar güzel, ne kadar güzel!" diyordu. Ama Zülküf'ün başka bir meselesi var, o ne olacak? Zülküf'e o kadar yaklaşıyor olmak, seyircinin onu burnundaki sümüğe kadar görüyor olması bence iyi bir şey değildi. Belli anlamlarda Zülküf'ü tanıdık, Zülküf'ün dünyasına girdik, tamam, ama o kadar yakın olması iyi bir şey değildi seyircinin. O yüzden "bir de bu mesafeden bak bakalım nasıl gözüküyor?" demek istedik *Babamın Sesi*'nde (Aytaç ve Yücel, 2012, s. 37).

İki Dil Bir Bavul ile *Babamın Sesi* filmleri arasında yoruma açık olarak kurulabilecek tematik bir bağlantı daha vardır. *İki Dil Bir Bavul*'da "sıcak atmosferiyle" bize bir anlamda umut ışığı verebilen sınıfa *Babamın Sesi*'nde Zeynel'in gözünden, dışarıdan, puslanmış bir pencerenin arkasından bakarız. Bir anlamda *Babamın Sesi*; *İki Dil Bir Bavul*'dan sonra yaşanan güncel siyasi süreçte umudun azaldığını imleyerek bize, Zülküf'lerin artık büyüdüğü o sınıfı kırık dökük gösterir[30]. Eskiköy'ün de belirttiği gibi, iyiye doğru gitme yanılsaması; geçmişte etnik kimliğe ve anadile dair yaşanan problemlerin bugün de zaman zaman benzer zaman zaman da farklı düzlemlerde kendini tekrar ediyor olması sonucu *Babamın Sesi*'nde kendini karamsarlık olarak dışa

[30] http://www.cafrande.org/babamin-sesi-denge-bave-min-filmi-yonetmeni-ve-basrol-oyuncusu-zeynel-doganla-soylesi/ (2012).

vurur. Bu anlamda film, geçmişle sağlıklı bir yüzleşmenin hala yapılamadığı, geçmişte yaşanan travma deneyimlerinin güncel olarak kendini tekrarlamasına rağmen hatırlama yerine unutma pratiklerinin vurgulandığı günümüzde, kendini bir karamsarlığa sevkeden ancak aynı zamanda toplumsal belleğin ve hatırlamanın önemine de vurgu yapan ve çalışmamız açısından da örneklem olarak incelenecek olan *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011) filmine sözü bırakır.

Dolayısıyla kısaca toparlayacak olursak; bu üç filmde de politik bağlanım ve politik içerik, melez yapıyı gerekli kılan bir form olarak karşımıza çıkar. Özellikle *Babamın Sesi* ve *Gitmek* filmlerinde gerçekliğe çoğu yerde müdahale edilerek öykü farklılaştırılır ve "yapıntı" olan başka bir öykü oluşturulur. Bunda hem yönetmenin aktarmak ve konuyu "kişisellikten" çıkararak farklı politik sorunsallara çekerek göstermek istedikleri etkin hem de asıl hikâyenin ve eldeki verilerin/belgelerin kurmaca estetikle daha vurucu bir biçimde işlenecek olması etkindir. Yani gerçeklikten/yaşanandan yola çıkılarak oluşturulmaya başlanan hikâye; gerçeğe çoğu zaman müdahale edilerek ve bu nedenle de çoğunlukla kurmaca bir tür haline evrilerek, ancak belgesel öğelerin de tamamıyla atılmadığı melez bir formda ifadesini bulur. *Gitmek* filmi de benzer şekilde kurmaca bir eksene kayar ancak *Babamın Sesi'*nde olduğu gibi hatta daha da fazla bir biçimde, Karabey'in kamerası gerçekliğin/olağanlığın/gündeliğin içine daha yakından girerek, zaman zaman yaşananı oluş hali içerisinde en az müdahaleyle kayıt altına almayı başarır.

Sonuç olarak yönetmenler; masaya yatırmak istedikleri politik sorunsallarıyla gerçek olan kişileri/hikayeleri birleştirirler.. Ele aldıkları politik meseleyi açabilmek ve daha vurucu hale getirebilmek adına kurmaca estetiğinden yararlanırken; yakın siyasi geçmişimize yönelik önyargılı ve sorunlu bakışımızın yönünü perde arkasına çekebilmek ve bir anlamda gerçekliğin/tarihin arkeolojisini yapmak üzere belgeselin estetiğinden, yaşanılandan yararlanırlar. Ulaştığımız nokta ise bu filmlerde; politik bağlanım ve biçim ilişkisinin, aktif ve bağlantılı bir şekilde diyalektik bir açıdan ele alınmış olmasıdır. Melez form kendi başına estetik bir biçem/üslup olmaktan ziyade; politik sorunsalla girdiği ilişkide direnişin, hatırlamanın, belleğin estetiği olarak aktif bir biçimde ele alınmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GELECEK UZUN SÜRER FİLMİNİN POLİTİK BAĞLAM VE KURMACA-BELGESEL ETKİLEŞİMİ İLİŞKİSİ AÇISINDAN ANALİZİ

III.1. YÖNTEM

Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı çalışmada veri toplama yöntemi olarak doküman incelemesi yapılmıştır. Belgesel ve kurmacanın yapım süreçleri, anlatı yapıları, gerçeklikle olan ilişkileri, iki yapı arasındaki ilişki, politik sinema ve Türkiye'de politik sinemaya dair yapılan etraflı bir literatür taraması sonucu ulaşılan bilgiler derlenmiş ve çalışmanın örneklemini oluşturan bir doküman olarak *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011) filmi, elde edilen veriler ışığında yinelemeli bir izleme sürecine tabi tutularak incelenmiş/analiz edilmiştir. Filmi izleme esnasında; filmin karakterlerinin politik bağlamla bağlantılı olarak yapılanması, belgesel ve kurmaca öğelerin tespiti ve bu öğelerin filmin politik teması ile olan ilişkisine dair sürekli olarak notlar tutulmuştur. Analizin sonucunda ortaya çıkan veriler ise araştırmanın *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011) filmi özelinde "2000 Sonrası Politik Türkiye Sinemasında Kurmaca-Belgesel Etkileşimi" kısmını oluşturmaktadır. Çalışmada verilerin toplanması, filmin DVD kopyasının temin edilmesi sonucu bilgisayar ortamında izlenmesi ile sağlanmıştır.

Kurmaca ve belgesel etkileşiminin özellikle 2000 sonrası Türkiye politik sinemasında kendini açık etmesi; etkileşimli yapı ve politik tema arasındaki ilişkiye dair bir okumanın kapılarını aralar. Bu bağlamda öncelikle kurmaca ve belgeselin anlatı yapıları, gerçeklikle olan ilişkileri ve yapım süreçlerine dair yapılan literatür taraması devamında bize, kurmaca ve belgeselin anlatı yapıları, gerçeklik ve yapım süreçleri açısından içerdikleri benzerlik ve farklılıkları tartışmak için bir alan sunar. Literatür taraması sonucu belgesel ve kurmaca arasında açığa çıkan etkileşimli yapının, 2000 sonrası politik filmlerde kendini ne şekilde dışa vurduğu; kurmaca-belgesel

etkileşiminin belirgin olarak kendini gösterdiği güncel siyasal konulara muhalif bir açıdan odaklanan politik filmlerde kendini ne şekilde var ettiği, örnekler üzerinden tartışmaya açılmıştır. Çalışmanın örneklemini oluşturan *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011) isimli filmde; politik bağlamın kurmaca-belgesel etkileşimli yapıya ne şekilde eklemlendiği; melez olarak çağırabileceğimiz yapının film içerisinde salt estetik bir tercih olmaktan ziyade, politik bağlamla kurduğu aktif ilişkinin kendini kurmaca ve belgesel öğeler üzerinden ne şekilde oluşturduğu, bu bağlamda; politik bağlamla ilişkili olarak kurmaca ve belgesel öğelerin filmde ne oranda, ne amaçla ve ne şekilde yer aldığı, film tekrar tekrar izleme sürecine tabi tutularak, açığa çıkarılmıştır. Seçilen örneklem üzerinden biçim ve içerik arasındaki aktif ilişkinin açığa çıkarılmaya çalışılması ve estetiğin "işlevselliğinin" politik film bağlamında açık edilmesi durumu; çalışmanın yöntemi açısından aynı zamanda bir eksikliğe işaret etmektedir. Genel olarak sinema alanında özelde ise film araştırmaları/analizleri çerçevesinde yapılan çalışmaların yöntem olarak ya tamamıyla biçimsel ve teknik açıdan analiz yöntemlerini içermesi ya da daha çok temsil çalışmalarına işaret eden yöntemleri içermesi ve dolayısıyla bu alanda kullanılan analiz yöntemlerinin çalışmamız açısından sınırlı bir alana işaret ederek, ele aldığımız örneklemin analizinde yeterli olmaması durumu, alandaki metodolojik sınırlılığa dikkatimizi yöneltir. Film çalışmalarında kullanılagelen yöntemler/analiz biçimleri, çalışmada ele alınan örneklemin analizi açısından yeterli ve doyurucu/tamamlayıcı bir konumda değillerdir. Tam olarak karşılamasa da çalışmada örneklem olarak ele alınan filmin analizinde geliştirilen yaklaşım biçimi ve uygulanan yöntem; alanda var olan ve kullanılan çeşitli yöntemlere yakınlığı bağlamında sıralanabilir. İlk aşamada; film içerisinde kurmaca çatının ve kurmaca anlatının temel öğeleri olarak oluşturulan karakterlerin hem anlatı yapısı ile hem de politik bağlamla olan ilişkileri; bizi bir anlamda karakter analizi yapmaya yöneltir. Bu bağlamda Lajos Egri'nin, yazın alanında oluşturulan karakterlerin analizine yönelik geliştirdiği yöntem göze çarpar. Egri'nin deyimiyle *"karakteri açımlayarak (teşhir ederek) sunacak ve hangi öğelerin 'insan' denen varlığı oluşturduğunu ortaya koymayı"* (2012, s. 41) amaçlayan ve fizyolojik, sosyolojik, psikolojik olmak üzere üç boyuttan[31] oluşan

[31] Fizyolojik boyut; - Cinsiyet, - Yaş, - Boy ve kilo, - Saç, göz, cilt rengi, - Tavır, hareket ve duruş, - Görünüş,- Kusurlar, - Kalıtım olmak üzere *sekiz* özellikten; Sosyolojik boyut; - Sınıf, - Uğraş, - Eğitim, - Ev Yaşamı, - Dinsel inanç, - Irk, milliyet, - Çevre içindeki yeri, - Siyasal görüş, - İlgi alanları olmak üzere *dokuz* özellikten ve psikolojik boyut; - Cinsel yaşam, ahlaksal ölçütler, - Kişisel davranışa yön veren güçler, - Umduğunu bulamama, düş kırıklıkları, - Mizaç, - Yaşama karşı tutum, - Kompleksler, -

karakter analizine yönelik metodu; çalışmamız özelinde ele alındığında filmin karakterlerinin analizi açısından bize sınırlı bir bağlamda yol göstermekle birlikte, yeterli/kapsamlı ve verimli bir analiz yöntemi sunmaz. Ele aldığımız filmde, kurmaca karakterlerin politik bağlamın ifadesinde öne çıkan unsurlar olarak yer almalarında belgesel öğelerle kurdukları ilişki önemle öne çıkar. Bu anlamda karakterlerin film içerisindeki analizinin kapsamı; Egri'nin vurguladığı fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik bağlamları içermekle birlikte asıl olarak filmin biçim ve içeriği arasındaki aktif ilişkiyi öne çıkartan bir karakter analiz yöntemini gerekli kılar. Dolayısıyla Egri'nin önceledigi yöntem, çalışma açısından sınırlı kalmaktadır. Karakterler, ikonografi ve sinemasal anlatının teknik boyutları üzerinden film anlatısını çözümleyen çalışmalar da; sorunsalımız salt bir "tür"ü ele almak ve açığa çıkarmak olmadığından ya da spesifik olarak "film anlatısına" odaklanmadığından yetersiz kalmaktadır. Diğer yandan film evreninde karakter yapılanması açısından oldukça önemli olan politik bağlam ve dolayısıyla filmin söylemi; karakterler üzerinden eleştirel bir okuma ile açık edilmeye çalışılmıştır. Bu açıdan film analizinin; karakter deneyimi ile politik bağlanım arasındaki ilişkiye odaklanan ilk kısmında, eleştirel bir söylem analizinin uygulanarak politik söylemin karakterler üzerinden açığa çıkarılması durumunun varlığından söz edilebilir. Ancak çalışma açısından can alıcı öneme sahip olan politik bağlamın kurmaca-belgesel etkileşimli yapı ile olan ilişkisinin mahiyetinin açığa çıkarılması ve analizi; belirtilen yöntemlerin kapsamını aşmakta, bir diğer deyişle kullanılagelen yöntemler, çalışmada ele alınan filmin analizinde yetersiz kalmakta ve belirtilen kapsamı karşılayamamaktadır.

III.1.1. Araştırmanın Problemi

2000 sonrası politik Türkiye sinemasında belirgin olarak izlerini sürebileceğimiz kurmaca-belgesel etkileşimi bizi, politik içerik ve melez estetik arasındaki ilişkiyi incelemeye yöneltir. Bu bağlamda 2000 sonrasında güncel siyasi meselelere muhalif açıdan yaklaşan politik filmlerin kurmaca-belgesel etkileşimli yapı ile kurdukları ilişkiyi açığa çıkartmak, bu çalışmanın temel problemini oluşturur. Temel problemin işaret ettiği alt problem ise; 2000 sonrasında kurmaca-belgesel etkileşiminin gözlemlendiği

---

İçedönüş, dışadönük, ikisi ortası, - Beceriler, - Nitelikler, - Zekâ düzeyi olmak üzere *on* özellikten oluşur. Ayrıntılı bilgi için Bkz: Egri, 2012.

politik filmlerle benzer bir dönemselleştirme içerisinde anılan; kurmaca-belgesel etkileşimi bağlamında tartışmaya dâhil olan ancak politik olmayan (yakın ya da güncel siyasi meseleleri doğrudan ve muhalif bir açıdan ele almayan) filmler ile, etkileşimli yapıyı kullanan politik filmlerin, biçim/estetik ile kurdukları ilişkinin mahiyetini açığa çıkartmaktır.

III.1.2. Araştırmanın Amacı

Üretim tarzı, teknolojik gelişim ve toplumsal değişim ile birlikte 1990 sonrasında Türk sinemasında meydana gelen dönüşümün etkisiyle 2000 sonrasında belirginleşmeye başlayan kurmaca-belgesel etkileşiminin, bu dönemde üretilen, güncel siyasi meselelere muhalif açıdan yaklaşan politik filmlerde ne şekilde ve ne amaçla kullanıldığını ortaya koymak ve örnekler üzerinden, etkileşimli anlatı yapısının ve bu yapıyla ifadesini bulan melez estetiğin politik bağlamla olan ilişkisini ortaya çıkarmak çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

III.1.3. Araştırmanın Önemi

Özellikle 2000 sonrası Türk sinemasında belirginleşen kurmaca-belgesel etkileşiminin, güncel siyasi meseleleri muhalif açıdan ele alan 2000 sonrası politik filmlerde nasıl bir amaçla kullanıldığının; politik içerik ve melez estetik arasında nasıl bir ilişki bulunduğunun saptanması büyük önem taşımaktadır. Elif Merve Ertürk'ün *"2000 Sonrası Türk Sinemasında Yeni Bir Eğilim: Belgesel-Kurmaca Etkileşimi"* isimli yüksek lisans çalışması, son dönemde belirginleşen kurmaca-belgesel etkileşimine dair yapılan tek akademik çalışmadır. Ancak 2000 sonrası politik Türkiye sinemasında kurmaca-belgesel etkileşimine dair tartışmalar bulunmakla birlikte bu konuda yapılmış bir akademik çalışma bulunmamaktadır. Dolayısıyla çalışma; 2000 sonrası politik Türkiye sinemasında politik içerik ve melez estetik ilişkisine dair alanda var olan boşluğun doldurulmasının başlangıcına dair bir adım olarak da önem arz eder.

III.1.4. Varsayım ve Araştırma Soruları

Araştırmanın değerlendirilmesi açısından çalışma; varsayım ve birtakım sorular üzerine temellendirilmiştir. Bu bağlamda geliştirilen varsayım ve sorular şu şekildedir:

Çalışma; 2000 sonrası politik Türkiye sinemasında gözlemlenen kurmaca-belgesel etkileşiminin, genel olarak "politik film yapımı" ile özelde ise "politik bağlam ve içerik" ile ilişkili olduğu varsayımı üzerine temellenmiştir.

1- Yapım süreçleri, anlatı yapıları ve gerçeklikle kurulan ilişki bağlamında belgesel ve kurmaca filmin içerdiği benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

2- Türkiye'de 2000 sonrası politik sinemanın önceki dönemlere göre içerdiği farklılıklar nelerdir?

3- Kurmaca-belgesel etkileşimli yapının 2000 sonrasında gözlemlendiği filmler kategorize edilebilir mi?

4- Kurmaca-belgesel etkileşimli yapının kullanımı, 2000 sonrası politik filmler ve politik olmayan filmler açısından ne gibi farklılıklar içerir?

5- Biçim ve içerik arasındaki ilişki göz önüne alındığında 2000 sonrası politik filmlerde gözlemlenen kurmaca-belgesel etkileşimli yapının, film anlatısında sağladığı olanaklar nelerdir ve bu filmleri dönemsel olarak diğer filmlerden ayıran özellikler nelerdir?

III.1.5. Sınırlılıklar

1- Çalışma, analiz edilen filmler bağlamında, 2000 sonrası dönem ile sınırlıdır.

2- Çalışma, kurmaca-belgesel etkileşimiyle oluşan yapıyı yoğun olarak kullanan güncel siyasi meselelere muhalif açıdan yaklaşan politik filmlerle sınırlıdır.

3- Çalışmada film çözümlemeleri *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011) filmi ile sınırlıdır.

Çalışmanın sorunsalı bağlamında; *İki Dil Bir Bavul* (Eskiköy ve Doğan, 2009), *Babamın Sesi* (Eskiköy ve Doğan, 2012), *Gitmek* (Karabey, 2008) ve *Gelecek Uzun*

Sürer (Alper, 2011) filmleri öne çıkar. Saydıklarımız dışında çalışmanın sorunsalı açısından kapsam içerisine dâhil edilebilecek yapımlar olabilir. Ancak belirttiğimiz filmler; öne çıkan, çeşitli festivallerde ödüller alan ve adından söz ettiren, entelektüel tartışmalara konu olan filmlerdir. Dolayısıyla adından söz ettiren ve alandaki tartışmalar içerisinde yer edinebilen bu filmler; çalışmanın sorunsalının ifadesi açısından yeterli ve uygun bulunmakla birlikte çalışmanın sınırlılıklarından birine daha işaret eder. Çalışmanın analiz kısmını oluşturan *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011) filminin örneklem olarak seçilmesinin sebebi ise; filmin, ele alınan tartışmaya dair verimli bir alan sunuyor olmasıdır. Çalışma kapsamında belirtilen diğer filmler ise çalışmanın 2. Bölümünün son kısmında bağlama uygun şekilde ele alınmış ve daha mikro bir açıdan analiz edilmişlerdir.

Çalışma bağlamında belirtilebilecek bir diğer sınırlılık ise çalışmanın yöntemine dairdir. Bu alanda kullanılan yöntemlerin, çalışmanın kapsamı ve ele alınan sorunsalın ifadesi açısından yeterli olmaması; örneklem olarak seçilen filmin analizini, çalışmanın bağlamıyla ilişkili olarak karşılayabilecek spesifik bir analiz yönteminin mevcut olmaması durumu, çalışmanın sınırlılıklarından biridir.

III.1.6. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın evreni 2000 sonrası politik Türkiye sinemasıdır. Araştırmanın çalışma evreni, 2000 sonrası politik Türkiye sinemasında kurmaca-belgesel etkileşimli filmlerdir. Araştırmanın örneklem kümesi ise *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011) filmidir.

III.2. FİLM ANALİZİ: *GELECEK UZUN SÜRER*

Filmin Künyesi

Süresi: 108 dakika
Yapım Yılı: 2011
Yönetmen & Senaryo: Özcan Alper
Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran
Oyuncular: Gaye Gürsel, Durukan Ordu, Sarkis Seropyan, Osman Karakoç, Erdal Kırık, Asiye Dinçsoy.
Müzik: Mustafa Biber
Kurgu: Thomas Balkenhol

III.2.1. Filmin Konusu:

Film, yüksek lisans çalışması için Türkiye'nin farklı kültür ve dillerdeki ağıtlarını kayıt altına alan ve ağıt derlemeleri yapan Sumru'nun (Gaye Gürsel) Türkiye'nin Güney Doğusu'na (Diyarbakır'a) yaptığı yolculuğu konu alarak başlar. Sumru'nun ağıtlara yaptığı bu yolculuk onu, bölgede 1990'lı yıllarda yaşanan ve "faili meçhul cinayetler" olarak adlandırılan gerçekliğe ulaştırır. Tek ve bütünlüklü bir yapı olarak ulus devlet inşasında farklı etnik kimliklerin reddedilme, yok sayılma ve asimilasyon süreci kendini; Türkiye'nin yakın siyasal geçmişinde yer edinen ve güncel siyasal meselelerinden de biri olan "Kürt sorunu"nun özellikle 1990'lı yıllarda bölgede işlenen "faili meçhul cinayetler"le çözülmeye çalışılmasında ve yaşanan iç savaş koşullarında açık eder; geriye ise kayıp yakınlarının ve tanıklarının yaşanmışlıklarına dair bellek, anlatı ve deneyimleri kalmıştır. Bölgenin gerçekliğini anlatan ağıtlar, gerçek kayıp yakınlarının geçmişe dair deneyimlerinin anlatıları/aktarımı ile iç içe geçer. Sinematek Derneği'nin Diyarbakır temsilcisi olan Diyarbakırlı Ahmet (Durukan Ordu) ve Ahmet ile kayıtlar aracılığıyla tanışan Sumru, amatör video görüntüler ve kayıp yakınlarının tanıklıkları üzerinden bir döneme/yaralayan bir döneme bakmaya başlarlar. Bu süreç ikisi için de aynı zamanda kendi geçmişleri ve gerçeklikleri ile yüzleşme yolculuğuna dönüşür. Film, Hakkari'nin Siyasümbül köyünde kendi kaybını-sevgilisi Harun'u

arayan Sumru'nun, Harun'un mezarına ulaşmasıyla son bulur. Film, etnik kimlik sorunsalı üzerinden Türkiye'nin yakın siyasal geçmişine bakarken aynı zamanda bir zamansızlığa da işaret eder. Etnik kimlik meselesinin geçmişten günümüze siyasi tarihimizde sürekli olarak "problemli" bir alanı teşkil etmesi; çözülemeyen bir sorun olarak etnik kimliklerin yaşadığımız coğrafyada bu anlamda belirli bir aralığa işaretlenebilecek "bir zamanının" olmaması ve sürekliliği; filmde "barış" olarak imlenen "gelecek"in uzun sürmesi/gelmemesi olarak kendini açık eder. Film; kimlik, bellek, kolektif hafıza, geçmişle yüzleşme ve hesaplaşma dolayımında ele aldığı politik sorunsalı masaya yatırır.

III.2.2. *Gelecek Uzun Sürer*'de Politik Bağlanım

Atıf Yılmaz, Handan İpekçi ve Yeşim Ustaoğlu gibi önemli yönetmenlerin filmlerinde asistanlık yaparak sinema serüvenine başlayan Özcan Alper, ilk yönetmenlik denemesini kısa bir belgesel film olan *Momi* (2001) ile yapar. "Dillerin taşıyıcısı büyükannelere" adanan *Momi*, Hemşince çekilen ilk filmdir. İlk uzun metrajlı filmi *Sonbahar* (2008)'da ise F tipi cezaevleri ve tecrit uygulamasının kaldırılması için açlık grevi ve ölüm orucuna giren siyasi tutsaklara karşı 19 Aralık 2000 tarihinde yapılan ve birçok tutsağın ölmesi ile sonuçlanan *Hayata Dönüş Operasyonu*'nu; iktidarın tehlikeli olarak imlediği ve yok etmeye çalıştığı siyasal özne üzerindeki zihinsel ve bedensel müdahalesini ve zararını Yusuf karakteri üzerinden zaman zaman döneme dair belge görüntüler kullanarak ve şiirsel bir dille aktarır. Geleceğe umutla bakan ve umutları için mücadele eden "Yusuf"ların sistem tarafından bedenen ve zihnen yok edilişlerine yakılan bir ağıttır *Sonbahar*. Yönetmen yaşadığı dönemin gerçekliğinden yola çıkarak, naif ve şiirsel bir dille toplumsal ve politik olanı Yusuf üzerinden aktarmaya çalışır. İkinci uzun metrajı olan *Gelecek Uzun Sürer* (2011)'de ise güncel siyasi tarihimizde yer edinen adı konulmamış bir savaşı; "Kürt sorunu" olarak çağrılan otuz yıllık bir savaşı; yakın siyasi tarihimizde hem bireysel hem de toplumsal olarak derin bir travmayı imleyen, 1990'larda çoğunlukla Güneydoğu bölgesinde yaşanan "faili meçhul cinayetleri" ele alır. 2000 sonrasında Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan gibi yönetmenlerle; hem yeni Türk/Türkiye sineması adı verilen; sanatsal kaygılarla, kişisel bir üslupla, bireyi ruhsal açıdan ele alan filmlerden hem de politik aksiyon sinemasından; ele aldığı politik sorunsal, bu sorunsala bakış açısı bağlamında

olduğu kadar hatta daha da fazla bir biçimde temayı işleyiş açısından ve biçimsel açıdan farklılaşan ve bu nedenle farklı bir eğilimin işaretlerini veren ve alternatif politik filmler olarak isimlendirebileceğimiz yeni bir yönelim gözlemlenir. Bu yönetmenler Suner (2006)'in 1996 yılı ile başlattığı ve yeni politik filmler olarak adlandırdığı kimi filmler-yönetmenlerden etkilenmişlerdir. Yeşim Ustaoğlu'nun asistanlığını yapan Özcan Alper; Ustaoğlu'nun -Suner'in (2006) yeni politik filmler içerisinde de ayrıcalıklı bir yere oturttuğu- *Güneşe Yolculuk* (1999) filminden ve dolayısıyla Ustaoğlu'nun film yapım anlayışından, hem tematik hem de biçimsel anlamda etkilenmiştir. *Güneşe Yolculuk* (1999); Güneydoğu'da (Hakkari-Zorduç) köyü boşaltıldıktan sonra İstanbul'a göç eden Kürt genci Berzan ile çalışmak için İstanbul'a gelen Tire'li Mehmet'in arkadaşlığını konu alır. Ustaoğlu, F tipi cezaevlerinin ve tecritin siyasi tutsaklar tarafından açlık grevleri ve ölüm oruçlarıyla protesto edildiği dönemde, 1999 yılında ve üstelik bu konuyu ele alarak yapar filmini. "Haberlere" konu olan açlık grevleri ve tecrit uygulamasının son bulup ölüm oruçlarının sonlanması ve tutsakların serbest bırakılması için yapılan eylemler filmde belge görüntülerle birlikte temsil edilir/aktarılır. Dokuz yıl sonra ise Alper; ölüm orucuna giren tutsaklardan biri olan *Yusuf* karakteri üzerinden sürecin devamını anlatmaktadır. Dahası, tecrit uygulamasının son bulup ölüm oruçlarının sonlanması ve tutsakların serbest bırakılması için yapılan eylemlere katılan Berzan; "faili meçhul" bir şekilde babasını kaybeden ve Hakkari-Zorduç'tan köyü boşaltıldığı için İstanbul'a göç eden bir karakterdir. *Gelecek Uzun Sürer* (2011) ise Berzan'ın faili meçhul kaybını ve dolayısıyla Güneydoğu'da 1990'larda yaşanan faili meçhul cinayetleri; dönemin tanıkları, kayıp yakınları üzerinden ele alır. Suner (2006)'in 1996 yılı ile başlattığı yeni politik filmlerin tematik olarak ortak noktalarından biri kimlik ve aidiyet sorunsalına odaklanmalarıdır. 2000 sonrasında kurmaca-belgesel etkileşimi bağlamında ele alınabilecek birçok politik filmde karşımıza çıkan ortak özelliklerden biri ise; yakın ve güncel politik tarihimizde yer alan "etnik kimlik" gibi "problemli" alanların ele alınmasıdır. Duruel Erkılıç (2012, s. 168) ise yakın tarihimizde yaşanan ve üzeri örtülen problemli alanların, 2000'li yıllarda hatırlama ve yüzleşmeye işaret eden, geçmişe ve tarihe bakışta farklı bir duruş benimseyen yapımların ön plana çıktığını vurgular:

> 2000 sonrasında Türk sinemasında "geçmiş", belki de daha öncesinde olmadığı kadar hatırlamalar, kimlik üzerinden hesaplaşma, eve dönüş, geçmişi kaydetme, geçmiş kayıtlarını geri getirme bağlamında ve sürekli bugünle ilişkili olarak ele alınmıştır. Filmler

> tarihsel bir anlatının çerçevesinin dışına taşarak, bireysel ve toplumsal hafızaya yönelmiştir. Bu yapımlar Türkiye'de değişen siyasi atmosferle de bağlantılı olarak, daha öncesinde ifade edilemeyenlerle, unutulanlarla, bastırılanlarla yüzleşme eğilimini göstermişlerdir. Bir bakıma yeni dönem sinemasındaki çeşitli filmler, bugünün ihtiyaçları çerçevesindeki bir hatırlama aracılığıyla hegemonik geçmiş kurgusuna bir direnç alanı oluşturma çabasına girmişlerdir.

Yakın tarihimizde meydana gelen ve toplumsal olarak sağlıklı bir hesaplaşma ve yüzleşmeyi gerçekleştiremediğimiz ve her daim problemli bir alan olarak zuhur eden etnik kimlik sorunsalı; *Gelecek Uzun Sürer* filminde bellek ve bellek araçları ile ilişkisi kurularak, hatırlama mefhumu üzerinden, egemenin geçmiş kurgusuna bir direnç ve başkaldırı niteliğinde ele alınır. Hegemonik söylem tarafından "Kürt sorunu" olarak anılan, özellikle 1984'ten bu yana Türkiye'nin Doğu ve Güneydoğu Bölgesi'nde yaşanan iç savaş; şiddeti bir hak arama yöntemi olarak kullanan Kürt siyasal hareketinin temsilcisi Partiya Karkeran Kurdistan/Kürdistan İşçi Partisi (PKK) ile devletin güvenlik güçleri arasında yaşanan çatışmalı ortam neticesinde bölgede çok sayıda insanın ölmesi, faili meçhul cinayetlerin işlenmesi ve çok sayıda insanın devlet güvenlik güçleri tarafından "kaybedilmesi" ile sonuçlanmıştır.[32] *Gelecek Uzun Sürer* filminin de faili meçhul yakınlarının anlatıları ve bellekleri üzerinden bu konuya odaklanması etnik kimlik ve ulusal aidiyet kavramlarını tartışmaya açar.

İçinde bulunduğumuz çağa yön veren temel eğilimin, küresel ekonomiye entegre olmasının yanı sıra aynı zamanda yerelliği ve özgünlüğü yitirmeme düşüncesi olduğunu belirten Yaşartürk (2012, s. 3); Türkiye'de de Osmanlı devletinin dağılmasıyla birlikte ortaya çıkan kolektif kaygıların uzun zaman tabu olarak görülen kimlik ve etnisite konusunun 1980'lerle birlikte bir kırılmaya uğradığını vurgular. Suner (2006, s. 20-21) de 1980'lerden itibaren Türkiye'de yeni kimlik politikalarının ortaya çıkışına ve farklı toplumsal kesimlerin kamusal alanda kendini ifade etmeye başlamasına tanıklık edildiğini ve *"1990'lardan itibaren, farklı etnik ve dinsel kimliklere sahip gruplar da, kendi dünya görüşlerini siyaset alanına taşımaya ve Kemalist modernleşme projesinin*

---

[32] Demokrasi, Barış ve Alternatif Politikalar Araştırma Merkezi (demos)'nin çözüm süreci ile ilgili yaptıkları araştırmada belirttikleri üzere; "30 yılı aşkın bir zamandır devam eden çatışma hali adına "Kürt sorunu" denilen, Kürt yurttaşların etnopolitik hak taleplerinin karşılanmasının ya da görmezden gelinmesinin bir neticesi olarak karşımızda durmaktadır. Bahsedilen zaman dilimini kapsayan çatışmalı dönem boyunca 40 binden fazla insan yaşamını yitirmiş, binlerce insan faili meçhul cinayetlere kurban gitmiş, bir milyondan fazla insan çatışma mahallerinden kaçmak ya da "zorunlu göç" adı verilen devlet uygulamaları kapsamında yerlerinden edilmiştir" (2015, s. 5).

çokseslilliği baskılayan, merkeziyetçi ve otoriter kültürünü eleştirmeye" başladığını belirtir. 21. yüzyılda kimlik mefhumunun yükselişinin her zaman olumlu bir amaca hizmet etmediğini ve dünyanın pek çok yerinde savaşların "kimlik" temelli yaşandığını vurgulayan Yaşartürk (2012, s. 1); Türkiye Cumhuriyeti'nin kimlik çoğulluğunun tam karşısında; azınlıksız bir ulus inşa etmek için nüfus mübadelesi ve kültürel asimilasyon gibi yöntemlere başvuran ve kültürel homojenliği hedefleyen bir konumda olduğunu belirtir. Kimlik açısından bir sessizleştirme, gizleme, ve asimilasyon tarihi olan Türkiye Cumhuriyeti tarihi; farklı etnik, dinsel ya da dilsel kökenden gelen grupların/azınlıkların "Türk" kategorisi altında farklılıklarını öteler, yadsır ve gizler. Farklı görülen gruplar ise dışlanma korkusuyla kimliklerini kamusal alanda gizlemeye çalışmışlardır (2012, s. 6). Özellikle 1990'lardan itibaren farklılıkları nedeniyle kamusal alanda en fazla tartışılan kültürel kimlikler; Kürt, Alevi, Ermeni kimlikleridir (Suner, 2006, s. 23). 1990'lar boyunca yaşanan Kürt kimliğine yönelik insan hakları ihlalleri ve travmatik deneyimler tüm vahametiyle kişilerin kişisel ve toplumsal belleklerinde yer edinmiş ancak yaşananlar üzerinde açıklıkla bir tartışma yapılmamış/yapılamamış ve deneyimlerin çoğu kayıt altına alınmamıştır. Bu bağlamda *Gelecek Uzun Sürer,* Sumru ve Ahmet aracılığıyla kayıp yakınlarına ve o dönem yaşanan travmatik deneyimlere, deneyimin sahibi olan kişiler üzerinden bir anlamda ayna tutar ve "geçmişin" kaydını yapar. Film; kişisel ve kolektif bellek üzerinden hatırlama ve unutma pratikleri aracılığıyla geçmişe yönelir; geçmişle bugün arasında belgeler ve tanıklıklar aracılığıyla kurulan ilişki, geçmişle yüzleşme ve hesaplaşma pratiğini öne çıkarır. 1980'lerin başından itibaren yaşanan çeşitli toplumsal olaylarla birlikte hafızanın başkaldırısı, hafızanın intikamı, hafıza konjöktürü gibi kavramlarla nitelenen yeni bir dönemin başladığını, birçok ülkede geçmişle olan ilişkinin masaya yatırıldığını ve geçmişle hesaplaşma kavramının gittikçe önem kazandığını belirten Sancar (2014, s. 19-20); "geçmişle hesaplaşma" konusunun; kolektif/toplumsal hafıza, tarihle ilişki, kolektif kimlik, kolektif travma, hatırlama kültürü, hakikat, cezalandırma-affetme, toplumsal barış gibi kavramların yanında ve asli bir parça olarak yer aldığının altını çizer. Geçmişle hesaplaşma pratiğinin gereği olarak geçmişe ait "hikâyeler" ile kurulan ilişki, bugünü ve geleceği belirleyen en önemli faktörlerdendir. Dahası, hikâye ile kişilik ve kimlik arasındaki bağı kuran en önemli araçlardan olan hafıza; bireysel olduğu kadar toplumsal/kolektif bir alana da işaret eder (2014, s. 11). Kişisel hikâye ve deneyimlerin bireysel hafıza aracılığıyla hatırlanması süreci, geçmişle hesaplaşma söz konusu

olduğunda toplumsal bir sürece işaret eder. Hafızanın toplumsal şartlara bağlı olarak oluştuğunu, bireysel hafızanın dahi toplumsal bir niteliğe sahip olduğunu Halbwachs'tan aktararak vurgulayan Sancar (2014, s. 40-41); toplumsallaşma süreci içerisinde oluşan hafızanın, tıpkı dil gibi, iletişimsel süreçlerde yani hatıraların ve hikayelerin anlatılması, alımlanması ve sahiplenilmesi yoluyla oluştuğunu ve siyasal bir düzlemde var olduğunu belirtir. Toplumsal ve bireysel hafıza arasındaki bu yakın ilişki kimlik mefhumuna da işaret eder. Dolayısıyla; *"bireysel ve kolektif kimliklerin oluşumu ve içeriği sorununun da, hafıza ve hatırlama konularıyla doğrudan bağlantılı olduğu sonucuna"* varılabilir (Sancar, 2014, s. 43-44). Bu bağlamda kişisel olanın toplumsalla ilişkisinde bellek, hatırlama ve unutma mefhumlarının da eşzamanlı olarak bireysel-kolektif arasındaki ilişkiyi açık etmesi durumu, *Gelecek Uzun Sürer* söz konusu olduğunda öne çıkmaktadır. Genç (2012, s. 4)'in de vurguladığı gibi; kendi kişisel meselelerinin ülke meselesi olduğunu gören/farkeden, memleketin "ele alınmayan" meselelerini soğukkanlılıkla ve sade bir anlatımla ele alan; toplumsalda yer alan derin travmatik olayları ve dolayısıyla geçmişi, insana dokunan bir şekilde bireyler üzerinden anlatmaya çalışan; bu bağlamda kolektif hafızayı ve buna bağlı olarak kişisel hafızayı kişisel deneyim üzerinden aktarırken, toplumsal gerçekliğe de şiirsel olmakla birlikte gerçekçi bir açıdan yaklaşabilen son dönem yönetmenlerden Özcan Alper; *Gelecek Uzun Sürer* filminde bir yandan Kürt Ahmet, Hemşinli Sumru ve Ermeni Antranik üzerinden; kişisel bellek, hatırlama, unutma ve yüzleşme pratiklerini işlerken; diğer yandan bu "kişisellik" toplumsal olana dokunur -bir anlamda onun içinden çıkar- ve filmdeki politik sorunsalın toplumsala; toplumsalla birlikte kolektif bellek ve negatif geçmişle hesaplaşmayı da içeren belgeye-tanıklığa dönüştüğü noktaya bizi götürür. Bu bağlamda; film analizi öncelikle, karakterlerin politik bağlanım ile olan ilişkilerinin açığa çıkarılması ile başlamakta, ardından politik meselenin kolektif bir alana işaret eden belge ve tanıklık ile olan ilişkisi hem tematik açıdan hem de estetik açıdan ele alınmaktadır.

III.2.2.1. *Gelecek Uzun Sürer*'de Karakter Deneyimi Açısından Politik Bağlanım

Film; Sumru, Ahmet ve Antranik olmak üzere temelde üç karakter üzerinden ele aldığı konuyu işlemeye koyulur. Analizin bu kısmında, karakterlerin/karakter deneyimlerinin politik odağın ifadesi ile olan ilişkileri ele alınmaktadır.

Kendisinin de ifade ettiği gibi; seslerle hep garip bir ilişkisi olan ve seslerle ilgili tesadüflerin hayatını yönlendirdiği; beş yaşında babaannesine ait tek ses kaydını yanlışlıkla silen, lisede Yaşar Kemal'in *Ağıtlar* kitabı ile tesadüfen karşılaşan ve kitabın girişinde yazan *"Keşke Anadolu'daki bütün dillerdeki ağıtlar kendi sesleriyle kaydedilse"* cümlesini hayatının gayesi edinen; üniversitede ise bildiri okuyan titrek bir sesin dikkatini çekmesiyle Harun'la (sevgilisiyle) tanışan Sumru; Anadolu'daki farklı etnisiteye ve dile ait ağıtları kendi ses ve dillerinde kaydetmek üzere yüksek lisans çalışmasını gerçekleştirmek için Diyarbakır'a yolculuğa çıkar. Suner (2006, s. 279)'in Naficy'den yola çıkarak aksanlı ve bağımsız ulusaşırı filmlerde "ses" kullanımına dair yaptığı vurgu, *Gelecek Uzun Sürer* için de geçerlidir. Etnik kimlik, hatırlama, bellek gibi konular üzerinden "ses" unsuruna yapılan vurgu kendini; "kendi ses ve dillerinde" kaydedilmeye çalışılan -Hemşince, Ermenice ve çoğunluklu olarak Kürtçe- ağıtlarda, yine "aksanlı" dillerdeki -Hemşince, Ermenice ve Kürtçe- konuşmalarda ve filmin özellikle final sahnesinde duyum alanımıza dâhil edilen Ermenice oratoryoda açık eder.

Filmde önemli birer öğe olarak kullanılan, egemen yazılı tarih alanında bir çeşit çatlak ve boşluk yaratan/yaratabilen sözlü kültüre ait ağıtlar; bağlı bulundukları kültüre ve etnisiteye dair bellek aracı olarak işlev görürler. Ağıtların ardına düşmenin ölümün ardına düşmek olduğunu ve ölüme nasıl direnildiğine tanıklık etmek olduğunu söyleyen Genç (2011, s. 5)'e göre;

> Ağıtlar ölüm karşısında insanın acısını dillendirmesidir; ölüm acısını yeğniltmek için yakılır. Ağıtları incelemek insan gerçeğine biraz daha yaklaştırır insanı. (...) Ağıtlar öteki dünyayla değil bu dünyayla ilgilidir. Ağıtlar bir sığınma halidir. Bir yineleme halidir, her yinelemede başka anlamlara kavuşurken gelecek kuşaklara taşınması da sağlanır.

Geçmişte yaşanılan deneyimlerin ağıtlarla anlatılması ve aktarılması süreci geçmişle bugün arasında bir köprü işlevi görür; kısacası ağıtlar kolektif hafızayı besleyen ve unutmaya karşılık hatırlamayı işaret eden gayri resmi tarih anlatılarıdırlar. Yönetmen Özcan Alper, ağıtların yas tutma meselesinin bir parçası olduğunu belirtir ve *"Film esnasında onlarca kişiyle kayıtlar yaptık. (…) Ama orada fark ettim ki, ağıtlar, dengbejler de bu hafızanın korunmasını sağlıyor. Yaşar Kemal ağıtların bir direniş biçimi olduğunu da söylüyor"* (Genç ve Güven, 2011, s. 17) diyerek sözlü kültüre ait ağıtların hafıza ile olan ilişkisine vurgu yapar.

Sumru, elinde ses kayıt cihazıyla bir turist edasıyla (!) şehri dolaşır; şehrin seslerini ve ağıtları kaydeder. Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenlerle Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği (MEYA-DER) aracılığıyla faili meçhul kayıplarının yakınları ile görüşür ve onların tanıklıklarını ve geçmişe dair travmatik deneyimlerini ilk ağızdan kayıt altına alır. Sumru'nun Ahmet'le ilk karşılaşmalarında, Ahmet'in Sumru'ya anlamını kendisinin de bilmediği birtakım Fransızca cümleler söylemesi Sumru'nun turist edasıyla şehirde dolaşıyor olması durumunu destekler. Sumru, hem Türkiye'nin doğusuna hem de Kürt meselesine yabancıdır. Filmin başındaki sahnede Sumru'nun örgütlü sol geleneğe yabancı olmayan bir temsilini görürüz. Ancak yine de Sumru, bölgeye ve bölgede yaşayan insanlara/onların acılarına dışarıdan bakan biri olarak; çoğu zaman yüzündeki ifadeyle -ifadesizlikle (!)- kayıt altına aldığı ve acılarına ilk kez şahit olduğu kayıp yakınlarının acısını anlayamadığını -ki zaten dillerini de bilmemektedir- belli eder. Özdemir (2011, s. 25) Sumru'nun "yabancılığı"nın Gaye Gürsel'in oyunculuğundaki aksaklıklardan kaynaklandığını belirtir. *"Alper, Sumru'nun içinin görünür kılınması, somutlanması için dramatik öğeleri (diyalog, çatışma, eğretileme...) kullanmak yerine, söyleşilerinde de dile getirdiği üzere oyuncunun yüzüne başvuruyor ancak Gaye Gürsel'in yüzü anlamın taşıyıcısı olamıyor".* Dolayısıyla filmde yüzün; karakterlerin, filmin duygusunun ve sözün taşıyıcısı olarak kullanılması, Sumru söz konusu olduğunda yeterince anlamlı bir ifade aracına dönüşememektedir. Barış (2011, s. 12); Sumru karakterinin kişisel hikayesinin altı tam çizilmediğinden ötürü arayışının kaynağının samimi olmadığını belirtir. Sumru'nun Harun ile ilgili kaybının geri planda kalması; *"üstelik dinlediği hikayelerde olumlu ya da olumsuz herhangi bir tepki göstermemesi"* Sumru karakterini daha da dışarlıklı kılar. Bir anlamda Türkiye'nin Doğu'suna ve ağıtlara yaptığı bu yolculukta Sumru; 'öteki'ye bakan, 'öteki'yi araştıran-sorgulayan, 'öteki'ye müdahale eden iktidarın sahibi, bizlerin bakışıdır; ötekiyi öteki kılan bizlerin bakışı. Karakterin Harun'la tanışmasının "ses" aracılığıyla tesadüfi olarak gerçekleşmesi yani bir anlamda örgütlü sol mücadeleye bakışının ve mücadeleyle ilişkisinin "tesadüfen" olması gibi; bölgeye gelişi ve kendi dilleri ve seslerinde kayıt etmek istediği ağıtların ardından aslında "hiç beklemediği" bir acının çıkıyor olması, Sumru'nun konumunu "başkasının acısına bakan" olarak belirler. Sumru karakteri, bölge halkına yakın olduğunu sanan kişilerin bile duruma ve yaşananlara aslında ne kadar dışarıdan baktığını gösterir.Yönetmen Alper de karakterin "dışarıdanlığı" ile ilgili şu açıklamayı yapar:

> Kürt meselesi gibi acil bir meselede, en solda olan insanların bile içten içe hep biraz mesafeli olduğunu biliyorum. Sumru karakteri onlardan da bir şeyler taşıyor. Aslında ben de ne kadar içeriden bakmaya çalışsam da, sonuçta dışarıdan biriyim. Ahmet'in Sumru'ya "Kürtler şimdi de sosyolojik araştırma malzemesi mi oldu?" demesi biraz da bu dışarıdanlığa, bu mesafeye işaret ediyor. (...) Ben aslında Sumru'yu çok örgütlü biri gibi düşünmedim. Solcularla takılmış, evet. Ama orada zaten anlatmak istediğim, bu meselenin en içinde olanlar için bile Kürt meselesinin biraz kıyıda kalması. Harun, Kürt siyasi hareketinden bir genç örneğin. Ama Türkiye solu içinden bakınca, aslında örgütlü dediğimiz insanlar bile konuya o kadar mesafeli ki... (...) Ama çok aşırı örgütlü biz kız gibi düşünmedim hiçbir zaman Sumru'yu, biraz daha ucu açık kurdum orayı. Bir örgütte olarak da düşünülebilir; ama sadece yakışıklı, romantik bir genç olduğu için Harun'a aşık olan bir kız da olabilir (Göl ve Köstepen, 2011, s. 33).

Politik açıdan, başkalarının acılarına bakma meselesinin bu coğrafyada Kürt olmayan herkes için önemli olduğunu/olması gerektiğini belirten Alper, film çekim aşamasında kayıp yakınları ile yaptıkları görüşmeler sırasında kendilerinin de bir nevi "Sumru" olduğunu yani acılara ve deneyimlere yabancı olduklarını ancak yavaş yavaş da olsa başkalarının acılarına dokunabilme imkanının da film ile mümkün olduğunu belirtir. Dolayısıyla yönetmen, Sumru karakterini, izleyicinin bölgeye ve konuya dair "dışarıdanlığı"na vurgu yapmak için ve bir anlamda izleyicinin kendisi ile yüzleşmesine olanak sağlaması için bilinçli olarak ‘yabancı’ kılar.

Sumru'nun kayıtlar vasıtasıyla tanıştığı Ahmet; 1990'lı yıllarda üniversite ortamında bulunmuş, bir süre İstanbul'da yaşamış, sonrasında ailesinin yanına Silvan'a dönmüş ancak orada da "tutunamadığından" Diyarbakır'da yaşamını sürdürmeye karar vermiştir. Diyarbakır Sinematek Derneği'nin (Cinamed) temsilcisi olan Ahmet; şehrin merkezinde seyyar "bavul"unun içinde korsan sinema DVD'leri satar. Aynanın karşısında Fransız aktör Jean-Paul Belmondo'nun taklidini yapan kendi deyimiyle *"biraz Mastroianni, biraz Belmondo hatta en iyisi De Niro"* olan; evinin duvarlarında Cafer Penahi'nin *Çember* (The Circle, 2000) filminden Mikhail Kalatozov'un *Ben Küba* (Soy Cuba, 1964)'sına, Theodoros Angelopoulos'un *Ulis'in Bakışı* (Ulysses' Gaze, 1995) filminden Ousmane Sembene'in *Xala* (1975)'sına ve Yılmaz Güney ile Şerif Gören'in *Yol* (1982)'una kadar birçok film afişi asılı olan Ahmet; kitaplarla ve edebiyatla olan ilişkisi de göz önüne alındığında "entelektüel" bir karakter temsili oluşturur. Ahmet'in filmde edebiyat, şiir ve sinema ile olan ilişkisi yönetmen Alper'e göre bir referanstan öte yaşama bakış ve yaşayış şekline dönüşür. Alper; *"Ahmet'in edebiyatla, sinemayla*

ilişkisini ben film içinde göndermeler olarak görmüyorum aslında. Sinema, edebiyat, şiiri gündelik hayatın bir parçası olarak görüyorum. Bizim hayatımızı belirlerdi bir şiir kitabı, bir film. (...) Bu da bana 90'ların bir parçası gibi geliyor. Şimdi öyle mi bilmiyorum" (Genç ve Güven, 2011, s. 19) diyerek aslında Ahmet karakteri ile arasındaki ilişkiyi de açık etmiş olur. 1990'larda Fizik ve Bilim Tarihi öğrenimi gören yönetmen Alper gibi Ahmet de 1990'larda Felsefe öğrenimi görmüştür ancak yönetmen Alper de karakter Ahmet de sinemaya yönelerek yaşamlarına devam etmişlerdir. Dolayısıyla Hemşinli Sumru da, 1990'ları yaşamış ve sinemaya gönül vermiş Ahmet de yönetmenin içinde dolanan, ondan parçalardır (Barış, 2011, s. 13).

Ahmet karakteri başlangıçta kendisini açık eden bir karakter değildir; daha açık bir şekilde söyleyecek olursak Ahmet; sinema ve edebiyatla olan ilişkisi dışında, filmin belirli bir noktasına kadar "belirsiz" kalan/temsil edilen bir karakterdir. Sumru ile Sumru'nun ulaşmak istediği "geçmişe dair amatör kayıt ve görüntüler"in vasıtasıyla tanışan Ahmet; oyunculuk anlamında filmi sırtlayan asıl karakter olarak ön plana çıkar. Ahmet karakterinin Sumru'dan daha "gerçekçi" bir karakter oluşu Barış (2011, s. 12)'a göre; *"Özcan Alper'in erkek karakteri daha özgün yaratabiliyor oluşunda"* yatar. Anlamın taşıyıcısı olarak Ahmet'in yüzü; izleyiciye karakter ve filmin sorunsalı ilişkisi açısından bağlantı kurma olanağı sağlar. Filmde karakterlerin somutlanması ve görünür kılınmasının diyalog, çatışma ve eğretileme gibi öğelerin kullanımından ziyade daha çok karakterlerin yüzleri ve ifadeleri üzerinden sağlanıyor olması; aksiyonun olmadığı, uzun ve sabit planların sıkça kullanıldığı ve karakterler arasındaki diyaloğun da asgari seviyede olduğu *Gelecek Uzun Sürer*'de, Ahmet karakterinin yüzü aracılığıyla izleyiciyle kurabildiği bağın önemine işaret etmesinin yanı sıra filmde işlenen politik sorunsal ile karakter arasındaki "sahici" bağın da somutlanmasına olanak tanır. Ahmet'in şehirle ve bölgeyle olan ilişkisi, Sumru karakterinin şehir ile olan ilişkisinden çok farklıdır. Ahmet; Diyarbakır-Silvan'lı bir Kürt genci olarak, şehirle bütünleşmiş, şehrin içerisinde "yabancı" durmayan ve bir anlamda da Sumru'nun tarafından bakıldığında "öteki" olandır. Tez çalışması için bölgedeki ağıtlara ve kayıtlara ulaşmaya çalışan Sumru'ya *"Kürtler şimdi de tez konusu mu oldu"* diyen Ahmet; hem Sumru'nun ve devamında sistemin gözündeki ötekiliğinin altını çizer hem de Sumru'nun "dışarıdanlığını" ve bölgeye olan yabancılığını vurgular. Ahmet'in kayıtlar hususunda Sumru'yu geçiştirmesi, bu "bilinemeyen" ve melankolik karakterin, filmin ilerleyen

sürecinde ortaya çıkacak olan "sırrına" işaret eder. 1990'lı yıllarda lise çağında olan Ahmet, okuldan sonra kendi deyimiyle *"dere kenarına mı gitsek, bilardo mu oynasak diye düşünürken"* babasının faili meçhul infazıyla karşılaşır. Kişisel belleğinde yer edinen bu travma deneyimini öteleyen, acısıyla ve geçmişiyle hesaplaşmak ve yüzleşmek yerine yaşamının merkezine koyduğu sinema aracılığıyla bu acı deneyimi yatıştırmaya çalışan Ahmet için filmler; geçmişteki travmatik deneyiminin yerine geçirdiği birer araç konumunda olmasının yanı sıra yaşadığı bu deneyimle bir tür başa çıkma yöntemi olarak da öne çıkar. Sancar (2014, s. 47)'ın deyimiyle "*geçmişin izleri bugünün düşünceleriyle belli bir ilişkiye geçer; kaydedici hafızada yer alan belli unsurlar bugünün ışığıyla aydınlandığında geri dönüş gerçekleşir".* "Geçmiş"e ait kayıtların ve video görüntülerin bugün ile bağlantıya geçmesi durumu Ahmet'in "geçmiş"te bıraktığı kişisel travmasının "geri dönüş"üne işaret etmesinden dolayı Ahmet; kayıtlara ulaşmak isteyen Sumru'yu geçiştirmiştir. Bu durum aslında Ahmet'in kişisel belleğinde yer edinen travmatik deneyimi ve bir anlamda geçmişini ötelemesi ve geçiştirmesidir.

1996 sonrası yeni politik filmlerin bir özelliği olarak; her filmde bireysel olarak yaşanan kayıpların, travmaların nedeninin daima tarihsel/toplumsal olaylar olduğunu ve her bir filmin tarihsel/toplumsal travmaların tek tek insanlar tarafından bireysel düzlemde nasıl yaşandığına ve insanların hayatlarında bıraktığı izlere odaklandığını belirten Suner (2006, s. 283); travmatik deneyimlerin bellekle ve dolayısıyla hatırlama-unutma ile olan ilişkisini şu şekilde açıklar:

> Hatırlanan şeyler daima, unutulan, bilinçdışında bastırılan başka şeylere işaret eder, onların yerine geçer, onları ikame eder. Belleğin bu ikili yapısı, derin iz bırakan travmatik yaşantılar söz konusu olduğunda daha da belirginleşir. Başedilmesi güç bir kayıpla, yıkımla ya da bedensel/ruhsal bütünlüğe yönelik bir tehditle karşılaşan kişi, başından geçen olayın bazı kısımlarını hatırlamakta güçlük çekebilir ve/veya hissedilen yoğun psikolojik rahatsızlıktan ötürü olayı hatırlatacak durumlardan kaçınma eğilimi gösterebilir (2006, s. 26).

Ahmet'in Sumru'yu kayıtlar konusunda terslemesi; çok yakın bir şekilde yaşadığı ve deneyimlediği bu acı kaybını hatırlatacak durumlardan kaçma eğilimine işaret ederken; bir yandan acı deneyimlerini ve dolayısıyla geçmişini öteleyen, geleceğe dair umudunu büyük oranda yitiren Ahmet; "şimdi"ye sıkışan ve *"kendine dair, hayatına dair, geleceğine dair kesinlik barındırmayan"* (Suner, 2006, s. 273) bir karakter olarak

resmedilirken diğer yandan duvarında asılı olan çocukluğuna, anne ve babasına ait fotoğraflarla ve mırıldandığı *Çocukluk Şarkısı*[33] ile geçmişinin kaybolmadığına, bir yere ait olduğuna ve "şimdi"sinin, ait olduğu o yerle ve geçmişle bağlantılı olarak anlam kazandığına işaret eden bir karakter olarak karşımıza çıkar. Sumru'nun Ahmet'e, geçmişin kayıtları ve görüntüleri üzerinden travmatik deneyimini hatırlatması ve Ahmet'in Sumru'yu kayıtlar konusunda geçiştirmesi sonrasındaki sahne; Ahmet'in geçmişine, bugününe ve geleceğine bakışındaki umutsuzluğun ve arayışın göstergesi olarak okunabilir. Ahmet, çektiği amatör görüntüleri arkadaşlarına verdiği yalanını söyleyerek Sumru'nun yanından kaçarcasına ayrılır. Sonraki sahnede Ahmet'i Angelopoulos'un *Ulis'in Bakışı* (Ulysses' Gaze, 1995) isimli filmini izlerken görürüz. Filmin görünürlük alanında olan; Tuna nehri üzerinde süzülen parçalanmış Lenin heykelinin Balkanları terk ettiği sahne, Ahmet'in geleceğe dair umudunun yitmiş olduğunu imlerken; filmde isimsiz yönetmen A'nın kayıp bir filmi arama serüveninin kendi kimliğini, kişisel ve toplumsal belleğini arayış serüvenine dönüşmesi; Ahmet'in de bir anlamda geçmişi ile kurmak üzere olduğu bu bağın ve yüzleşmenin, yani bir tür kişisel ve toplumsal bellek arayışının işareti haline dönüşür. Ahmet bu arayışın bir tür ifadesi olarak ise geçmişe dair görüntü ve kayıtları Sumru ile paylaşmaya karar verir. Alper; Ahmet karakterinin Harun karakteri gibi tercihini yapmış biri olmaktan ziyade; kararsız kalan ve kararsızlığının sonuçlarını yaşayan biri olduğunu ve dolayısıyla da bu karasızlığın karakterde bir melankoli duygusu oluşturduğunu ancak son kertede Ahmet için umut etme ilkesinin de var olduğunu belirtir (Göl ve Köstepen, 2011, s. 34). Tek tek bireylerin yanı sıra tüm toplumu etkileyen, yıkım ve şiddet içeren 1990'ların travmatik deneyimlerinin kaydı ile dolu olan; Ahmet'in de belirttiği gibi *"adı var ama kendi yok, kaset yığını merkezi"* olan Musa Anter Görsel-İşitsel Hafıza Merkezi; Ahmet ve Sumru'nun kişisel travma ve kayıplarının bir çeşit alegorisine dönüşür. Sumru için adı olan ancak kendi olmayan; gerilla olarak dağda mücadele veren sevgilisi Harun'dur. Babasının kaybı ise Ahmet için; var olan ancak dillendiremediği, belleğinde ötelediği ve travmatik bir yaşanmışlığa dönüştüğü için "adını koyamadığı"dır. Ahmet'in yaşadığı travmatik deneyimi bir süre dillendirememesinin ve bir çeşit "kelimesizliği" seçmesinin sebebini Sancar (Hermann, 2007, s. 227'den akt., 2014, s. 150) şu şekilde açıklar:

---

[33] Wim Wenders'in 1987 yapımı *Berlin Üzerinde Gökyüzü* (Wings of Desire) isimli filminde yer alan, senarist Peter Handke'nin kaleminde çıkan ve film boyunca sıkça tekrarlanan şiir.

> Travma, büyük acı veren olaylarla ortaya çıkar. Acı öyle büyüktür ki, algı, kapılarını bu büyük basınca karşı kapatır. Bireyin kimlik kurgusu çerçevesinde anlatılamaz ve hatırlanamaz nitelikteki bu acı, bilinç tarafından paranteze alınarak izole edilir. Bu şekilde bir köşede kapalı tutulan olay unutulmaz, ama dondurulur. "Normal hafıza", bir hikâye anlatma edimi olarak tanımlanır. "Travmatik hafıza ise", tersine, kelimesiz ve değişmezdir.

Sumru ve Ahmet, adı olan ancak kendi olmayan kaset yığını merkezini bir "hafıza merkezi"ne dönüştürmek için, kayıtları dinler, izler ve düzenlerler. Sancar (2014, s. 59-60) hatırlamanın; aynı zamanda kayıtsızlığa karşı bir mücadele olduğunu, insanları dünyada olup bitenlere, özellikle de haksızlıklara karşı duyarlı hale getirdiğini dahası bunların sonuçlarına ve nedenlerine dair bir bilinç yaratarak benzer haksızlıkların tekrar yaşanmaması için yürütülen mücadelelere güçlü bir dayanak sunduğunu belirtir. Ahmet ve Sumru'nun hafıza merkezinin kayıtlarını düzenleyip, merkezi işler hale getirme uğraşları da bu anlamda benzer haksızlıkların ve "hafızasızlıkların" yinelenmemesi için kolektif unutma değil de kolektif hatırlamanın inşasına yönelik bir mücadele girişimi olarak okunabilir. Bu girişim; toplumsal belleğin bir kaydının tutulması ve geçmişle toplumsal olarak yüzleşilmesi için bir başlangıç olduğu kadar, Ahmet ve Sumru'nun kişisel belleklerine yaptıkları yolculuğun ve geçmişleri ile olan hesaplaşmalarının da başlangıcının işaretini verir. Ahmet, toplumsal belleğin bir kaydı niteliğinde olan gazete arşivlerine bakarken babasının infazının yer aldığı haberle karşılaşır. *"Geçmişin yükü, ağırlığı mekânı ele geçirmiştir"* (Suner, 2006, s. 277). Ahmet, geçmişin yükü ve ağırlığını hissettiği ve bir anda onun için klostrofobik bir mekâna dönüşen hafıza merkezinden dışarı/bahçeye çıkar. "Dışarısı" aydınlık ve açıktır; Ahmet *Berlin Üzerinde Gökyüzü* isimli filmde, sıkça tekrar edilen *Çocukluk Şarkısı*'nı mırıldanmaya başlar. *"Çocuk, çocukken / kollarını sallayarak yürürdü / Derenin ırmak olmasını isterdi / Irmağın da sel / ve su birikintisinin de deniz olmasını / Çocuk çocukken / çocuk olduğunu bilmezdi / Her şey yaşam doluydu / Ve tüm yaşam birdi*" (Genç, 2011, s. 7). Ahmet'in, babasının infazı ile ilgili gazete haberiyle karşılaşmasının ardından bahçeye çıkarak bu şiiri mırıldanması; hatırlanan şey olarak filmin ve şiirin; unutulan ya da bastırılan ve ötelenen başka bir şey olarak kaybın ve travmatik deneyimin yerine geçmesine işaret eder. "*Çocukluğu, yaşamı, insanı anlatan bu dizeler"* bir yandan Ahmet'in acı deneyiminin izlerini sürerken öte yandan bir zamansızlığa ancak bu zamansızlık içerisinde "geçmişte" sıkışıp kalmamaya; sahip olduğu travmatik deneyimin yaşamının her yanına yansımasıyla birlikte acıyı kabullenmeye ve

geçmişiyle bir yüzleşmeye ve *ırmağın sel olduğu* küçük ilmeklerle örülen bir geleceğe dair umuda işaret eder. Geçmişle hesaplaşma pratiğinin *"doğrudan geçmişte yaşananlara odaklanan tarihsel bir ilgiden ziyade, geçmişin bugüne yansıyan etkileriyle*" uğraşması (Sancar, 2014, s. 60); Diyarbakır'da kendine ayrı bir hayat kuran Ahmet için "bugün"ün, geçmişin derin izlerinin bulunduğu bir sağaltma aracına dönüşmesi durumunu açıklar. Alper'in de belirttiği gibi Ahmet, "meseleyi" anlık bir mesele gibi görmeyen aksine yaşamının her alanında dert edinen biridir (Göl ve Köstepen, 2011, s. 34). Ahmet karakteri; yaptığı filmler aracılığıyla geçmişle hesaplaşmayı içeren "bugün"ü, kendisi için bir sağaltma aracına dönüştüren yönetmen Özcan Alper'den izler taşır. *"O (Ahmet) odadan bahçeye çıkıyor, Wenders'in Berlin Üzerinde Gökyüzü filminin başında yer alan, çok sevdiğim diyaloğu anıyor: 'Çocuk sadece çocuktu…' Bu ülkedeki çocuklar nelere maruz kalıyor, ben ne yapıyorum? Bununla film yaparak baş ediyorsam, bu bir biçimde Ahmet için de geçerliydi"* (Göl ve Köstepen, 2011, s. 35) diyen Alper; Ahmet'in filmlerle olan ilişkisinin geçmişle hesaplaşabilmek adına yaratıcı, iyileştirici ve sağaltıcı bir konuma işaret ettiğini belirtir. Film, geçmişin "problemli" alanlarından biri olan Ermeni diasporasının tanıklığına ise yine kişisel bir mecradan, Antranik (Sarkis Seropyan[34]) karakteri üzerinden yaklaşır. Antranik'in, kolektifle ilişkili olan kişisel belleğinin "muhafazası"; 1915 Ermeni tehciri sırasında annesinin ağabeyine yaktığı ağıttan çok, içerisinde bulunduğu mekan ile anlamlanır. Yıkılmakta olan Surp Giragos Ermeni Kilisesi'nde yaşayan, elinde kalan geçmişe ait fotoğraflarla ve tek bir ağıtla sanki unutmaya ve geçmişin kaybına karşı direnç gösteren Antranik, bir anlamda mekânla özdeşleşmiştir; mekanla aynı yalnızlığı paylaşır ve yıkılmaya direnen kilise gibi Antranik de oradan gitmeye karşı direnç gösterir. Yönetmen Alper, bir gazetede okuduğu *"Diyarbakır'ın son Ermeni'si Antranik"* isimli yazıdan yola çıkarak Antranik karakterini oluşturduğunu belirtir. Sumru Antranik'e neden İsviçre'ye kızlarının yanına gitmediğini sorduğunda Antranik'in cevabı; *"Ben nereye gideyim, hem ben de gidersem viran olur buralar…"* olur. Karakterin "son Ermeni" olarak mekânı sahiplenmesi; kişisel belleğini sahiplenmesi ve kişisel belleği ile bağlantılı olan kolektif belleğini ve geçmişi sahiplenmesidir. Gitmesi durumunda da "viran" olacak olan; mekânla birlikte ve onun

[34] Agos gazetesi kurucularından olan ve gazetenin Ermenice sayfalarının editörlüğünü yapan Sarkis Seropyan 28.03.2015 tarihinde yaşamını kaybetmiştir. Seropyan aynı zamanda Hrant Dink'in de meslek arkadaşıdır. Seropyan'ın *Gelecek Uzun Sürer* filmindeki rolü -her ne kadar "kurmaca" bir rol olsa da- etnik kimlik ve ulusal aidiyet sorunsalları bağlamında ele alındığında, kendi gerçekliğiyle eşleşir.

dışında kendi "geçmiş"idir, Ermeni etnik kimliğidir. Geçmişin yükü ve ağırlığı tarafından ele geçirilen mekanın bir tür hayalet mekana (Suner, 2006, s. 277) dönüşmemesi için Antranik tek başına direnir. Dolayısıyla kilise bir hafıza mekânına dönüşür. Filmde, mekânın kendisinin Ermeni etnisitesi ile benzer bir kaderi paylaştığını ve Diyarbakır'ın aynı zamanda bir Ermeni şehri olduğunu belirten Alper'e göre; *"Türkler için Diyarbakır'sa, Kürtler için Amed'se; Ermeniler için de orası bir Dikranagerd; Dikran'ın şehri"*dir (Göl ve Köstepen, 2011, s. 35). Alper, otuz yıldır "Kürt sorunu" adı altında devam eden savaşın; 1915'te olanlarla paralellik taşıdığını belirtir. Bu anlamda Diyarbakır, hem Ahmet için hem Sumru hem de Antranik için bir hafıza mekânına dönüşürken aynı zamanda "travmalar tarihi mekânına" da dönüşmüş olur. Sebebi ise; bu "travmatik tarih"in ve dolayısıyla travmatik geçmişin; geçmişle hesaplaşma söz konusu olduğunda herhangi bir geçmişi değil, negatif bir geçmişi imlemesidir. Bu bağlamda *"geçmişle hesaplaşma, bu geçmişle kurulacak ilişki konusunda da belli bir tercihi yansıtır; unutma ve bastırma değil, hatırlama ve hesaplaşma tercihidir bu"* (Sancar, 2014, s. 29). Farklı kökenden insanları Diyarbakır'da buluşturan şeyin ve ortaklıklarının, kayıpları olduğunu belirten Genç (2011, s. 8);

> Tarihsel olarak verilen kayıpların nasıl gerçekleştiğinden ziyade kalanların yalnızlığıdır onları ortaklaştıran, her birinin kendi dilinde söylediği ağıtlardır. Diyarbakır'da yıkık bir kilisenin bekçiliğini yapan Antranik Amca yalnızdır, yüzyıllık bir yalnızlıktır onunkisi. Babasını çocukken yitiren Ahmet de yalnızdır. Üniversitede titrek sesiyle eylemlerde konuşan Harun'u kaybeden ve ardından seslerin, ağıtların peşine düşen Sumru da yalnızdır.

Genç öte yandan; Ermenilerin göç ettiği, Ahmet'in göç ettiği ve film izleyip/izlettirdiği, Sumru'nun sesleri topladığı ve geçmişe bakmak için bir başlangıç noktası olan Diyarbakır'ın filmde, bilinmeyen ya da keşfedilmemiş bir yer olmaktan ziyade; buluşulacak bir yer olarak, özgün bir sinematografi ile "şehir" olarak resmedildiğini belirtir.

Filmde, unutma ve bastırma değil de hatırlama ve hesaplaşmadan yana yapılan bir tercih de Sumru karakteri üzerinden işlenir. Faili meçhul kaybının kemiklerini arayan, yaşadığı travma deneyimini paylaşan kayıp yakınının Sumru'ya *"Sen kimi arıyorsun?"* demesi üzerine Sumru; "dışsal ve yabancı" konumundan bir anlamda sıyrılarak "yakın" konumuna geçer. Bu ana kadar, bizi (izleyiciyi) nesnel gerçeklikle, bölgenin insanları ve

kayıp yakınlarıyla buluşturan bir aracı konumunda olan Sumru; kayıp yakınının ona yönelttiği soruyla aracı konumundan çıkar ve bir "faili meçhul yakını" olur. Bu durum aynı zamanda Sumru'nun kendisi üzerinden, kendi "dışarıdanlığı" üzerinden bir yüzleşme ve sorgulama anı gibidir. Ve Sumruyu, bir faili meçhul yakını olarak, kayıpların resimlerinin olduğu "utanç duvarı" da diyebileceğimiz duvarın önünde, kayıp yakınlarının olduğu konumda ve benzer bir açıyla gösterir bize yönetmen. Dolayısıyla Sumru, unutma ve bastırma pratiklerinden ziyade hatırlama ve hesaplaşmadan yana yaptığı tercihle; Harun'a dair acısı ve kaybıyla yüzleşebilmek için ve "*kaybıyla nasıl başaçıkacağının yanıtını aramak için"* (Genç, 2011, s. 8) Hakkâri - Siyasümbül'e doğru bir yolculuğa çıkmaya karar verir. Suner, 1996 sonrası yeni politik filmlerde de yolculuk mefhumunun temel izleklerden biri olarak ön plana çıktığını vurgular:

> (...) anlatının temel eksenini yalnızca fiziksel olarak yer değiştirmeyi, bir yerden bir yere gitmeyi gerektiren dışsal yolculuklar değil, aynı zamanda karakterlerin içsel yolculukları, yaşadıkları dönüşüm süreci oluşturmaktadır. Bunlar, karakterlerin bir yandan kendilerini tümüyle kaybettikleri, yersiz yurtsuzlaştıkları, yaşamlarındaki tüm kesinliklerin, doğru bildikleri her şeyin yok olduğu parçalayıcı yolculuklardır. Ancak her yolculuk aynı zamanda yeni bir benlik oluşturabilmek için bir başlangıç da olmaktadır (2006, s. 283).

Bu bağlamda karakterlerin kişisel geçmişleri ile yüzleşme yolculukları bir somut yolculuğa dönüşür. Hem içsel ve hem de dışsal olarak yapılan bu yolculuk Ahmet için de Sumru için de; Suner'in belirttiği gibi *"kendilerini tümüyle kaybettikleri, yersiz yurtsuzlaştıkları (deterritorialization), yaşamlarındaki tüm kesinliklerin, doğru bildikleri her şeyin yok olduğu parçalayıcı"* bir yolculuk değildir. Özellikle Ahmet karakterinin, Hakkari yolculuğuna çıkıp çıkmamakla ilgili sancılı karar verme süreci bizi, Sumru'dan ziyade Ahmet karakterinin yolculuk ile olan ilişkisine odaklanmaya yöneltir. Karakterin, travmatik geçmişiyle ve kişisel belleği ile olan yüzleşme ve hesaplaşma süreci, Diyarbakır'dan Hakkari'ye yaptığı fiili yolculuk sırasında en belirgin haliyle kendini gösterir. Geçmişin yükünden kurtulma ya da onu öteleme girişimlerinin aslında eskiyi sürekli hatırlattığı için ulaşılmak istenenin tam aksi yönde sonuçlar doğurarak kendini sürekli olarak hatırlatması (Sancar, 2014, s. 49) neticesinde Ahmet; içsel yolculuğunu dışsal bir yolculuğa dönüştürmeye zorlukla da olsa karar verir. Genç (2012, s. 5); son dönemde yapılan filmlerin belirgin bir özelliği olarak; yönetmenlerin (*Gelecek Uzun Sürer* için karakterin) kendi deneyimlerine ve anne-babalarına dair "sır paylaşımı"nda bulunmaları olduğunu söyler. Ahmet'in, babasına dair ve dolayısıyla

kendi faili meçhul yakınlığına dair "sırrını" Sumru ile ilk kez yolculuk esnasında paylaşıyor olması; geçmişle hesaplaşmada "başka" türlü bir hatırlamanın önemine işaret eder. Ahmet'in yaptığı yolculuk esnasında, babası ile küçükken yaptığı yolculuk planlarına dair anılarının canlanması ve yolculuğun hiç bitmemesine dair isteği; geçmişe dair izlerin bugünün düşünceleri ile bağlantıya geçerek kişisel belleğindeki travmatik deneyimin bugünün ışığıyla aydınlanması sonucu bir tür geri dönüşün gerçekleşmesine (Sancar, 2014, s. 47) sebebiyet verir. Geçmişle hesaplaşmada hatırlamanın "başka"lığı; *negatif bir hatırlamaya* işaret eder. Dolayısıyla negatif (olumsuz) olduğu düşünülen geçmişin negatif bir hatırlama ile işlenmesi durumunun koşulu; hafızanın negatif içeriği ile pozitif olarak kurulan ilişkidir. Böylelikle, ancak kurulan pozitif ilişki neticesinde negatif geçmişin tahakkümünün kırılabilmesi mümkün olur (Sancar, 2014, s. 50-51). Negatif hatırlama vasıtasıyla gerçekleşebilen; *"düşünülemeyeni düşünmek; telaffuz edilemeyeni telaffuz etmeyi öğrenmek; tasavvur edilemeyeni tasavvur etmeye çalışmak"* (Sancar, 2014, s. 51) durumu; Ahmet'in, travmatik hafızasının kelimesizliğini kelimeleştirmesiyle ve bunun sonucu olarak da "*hikaye anlatma edimini içeren normal hafıza"* (Hermann, 2007, s. 227'den akt., 2014, s. 150) sürecine geçişiyle sonuçlanır. Dolayısıyla negatif geçmişin tahakkümü ve travması; söze dökülebilme yoluyla aydınlatılarak bir anlamda kırılmıştır. Adaleti talep eden ve eylemi çağıran bir dil olarak hatırlamanın dili; idealleştirilen ve özlemle tasavvur edilen (Jefroudi, 2009) bir gelecek hayaline işaret eder. Ahmet'in Siyasümbül köyünde Sumru ile geleceğe dair "ütopyasını" paylaşması; kendi kişisel tarihinden yola çıkarak bağlı bulunduğu coğrafyanın tarihine yönelik bir arayışın ve adalet talebinin de bir anlamda işaretidir. *"Tarihe yönelik arayışta, yok-yerlerin, dışlamaların, geçmişle ilgili haritalardaki kör noktaların keşfinde çoğu zaman önemli ölçüde geleceğe yönelmiş ütopyacı bir arayış da söz konusudur"* (Genç, 2012, s. 5). Ahmet'in gelecek hayali de, kişisel tasavvurların yanı sıra hatta onlardan daha çok yaşadığı coğrafyanın *"kör noktalarına"* dairdir; bir adalet arayış biçimi olarak Hakikat Komisyonları'nın kurulmasına yönelik tasavvuru, bu durumu açık eder. *Anımsama ile gelecek tasavvuru arasındaki ilişki*de, *ütopyanın peşine düşmenin enerjisini paylaşan* (Genç, 2012, s. 5) Ahmet ve Sumru'nun, Harun'un mezarına ulaşmaları; bir yandan barışı ve ütopyayı imleyen "geleceğin" uzun sürmesine dair bir umutsuzluğu imlerken; diğer yandan; zamanda, bellekte, tarihte kırılmalarla, kayıp ve yoksunluklarla, diyalektik bir oluş içerisinde devam eden yaşamın; ancak

direnme ve adalet mücadelesiyle varolabilecek, geçmişi ve şimdiyi de içinde barındıran bir "gelecek inşası" süreci olduğuna işaret eder.

III.2.3. *Gelecek Uzun Sürer*'de Kurmaca-Belgesel Etkileşiminin Politik Bağlanımla Olan İlişkisi

Son dönemde yapılan kurmaca-belgesel tartışmaları söz konusu olduğunda akla gelen örneklerden biri olan *Gelecek Uzun Sürer*; sosyolojik gerçeklikten ve politik meselelerden yola çıkan "politik bir film" olarak, kurmaca ve belgesel anlatısının sınırlarına dair olan ve dolayısıyla spesifik olarak "film estetiği" bağlamında "belgesel ve kurmaca estetiği" ve etkileşimi çerçevesinde yer alan tartışmaları farklı bir kulvara çeker. Dolayısıyla biçimin politik bağlanımla olan ilişkisinde, kurmaca-belgesel etkileşimi bağlamında tartışmaya dâhil olan ancak politik olmayan (yakın ya da güncel siyasi meseleleri doğrudan ve muhalif bir açıdan ele almayan) filmlerden kendini ayıran *Gelecek Uzun Sürer*; politik sorunsal/içerik ve biçim ilişkisine yönelik olarak *"Biçim ne yapar?"* ve *"Politik olan ile ilişkisinde biçim ne işe yarar?"* sorularını akla getirir. Bu sorular, biçim/estetik ve politik sorunsal/içerik arasında varolan "aktif" bir ilişkiye işaret eder. Bu bağlamda yönetmenin hangi amaç çerçevesinde kurmaca ve belgesel öğeleri bir araya getirdiği; kurmaca ve belgesel öğelerin filmde ne oranda ve nasıl yer aldığı ve dolayısıyla filmde ele alınan politik meselenin "melez" olarak tanımlayabileceğimiz bu yapıya ne şekilde "sızdığı" ve ne ile bağlantılı olarak zuhur ettiğinin saptamasının yapılması, çalışmamız açısından önemlidir.

Gelecek Uzun Sürer; zaman zaman belgesel tekniklerinin kullanıldığı kurmaca bir filmdir. Yönetmen işleyeceği mesele üzerinden bir film evreni kurarak, işleyeceği öyküye ve meselesine uygun karakterler ve karakterlere göre diyaloglar oluşturmuştur. Karakterlerin birbirleri ile etkileşimi, mekân, ışık, kamera ve ses kullanımı gibi öğeler; yönetmenin ele aldığı meseleye dair belirli bir gerçeklikten yola çıkarak oluşturduğu *yapıntı (fiction)* evrene göre şekil almış ve işlenmiştir. Burada oluşturulan kurmaca evrenin özellikle *"gerçeklikten yola çıkılarak"* vurgusu ile betimlenmesi; yönetmenin oluşturduğu kimi kurmaca öğelerin – özellikle Antranik karakterinin- reel duruma çok yakın bir temsille işlenmiş olmasından kaynaklanır. Politik sorunsal dikkate alınmadan

ve bu politik sorunsalın filmin biçimi ve anlatı yapısıyla ilişkisi kurulmadan ele alındığında film; Rhodes ve Springer (2006, p. 4)'in kurmaca form ve kurmaca içeriğin birleşiminden oluşan bir kategori olarak tanımladıkları "kurmaca film" kategorisine dâhil edilebilir. Bunun sebebi ise belgesel öğelerin filmin kurmaca içerik ve formunun/biçiminin içerisine eklemlenmiş bir "ayrıntı" olarak görünmesidir. Daha açık bir ifadeyle filmin ele aldığı temel sorunsal göz ardı edildiğinde ya da hesaba katılmadığında ve film içerisinde kullanılan belgesel öğeler ile olan ilişkisi kurulmadan ele alındığında bu belgesel öğeler; "kurmaca çatı içerisine dâhil edilen belgesel öğeler" olarak kalır. Bu bakış açısı ise filmin biçimi ve içeriği arasında aktif olmayan bir ilişkiyi öngörür. *Gelecek Uzun Sürer* için ise politik sorunsal göz önüne alındığında, konuya daha farklı bir açıdan yaklaşmamız gerekmektedir. Filmde belgesel öğelerin kullanımı politik sorunsal bağlamında ele alındığında, filmin biçimine yönelik bir çatlak ve açıklık kendini belli eder. Dolayısıyla kendini öne çıkaran bu "çatlak"; bizi, filmin biçim ve içerik ile olan ilişkisine dair daha "içeriden" bir okumaya davet eder. Filmin içerisinde şimdilik birer "ayrıntı" gibi duran -ancak yalnızca bir eklemlenme ya da ayrıntı olarak görmediğimiz- "çatlak"lar yani belgesel öğeler; film için iki ana yüzeye/katmana/hatta işaret eder. Politik bağlanım ise her iki yüzeyde de varlığını açık eder. Bunlardan ilki; belgesel öğelerin, tamamıyla kurmaca form ve içerikle kurulan film evreni ve film anlatısı için ilerletici bir konumda bulunmaları ve dolayısıyla filmin kurmaca evreni ve öğeleri için hareket noktası olmalarıdır. İkinci yüzeyde ise; film(in) "içerisinde" yer alan bu belgesel öğeler; film "dışına" taşar. Daha açık bir ifadeyle filmin ilerleticisi olmanın dışında bu öğeler; filmin kendisini bir kayıt aracına dönüştürerek film dışındaki reel/somut politik sorunsalın eylemlilik alanına dâhil olurlar ve yaşanmışlığın içerisine eklemlenen birer deneyim haline gelirler. Bu iki yüzeyin mevcudiyeti ise doğrudan politik sorunsal ile ilişkilidir.

Filmde yer alan belgesel öğeler; röportajlar, sözlü tarih anlatıları içerisinde yer alan ağıtlar ve geçmişe dair arşiv görüntüleridir. Film esas olarak Sumru, Ahmet ve Antranik olmak üzere üç karakter üzerinden ilerler. Sumru karakterinin seslerle olan ilişkisinde öne çıkan ağıtlar ve devamında kayıp yakınlarının tanıklıkları üzerinden yaptığı kayıtlar, karakterin kişisel deneyimi ile yüzleşmesinin ateşleyicisidir. Belge kayıtlar vasıtasıyla Sumru kendi acısıyla ve geçmişiyle yüzleşerek yolculuğa çıkmaya karar verir. Benzer şekilde Ahmet karakteri de kayıp yakınları ile yapılan röportaj ve kayıtlar

aracılığıyla, geçmişe dair arşiv görüntüleri vasıtasıyla yaşadığı kaybın travmasıyla baş etmeyi öğrenir ve kişisel tarihiyle bu "belge"ler aracılığıyla yüzleşir. Antranik karakteri ise geçmişini ve dolayısıyla bugününü, etnik kimliğini, bellek aracı olarak Ermenice bir ağıt ve kilise üzerinden var eder ve unutmaya karşı bellek araçlarını koruyarak direnç gösterir. Dolayısıyla filmin politik sorunsalının işlenmesi açısından ve filmin devamlılığı açısından bu üç karakter bir anlamda filmin çatısını oluşturur. Karakterlerin film içerisindeki konumları, birbirleri ile olan ilişkileri, yaptıkları içsel ve dışsal yolculuklar, hatırlama ve unutma pratikleri üzerinden kurulan kişisel bellekleri ile hesaplaşma süreçleri; faili meçhul yakınlarının tanıklıkları ve deneyimleri üzerinden, geçmişe dair amatör görüntü kayıtları üzerinden ve film açısından gayri resmi tarihe değil gayri resmi politik bir tarihe dair anlatılar olan ağıtlar üzerinden sağlanır. Dolayısıyla bu öğeler film karakterleri ve film işleyişi açısından temel oluşturucu öğeler olarak birer hareket noktasıdırlar. Dahası, film evreni içerisinde büyük önem arzeden "karakter yapılanması"nın ana öğeleri olarak belge öğeler; aynı zamanda ele alınan sosyal gerçekliğin ve politik meselenin de merkezinde yer alırlar. Politik sorunsalın ifadesi filmde; faili meçhul yakınlarının anlatıları ve deneyimleri ile, yas tutma aracı ve travmayla başetme aracı olarak ağıtlar ile, zorla kaybedilen faili meçhullerin video görüntüleri ile temellenir. Dolayısıyla filmin kurmaca evreninde karakterler üzerinden ifade edilmeye çalışılan politik sorunsal, kaynağını bu belgesel öğelerden alırlar.

"Sosyolojik gerçeklikten, politik meselelerden yola çıkan bir film yaptığında, ne kadar kurmaca bir şey anlatsan da, o sosyolojik gerçeklik seni bir türlü bırakmıyor. Politik film yapmanın en zor yanı bu" (Göl ve Köstepen, 2011, s. 36) diyen ve araştırma süreci ilerledikçe daha önceki kayıtların ve belgelerin malzeme olarak kendilerini dayattıklarını vurgulayan yönetmen Alper; film sayesinde/aracılığıyla ancak aynı zamanda bu vesileyle de filmin dışına taşarak öne çıkan ve ikinci yüzey olarak imlediğimiz alana işaret eder.

Bireysel olmaktan çok toplumsal bir sorun olan geçmişle hesaplaşmanın yani toplumun geçmişiyle hesaplaşmasının bir öğesi olan kolektif hafızanın işlenmesi ve travmatik geçmişin, ait olduğu toplumsal sorumluluk alanında açığa çıkarılarak hesaplaşmanın ve yüzleş(tir)menin olanaklılığının sağlanması; filmin dışarı taşan alanında; faili meçhul yakınlarının varlıklarıyla, karşımızda konuşuyor ve travmalar tarihimizi kelimelileştiriyor olmalarıyla ve yüzleriyle kendini açık eder. Kayıp yakınları ile

yapılan röportajlar yalnızca, filmin birinci yüzeyinde var olan, film karakterlerinin ve kurmaca yapının ilerleticisi olarak değil aynı zamanda ve daha da fazla olarak filmi kendi mevcudiyetlerinin ispatına yönelik bir kayıt aracına dönüştürmeleri anlamında da işlevseldirler. *"Kayıt tutan, kayıtları arşivleyen, gelecek kuşaklara bırakan bir hafıza-filme"* (Genç, 2011, s. 8) dönüşen film; politik bağlanım ve biçim/estetik arasındaki aktif ilişkiye; kurmaca-belgesel ilişkisinin politik mesele ile bağlantılı kullanımına dair verimli bir alan sunar. Dolayısıyla; analizin başlangıcında sorduğumuz *"Biçim ne yapar?"* ve *"Politik olan ile ilişkisinde biçim ne işe yarar?"* soruları bu noktada kendini öne çıkarır. Yönetmen Alper, kayıtların ve belgelerin kendilerini malzeme olarak dayatmalarıyla, bu malzemeleri biçimsel olarak filmin içerisinde nasıl kullanabileceğini düşündüğünü ve malzemenin/kayıtların kendisi de anlatmak istediği hikaye ile örtüştüğü için, doğrudan şiddet içeren görüntü ve kayıtları kullanmak yerine tanıkların yüzlerinden ve anlatılarından yola çıkmanın, sahip olduğu sorunsal ve estetik anlayış açısından daha uygun olduğunu belirtir. Tüm film 35 mm iken film karakterlerinin faili meçhul kayıp yakınlarıyla yaptığı kayıtların çekimlerini videoyla çektiğini belirten Alper'e göre;

> Filmin kendi içinde de içerik ve biçim anlamında bu gerçeklikten o gerçekliğe geçme, oradan buraya gelme, film ve gerçek arasında gidip gelme gibi dertleri var… Aslında Türkiye sinemasında belgeselin son dönemdeki gelişimi çok önemli; hatta yer yer kurmacanın önüne geçtiğini söyleyebiliriz. Burada mesele çıplak belge, gerçekçilik meselesi değil. Çıplak bir belgeyi kurmaca bir filmde kullanmak, elbette sanatsal bir gerçeklik yaratmaz (Göl ve Köstepen, 2011, s. 36).

İçerik ve biçim arasındaki aktif ilişkiye dikkat çeken yönetmen; bir yandan kurmaca niyetle başladığı filminde sözlü tarih çalışmaları, arşiv görüntüleri ve kayıp yakınları tanıklıkları gibi belgesel öğelerin/tekniklerin, ele aldığı politik sorunsal vasıtasıyla kendini dışa vurduğunu belirtirken; diğer yandan çıplak belge ve sanatsal gerçeklik ilişkisine değinerek sahip olduğu estetik anlayışın salt "çıplak belge" ile sağlanamayacağını ve bir anlamda yarattığı şiirsel gerçekçi estetik evrenin "kurmaca" ile olan ilişkisine de değinerek kurmaca ve belgesel anlatının iç içe geçtiği bir forma işaret eder. Yukarıda da vurguladığımız gibi bu formun film içerisindeki sağlayıcısı, politik olanla doğrudan ilintili olan belgesel öğelerdir. Geçmişle hesaplaşmanın bireysel olmaktan çok toplumsal bir sorun olması filmde kendini, daha "kişisel" duran hesaplaşmaların özneleri olan karakterlerden öte bizleri toplumsal hesaplaşmanın

alanına doğrudan dâhil edebilen ve muhatap alan faili meçhul tanıklarının deneyimlerinde açık eder. Nihayette bu "tanıklıkları" "toplumsala" erdiren şey ise; onların toplumsal belleğin somut birer dayanağı ve kanıtı olarak geçmiş ve şimdi için reel deneyimler şeklinde var olmuş/oluyor olmalarıdır. Bu tanıklıklar bir anlamda travmatik toplumsal deneyimi geçmişten bugüne ve şimdiye taşırlar. Dolayısıyla bu tanıklıklar, geçmiş deneyimlerin birer kanıtı ve ispatlayıcısı olmaları dışında bugünkü yaşam deneyimimiz, bağlı olduğumuz toplumsal ve siyasi konjonktür ile aktif bir ilişki/bağlantı kurarlar.

> Geçmişle hesaplaşma, doğrudan geçmişte yaşananlara odaklanan tarihsel bir ilgiden ziyade, geçmişin bugüne yansıyan etkileriyle uğraşmayı ifade eder. (...) Bu yüzden geçmişle ilişki konusundaki mücadele ve tartışmalar, tarih bilimine ilişkin olmaktan ziyade; içinde yaşadığımız (bugünkü) toplumun kimliğini, toplumsal yapının meşruiyetini ve siyasal-kültürel dokusunu belirleyen tartışmalar olarak algılanmalıdır (Sancar, 2014, s. 60).

Filmin dış yüzeyi dediğimiz bu alan filmi bir hafıza oluşturma aracına dönüştürür. "*Sadece Diyarbakır'ın değil tüm Türkiye'nin "Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi" olmasını isteyen Özcan Alper"* (Genç, 2011, s. 8)'in bu filmi; yaşadığımız bu coğrafya için bir hafıza aracı olmak amacıyla kendi "dışına" taşarak ve bu anlamda yaratılan kurmaca evrenin kapsama alanını da aşarak, kolektif travmatik deneyimler üzerinden geçmişi, şimdiyi ve geleceği birbirine bağlayarak, yüzleşme ve hesaplaşma pratiklerini içeren bir adalet arayışının çağrısına dönüşür. Analizin karakterler üzerine eğildiğimiz ilk kısmında üzerinde durduğumuz; karakterin travmatik deneyiminin bellekte açığa çıkması üzerine duygu durumu ve kaybın acısının "yüz" aracılığıyla ifade edilme çabası, yani bir anlamda karakterlerin oyunculuk kabiliyeti ve duygu durumunu hissetmeye/hissettirmeye çalışarak "canlandırma" yetenekleri; film dışının bu alanı için verimli bir tartışma alanı yaratmaz. Çünkü bu alanda karşılaştığımız kişiler; Ahmet ve Sumru'nun "oynamaya" çalıştığı rol modellerin tam da kendisidirler. Karşımızda bellekleriyle, resmi tarih anlatılarında yer alamayacak denli vurucu tanıklıklarıyla ve en önemlisi yüzleriyle, "kendilerini" açmaktadırlar. Kolektif travmanın hatırlanma ve dışavurulma edimi; yalnızca geçmişe ve şimdiye yönelik değil daha da fazla geleceğe yöneliktir. 1990'lı yıllarda bu bölgede yakınlarını, yaşam alanlarını, hayvanlarını kaybeden bu insanların yaşadıkları kolektif travmatik deneyimler üzerinden hesap sormaları ve adalet talepleri reel deneyime ve reel politikaya yöneliktir. Geçmişle hesaplaşmanın gerçekleşebilmesi için öncelikle geçmişin işlenmesi gerektiğini belirten

Sancar (2014, s. 30)'a göre; geçmişle hesaplaşma terimi aynı zamanda faillerin cezalandırılması, mağdurların tatmini ve yaşananların sürekli hatırda tutulması gibi faaliyetlere işaret eder. Dolayısıyla kayıp yakınları açısından baktığımızda; film aracılığıyla geçmişin bir kaydının tutulması ve yakınların tanıklıklarının izleyici ile doğrudan paylaşılması ve bu deneyime dair tanıklığa da izleyiciyi kaçış olmaksızın dahil etmesi gibi durumlar yaşananları; hem yaşayanlar için hem de yaşayanların anlatılarının tanıkları (izleyici) için geçmişle hesaplaşma(ları)nın bir aracına dönüştürür. Analizin ilk kısmında da belirtildiği gibi; geçmişle hesaplaşmanın amacına ve özüne uygun şekilde yürütülebilmesi için ihtiyaç duyulan negatif hatırlama, toplumsal bir inşa olarak; demokratik bir hatırlama politikasına işaret eder. *" (...) böyle bir politikanın temel şartı o toplumun geçmişiyle ilişkisini belirleyen karar ve uygulama süreçlerine aktif katılımıdır. Böyle bir hatırlama politikasının öznesi toplumun tümüdür"* diyen Sancar (2014, s. 56), süreci şu şekilde açıklar;

> Geçmişle hesaplaşmada, tarihin çarpıtılması değil, olumsuz (negatif) olduğu düşünülen bir geçmişin devam eden hükmünü, geçmişin işlenmesi ve aydınlatılması, mağduriyetlerin tanınması ve telafisi, sorumluların yargılanması ve cezalandırılması yoluyla çözme çabası söz konusudur. Amaç; geçmişten kaçmak değil, onunla yüzleşmektir. (...) Geçmişle hesaplaşma kavramının özü, geçmişin haksızlıklarını hatırlamakta yatar. Haksızlığın tespiti ve tanınması, ancak kurban ve mağdurların belirlenmesiyle mümkün olabilir. Dolayısıyla geçmişteki olaylara kurbanlar ve mağdurlar açısından bakmak, geçmişle hesaplaşma kavramı bakımından belirleyici önemdedir. (...) hatırlama, kendini kurban ve mağdurlarla özdeşleştirme ve onları anlama yeteneğini geliştirme çabasının başlıca unsurunu oluşturur. Böyle bir hatırlama, birlikte yaşamanın normları üzerinde toplumsal bir mutabakat yaratmanın hem başlıca şartı hem de en temel yöntemidir (2014, s. 50).

Dolayısıyla toplumsal mücadele alanında bir tür eylemliliğe de işaret eden geçmişle hesaplaşma mefhumu filmde; kayıp yakınlarının film vasıtasıyla bizimle kurdukları iletişim ile bir anlamda adalet arayışına dönüşerek, "demos"un yeniden inşasına da işaret eder. Dolayısıyla filmin dışına taşan bu yüzeyin asıl meselesi; *"bütün bu anlatıların, bütün hatırlama/unutmama çabalarının incinmiş, eksik bırakılmış, çatlamış hakikati (geçmişteki bir adaletsizliği değil tam da bugüne ait bir yarım bırakılmışlığı) bir araya getirme gayreti olduğunun altını çizmek; dolayısıyla hafıza-adalet ilişkisini kurmak"*tır (Jefroudi, 2009). Jefroudi, hatırlama mefhumunun her türlü baskıya rağmen gerçekleştirilen kurucu bir siyasal eyleme ve karşı hafızaya dönüştüğünü belirterek hatırlamanın; rejimin tesisinin istikrarı için önceki hesapların kapatılması ya da ölülere

karşı bir vicdan borcunun yerine getirilmesi anlamına gelmediğini vurgular. *"Hatırlamanın dili, yaraları iyileştiren, sağaltan bir dil değil; adaleti talep eden bir dildir. Eylemi çağırır"* (Jefroudi, 2009). Bu bağlamda film üzerinden bizimle irtibata geçen kayıp yakınları *"tarihin hakikatinden daha hakiki bir hakikati, yaşananların ve hatıraların hakikatini"*n aktarımını yaparak, egemenin "büyük" tarihi içerisinde ve ona karşı bir çatlak olarak, kendi "küçük" tarihlerinin hakiki birer temsilini oluştururlar. Kayıp yakınlarından birinin *"Bu adalet ise bunu kabul etmiyoruz!"* ifadesi, mağdurların ve geride kalan tanıkların "başka türlü bir adalet" taleplerinin/arayışlarının somutlanması olurken aynı zamanda film de, bu talebi bize ileterek travmalar tarihimizle yüzleşmemizin olanağını ve "başka türlü bir bakışla" geçmişe ve Kürt etnisitesine bakmamızı sağlayan bir geçmişle hesaplaşma aracına dönüşür. Bu durum aynı zamanda kimliğin bireysellikten kolektifliğe geçen alanında hafızanın da ulusallığı problematize ederek kozmopolitliğe geçişinin işaretini verir. Ulusal hafızanın ötesine geçerek sınırlarını kırmak suretiyle onu genişleten kozmopolit hafızanın (Sancar, 2014, s. 68) filmdeki dışavurumunun önemi, izleyiciyi başkalarının öykülerini dikkate almak zorunda bırakmasıdır. Filmde John Berger'in Irak Dünya Mahkemesi'ne yolladığı dayanışma mesajının bir kısmı hafıza merkezinin duvarında gözümüze ilişir: "*Bu efendiler yalnızca masumları katletmekle kalmaz, hafızayı da yok ederler. Suçlar unutulmamalı; kayıtlarını, belgelerini muhafaza etmeliyiz."* Berger'in Irak Savaşı'nda işlenen insanlık suçları ve suçlara yönelik adalet arayışları için hafızaya yaptığı önemli vurgu; yaşadığımız coğrafyanın tanıklık ettiği insanlık suçlarını da kapsayarak coğrafi ve zamansal açıdan bir sınırsızlığa işaret eder. Toplumsal travmalar tarihimizin "büyük" bir alanı işgal etmesine zıt olarak geçmişle hesaplaşma deneyimlerine sahip olmamamız, geçmişle nasıl hesaplaşılacağından çok geçmişle neden hesaplaşılamadığı (Sancar, 2014, s. 22) sorunsalını öne çıkarır. *"Dönemler arasındaki benzerlikler tesadüfi mi, yoksa köklü politikaların varlığına dayanan sürekliliklerin kanıtı mı?"* (Sancar, 2014, s. 258) sorusu Türkiye söz konusu olduğunda; çeşitli toplum kesimlerini hedef alan şiddet ve baskı deneyimlerinin bir zamansızlığa işaret ederek belirli aralıklarla kendini tekrar etmesi durumunu açık eder. Kolektif bir negatif hatırlama ve geçmişle hesaplaşma için güçlü bir toplumsal talepten ve samimi bir siyasi iradeden uzak olan coğrafyamızda "travmalarla yüzleşmenin yaratacağı travmalarla" meşgul olurken; geçmişle hesaplaşmanın neden yapılamadığı ve yapıldığında ise nasıl bir dil ve yöntemle yapılacağı gibi sorunsallar üzerinde düşünmemiz gerekir (2014, s. 259).

Gelecek Uzun Sürer ise bu anlamda bir hafıza film olarak; yakın/mağdur deneyimlerine ve hesaplaşma pratiklerine bir "alan" ve zemin sunabilen önemli bir mecra ve araç olarak kendini öne çıkarır. Yönetmen, politik film yapımının tüm süreçleri ile, politik bağlanımı taşıması gerektiğini her fırsatta belirterek; politik film yapımında interaktif bir sürece işaret eder. Filmin gösteriminin birçok mecrada paneller aracılığıyla yapıldığını belirten Alper; *"Türkiye'nin her yerindeki insanların konuşması, tartışması gereken konular bunlar. Yüzleşme nasıl yaşanacak, sorun nasıl çözülecek, barış nasıl gelecek? Bunun yöntemi ne olacak? Tüm bunların konuşulmaya devam etmesi gerekiyor..."* (Göl ve Köstepen, 2011, s. 97) diyerek önemli politik film duraklarından olan Üçüncü Sinema'ya da bir anlamda göz kırpar. Entelektüelin politik bağlanımla olan aktif ilişkisini, yapım sonrasında izleyiciyi politik olarak aktif kılabilen bir film pratiğini, dar anlamda politikadan çok daha fazlasıyla ilgili olan toplumsal ve kültürel bir özgürleşmeyi içerebilen bir bakış açısını, politik olarak bağlantılı bir şiirsel estetiği içeren üçüncü sinema; belgesel ve kurmaca etkileşimine dair de verimli bir alan sunar. Wayne (2011, s. 151) üçüncü sinemanın (daha çok Solanas ve Getino'nun) belgesele yaptığı vurgunun *"kameranın önünde kendini açan gerçek dünyayı edilgince kaydettiği anlamına"* gelmediğini vurgular ve belgeselin *"dünyayı anlamlı kılmak için gerçekliğin dönüşümünün poetikasını"* gerektirdiğine vurgu yapar. Dolayısıyla Alper'in, çıplak belgenin kurmaca filmde kullanılmasının sanatsal bir gerçeklik yaratmayacağına dair görüşü de Wayne'inkine benzer bir yerden filizlenir. Dolayısıyla *Gelecek Uzun Sürer*, *"Muhalif olanın hem biçimsel hem de içeriksel olarak hegemonik olanın karşısında"* (Kılıçatan, 2015, s. 65) olması durumunu kendi varlığı ile olumlar.

Toparlayacak olursak; film özelinde, kurmaca ve belgesel anlatının biraradalığı esas olarak, ele alınan politik sorunsal çerçevesinde şekillendirilmiştir. Yönetmen bir yandan şiirsel gerçekçi bir dille gerçekliği hikayeleştirirken diğer yandan sorunsalın kendini belge, tanıklıklar ve ağıtlar üzerinden dayatması sonucu, belgesel öğeleri film içerisine dâhil etmiştir. Dolayısıyla kendini dışa vuran kurmaca-belgesel etkileşimi bir estetik tercih olmasının yanı sıra ve ondan daha çok, ele alınan konunun bir gereği olarak; politik bağlanımın ifadesinin gerekliliği bağlamında, etkileşimli anlatı yapısının kendini dayatmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda biçim, politik ifadenin bir aracı olarak öne çıkmıştır diyebiliriz. Ancak belgesel öğelerin film içi ve dışında politik sorunsalla ilişkili olarak aktif bir öğe konumuna gelmesi, filmin kurmaca evreninin katkısı ile de

ilgilidir. Yönetmen ele almak istediği sorunsalı en iyi şekilde ifade edebilmek için kurmaca bir evren yaratmayı seçerek işe başlamıştır. Bir yandan yönetmenin şiirsel gerçekçi bakış açısıyla tasavvurunda olanı yansıtmak istemesi, diğer yandan sosyal gerçekliğin belgeler üzerinden kendini dayatması; düş ve gerçeğin; kurmaca ve belgeselin biraradalığını gerekli kılmıştır. Bu anlamda film içerisinde büyük bir çatlak olarak var olan belgesel estetiği; kurmaca ile bir şekilde ilişkili olma gerekliliğinin varlığına işaret eder. Bu durum ise filmin kurmaca ve belgesel etkileşimi konusunda verimli bir alan sunduğunun göstergesidir. Bu alan ise politik bağlanım vasıtasıyla sunulma olanağına ulaşır. Çiftçi (2012, s. 26)'nin de belirttiği gibi asıl mesele; belgeselde, kurmacada ya da melez türlerde izleyiciye *"İzlediğiniz yalnızca bir film değil"* diyebilmenin görsel-işitsel mekanizmalarını kurabilmektir. *"Bu anlamda anlatının gerçekliğe olan referansını koruma ve gerçeklik efektini maksimize etme çabası sadece belgeselde değil, kurmaca filmde de yanıt"* bulur. Dolayısıyla filmde, kurmaca ve belgesel öğeler; politik sorunsalın ifadesi açısından işlevsel olarak yer alır. Birbirine zıt ve iki ayrı tür olarak imlenen kurmaca ve belgeselin sınırlarının silikleşmesi ise bu bağlamda, yönetmenin temel izleği/ele aldığı politik mesele çerçevesinde anlamını bulur. Tıpkı yaşamın düş ve gerçeği birarada barındırması gibi sinemada da kurmaca ve belgesel, bir gereklilik olarak birbirleri ile olan etkileşimi ve yakın ilişkiyi açık ederler. Gülten Akın'ın yaşamın düşselliği ve gerçekliğine dair söyledikleri, bu anlamda kurmaca-belgesel ilişkisi ve sinema için de geçerli olabilmektedir:

> Bakın yaşam nedir? Yaşam gerçektir, yaşam düştür. O ikisini birbirine yaklaştıracak şey de yani düşten gerçeğe insanın geçebilmesini sağlayan şey de umuttur. Bu umut kaybolduğu, gerçekle düşün arası çok açıldığı zaman tam bir trajedi oluşuyor. İnsan yaşamında, ilişkilerinde, dünya ile arasında bir bölünme, parçalanma oluşuyor. Ve şiddet buradan çıkıyor. Düş'ün yaşama dönüşebileceği umudu olmadığı zaman bu şizofrenik bir bölünmeye sebep oluyor. İşte dünyanın ve insanların sorunu bence burada.[35]

Gelecek Uzun Sürer, gerçekle düşün biraradalığı gibi kurmaca ve belgeselin biraradalığını öne çıkararak meselesini daha güçlü bir biçimde masaya yatırır. Hem film içerisinde, karakterlerin geleceğe dair umutları hem de filmin kendi dışına taşarak kayıp tanıklarının adalet arayışı ve kolektif geçmişle hesaplaşmanın bir aracına/bir hafıza aracına dönüşen film; Akın'ın da belirttiği gibi "umut etmeyi" biçimsel olarak kurduğu

[35] http://www.cafrande.org/gulten-akin-beni-sorarsan-kis-iste-kalbin-elem-gunleri-geldi/.

bu melez yapıda da öne çıkarır. Filmde ele alınan politik meselenin "melez" olarak tanımlayabileceğimiz bu yapı ile olan karşılıklı ilişkisi, film biçimindeki bu "çatlak"ın, bir ifade aracı olarak filmin temeli olduğuna işaret eder. Duvar bir kez çatlamıştır. Dolayısıyla bu çatlağı görmezden gelmek yerine yadsımadan, içinden sızanları dikkate alarak, film biçimi ve içeriğinin diyalektik ilişkisi bağlamında ele almak ve film biçiminin keskin ayrımlarından ziyade biraradalığının ve birbirlerini besleyen/vareden yapılarının dikkate alınması yoluyla filme bakabilmek önem arz eder.

SONUÇ

Türkiye'de, özellikle 2000 sonrasında karşılaştığımız kurmaca-belgesel etkileşimi dikkatimizi kurmaca ve belgesel film yapımının öğelerini incelemeye yöneltir. Bu bağlamda belgesel ve kurmaca filmin yapım süreçleri, anlatı yapıları ve gerçeklikle olan ilişkileri; iki yapı arasında ne gibi benzerlikler ve farklılıklar olduğunu/olabileceğini göstermesi açısından önemlidir. Belgesel ve kurmaca formun etkileşimi ile oluşan melez yapının salt estetik bir tercih olmadığı; ele alınan politik bağlamla aktif olarak ilişkisi sonucu/ilişkilenerek işlevselleştiği, araştırma kapsamında açık edilmiştir. Bu durum ise öncelikle bizi, iki ayrı kategori/tür olarak anılan kurmaca ve belgeselin ayrıştığı ve ortaklaştığı noktaların tahliliine yöneltir.

Belgesel sinema da kurmaca sinema gibi sinema sanatının anlatım dilinden yararlanır. Her iki tür için de yapılan teknik çalışma benzer özellikler gösterir. Ne var ki, kurmaca sinemanın dekor, kostüm, oyunculuk, sahneye koyma gibi unsurları, belgesel sinemada yerini gerçek olay ve kişilerin dünyasına doğal ortamlarda müdahalenin en aza indirgendiği yaklaşım biçimine bırakır (Yüce, 2015). Kurmacanın düş dünyası ve mimesis ile ilişkilendirilmesi ve yapıntı olarak adlandırılmasına karşın belgesel, nesnel gerçeklikle ilişkilendirilmiş ve dolayısıyla gerçeklikle belgesel arasında kurulan ilişki güven dolayımında var olagelmiştir. Filmin belgesel olduğuna dair inanç, filmde gösterilen kişilerin, olayların ve mekânların gerçekten var olduğunu ve daha da önemlisi onlar hakkında sunulan bilginin güvenilir olduğunu beklememize yol açar. Filmin kurmaca olduğuna dair inanç ise, film evreninin hayal ürünü ve düşsel olarak "oluşturulduğuna" dair bir beklenti oluşturur. Dünya hakkında gerçek bilgiler sunmayı amaçlayan belgesel; -tıpkı kurmaca filmde olduğu gibi- çeşitli yöntemler kullanır. Olayın gerçekleştiği anda eşzamanlı olarak kayda alma, belge öğelerin kullanımı gibi yöntemlerin yanı sıra, kimi olayların belgesel yönetmeninin müdahalesi ile sahnelenmesi de kullanılan yöntemlerden biridir (Bordwell ve Thompson, 2010).

Dolayısıyla belgesel filmler, olayların senaryoya bağlı kalmadan ve sahneleme olmaksızın oluşturulabildiği gibi sahnelemenin ve dolayısıyla mizansenin kullanımıyla da oluşturulabilirler. Olayın yeniden canlandırılması ve sahnelenmesi, filmin mutlaka kurmaca olarak nitelenmesine yol açmaz. Dahası kimi durumlarda sahneleme, filmin belgesel değerini yoğunlaştırır. Benzer şekilde, filmin kurmaca olması, gerçeklikle olan bağlarının tamamen kopması ve film evreninde var olan her şeyin ille de hayal ürünü olması anlamına gelmez. Çoğu kurmaca filmde, karakterler ve olaylar yapıntı iken; tarih, mekan ve film bağlamı "gerçeklikten" beslenerek filmin yapıntı ve hayali evreni/unsurları için temel oluştururlar. Dolayısıyla kurmaca filmler de sıklıkla gerçeklik hakkında yorumda bulunarak, yapıntı film evreninin dışındaki "reel" dünya hakkında doğrudan/dolaylı bir şekilde fikir sunarlar.

Belgesel film yapımında dramatik eğri gerçek olaylar düzleminde ortaya çıkar. Film yapımcısının yapması gereken şey, bu dramatik eğriyi olabildiğince güçlü şekilde ön plana çıkarmaktır. Konu seçiminden kameranın konumuna kadar belgesel film yapımındaki her süreç de tıpkı kurmaca film yapımında olduğu gibi belirli bir öznellik barındırır ve dolayısıyla "tarafsızlık" kavramı sorgulanabilir bir kavram haline gelir. Her ne kadar belgesel filmin yansıttığı gerçeklik bilime aykırı olamasa da, belgesel sinema tüm gerçekliğini belgesel sinemacının kendi öznel gerçekliğinden ve gerçekliği aktarırken sergilediği yorumlayıcı sinemasal önermelerden alır (Aslankara, 2003). Kurmaca ya da belgesel olsun, film çekme işlemi doğası gereği objesini dönüştürerek yeniden sunum vasıtasıyla onu yeni bir bağlam aracılığıyla tanımlar. Ancak aradaki önemli fark; belgeselin referansını gerçeklikten alıyor olmasından kaynaklanırken, kurmaca için böyle bir gereklilik ve zorunluluk söz konusu değildir.

Kurmaca ve belgesel arasındaki etkileşim, belirli dönemlerde daha görünür hale gelse de aslında sinema tarihinin ilk yıllarından bu yana var olagelmiştir. Lumiere Kardeşler'in filmlerinin, aygıtın bilimsel potansiyelini vurgulayarak, gerçekçi olarak anılması ve belgesel sinema ile özdeşleştirilmesi, Melies'in filmlerinin ise aygıtın büyüsel yönü ile bağlantılandırılarak kurmaca sinemanın atası kabul edilmesine yönelik genel kanı; Lumiere Kardeşler'in film çekmek için aynı zamanda kurmaca öyküler kullanması ve dahası Melies'in aynı zamanda tarihsel olayları filme alması durumu sözkonusu olduğunda film yapımının karmaşık yönlerini ve iki temel yapı arasındaki keskin sınırların bulanıklaşmasını açık eder. Belgeselin gerçeklik ve tarafsızlık ile

kurduğu ilişkide süre giden genel kanıya karşın, belgesel ve kurmaca arasında keskin ayrımların yapılmasının zorlaşması durumu kendini kurmaca ve belgesel öğelerin bir arada bulunduğu etkileşimli yapılar üzerinden belli eder.

Dolayısıyla gerçek hayattan alınan öyküyü anlatmayı seçen film yapımcısı, izleyicinin dikkatini çekebilmek için alışıldık kod ve konvansiyonları yani kurmaca film yapım stratejilerini kullanır/kullanmak zorunda kalırken; kurmaca film yapım yöntemleri ile seçtiği hayali öyküyü anlatmak isteyen film yapımcısı ise öyküsüne izleyiciyi inandırmak için belgesel sinemanın gerçekliğe ait kod ve konvansiyonlarını -yani gerçek kişi ve gerçek mekanların, sallantılı kamera ve röportaj tekniği ile temsili gibi- etkili bir şekilde kullanır. Bu bağlamda her ne kadar kurmaca ve belgesel, iki zıt kutupta yer alan film yapım yöntemleri olarak imlense de; kimi zaman belgesel, kurmaca öğeleri kullanarak kimi zaman ise kurmaca, belgesel bir tavra sahip olarak melez olarak isimlendirebileceğimiz yapıyı işler hale getirmişlerdir. İki yapı arasındaki bu etkileşim, Rhodes ve Springer (2006)'in kurmaca form ve belgesel içeriğin birleşiminden oluşan docudrama (yarı-belgesel) olarak tanımladığı kurmaca-belgesellerde kendini açık eder. Bu melezleşme türü, her iki anlatı türünü de zenginleştirmesi, türler arasında bir geçişi barındırmasıyla; yönetmenin gerçeği yaratıcı bir biçimde yorumlamasına ve yeni anlatım olanaklarını kullanmasına imkân sağlar.

Belgesel ve kurmaca tür arasındaki etkileşim ve melezleşme; "karşıt anlatılar" olarak kendilerini var ederek yeni anlatım olanakları sunarlar. Öte yandan iki yapı arasındaki bu etkileşim, teknolojik değişimden bağımsız düşünülemez. Sinema sanatı, gelişen teknolojik olanakları kullanarak biçimsel değişimlere uğramakta; üretim tarz ve yöntemleriyle artık kabuğuna sığamamaktadır (Yüce, 2015). Teknolojik değişimin film üretim biçimine ve anlatı yapılarına etki etmesi durumu diğer yandan, yaşanan teknolojik değişimle temellenen ve sorunsallaşan "gerçeklik" arayışını da açık eder. İster karşıt anlatılara duyulan ihtiyaç sebebiyle olsun ister teknolojik gelişme ve bu gelişmeyle bağlantılı olarak sorunsallaşan gerçeklik arayışı sebebiyle olsun çalışmamız açısından önemli olan; kurmaca – belgesel arasındaki etkileşimin/melez yapının; 2000 sonrası Türkiye sinemasında, yakın siyasi geçmişte yaşanan ve hala da yaşanmakta olan, üzerinde çok fazla konuşulmayan "problemli" gayri resmi tarihsel anlatılara ve meselelere değinen alternatif politik filmler/yapımlar aracılığıyla belirginleşmeye başlamasıdır.

1960'larla birlikte izlerini sürebileceğimiz toplumsal gerçekçi film yapımının 1980'lere değin devam etmesi ancak 1980 darbesiyle birlikte toplumsal ve siyasi alandaki "sessizliğin" sinemaya da yansıyarak 1990'lara değin Türkiye'de politik film yapımının ve genel olarak film üretiminin sekteye uğraması durumu, 1990'ların özellikle ikinci yarısıyla birlikte dönüşüm geçirmeye başlamıştır. 90'lı yıllarda "bağımsız sinemacılar" ya da "yeni Türk/Türkiye sineması" olarak anılan kuşak; 80'li yıllarda siyasi alanda yaşanan baskının, toplumsal ve kültürel alana yansımasının bir göstergesi olarak sessizleşen, sinik ve asosyal bireyin içsel durumunu ve topluma olan yabancılaşmasını imler şekilde bireyi ve bireyin ruhsal açıdan ifadesini konu alan, yeni anlatım olanaklarıyla birlikte yaratıcının kişisel üslubunu dışa vuran ve sanat filmi kodlarıyla belirginleşen filmler yapmışlardır. Suner (2006)'in 1990'lı yılların bir diğer eğilimi olarak işaret ettiği "yeni politik filmler" ise; özellikle 1996 sonrasında tematik anlamda gerçek ya da farazi politik olaylara odaklanan ve bu olaylar karşısında farklı düzlemlerde resmi ideolojiyi sorunsallaştıran muhalif bir politik duruş sergileyen politik filmlerdir. Özellikle kimlik ve aidiyet konuları ile ilgili ortaklıklarının ötesinde bu filmler; üslupları, konumlanışları, anlatımları ve önerdikleri bakış açıları bağlamında da belirli bir ortaklığa işaret ederler. Suner'in 1996 yılı sonrası için imlediği yeni politik filmlerin *üslup, konumlanış, anlatım ve önerdikleri bakış açıları* bağlamındaki ortaklık; esas olarak kendini 2000 sonrasında belirmeye başlayan ve bir eğilim olarak öne çıkan alternatif politik filmlerde açık eder. Sinema serüvenlerinin henüz başında olan bu yönetmenler kendilerini hem tematik olarak ve estetik açıdan; hem de "egemen-politik aksiyon sineması"ndan ve yeni Türkiye sineması olarak isimlendirilen ve sanatsal kaygılarla kişisel üslubun ön plana çıktığı ve doğrudan politik meselelerden ziyade bireysel/ruhsal meselelerle ilgilenen "sanat" sinemasından ayırırlar. Kendi içlerinde de farklılıklar barındırmakla birlikte bu yönetmenler; hem belgesel ve kurmaca anlatı öğelerini bir arada kullanmalarıyla hem de ele aldıkları güncel siyasal meselelere bakış açılarıyla özgün bir eğilimin işaretlerini verirler. Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy'ün *İki Dil Bir Bavul* ve *Babamın Sesi*, Hüseyin Karabey'in *Gitmek* ve Özcan Alper'in *Gelecek Uzun Sürer* filmleriyle örneklendirebileceğimiz ve Akbal Süalp (2011)'in 2000 sonrası filmlerde ayrı bir katman olarak imlediği bu grup; hem biçimsel hem de tematik anlamda anlatım araçlarının sınırlarını zorlayarak, *Mayıs Sıkıntısı*, *11'e 10 Kala* ve *Köprüdekiler* gibi politik olmayan (yakın siyasi geçmişin sorunlu alanlarını muhalif

açıdan ele almamaları anlamında) filmlerden de kendilerini ayırırlar. Dolayısıyla hem biçimsel ve tematik anlamda hem de ele aldıkları konulara getirdikleri farklı/muhalif bakış açılarıyla bu yönetmenler/yapımlar, 2000 sonrası politik film yapımına dair verimli bir alan sunarlar.

Kurmaca ve belgesel öğelerin birbirlerinden farklı şekillerde iç içe geçtiği bu filmlerde ön planda olan şey; *"kurmaca mı belgesel mi olduğu bazen çok net ayırt edilemeyen bir gerçekçi sinemanın"* (Arslan ve Genco, 2010) ve anlatım yönteminin varlığıdır. Ulusal aidiyeti ve etnik kimlik meselesini; anadil, sınır konuları ve yakın tarihte yaşanan iç savaş deneyimleri üzerinden, ulusu problematize ederek, muhalif bir bakış açısıyla masaya yatıran bu filmler; Akbal Süalp (2010a) ve Suner (2006)'in de vurguladığı gibi "politik Türk sineması" kavramsallaştırmasından ziyade "politik *Türkiye* sineması" kavramsallaştırmasına daha yakın dururlar. Bu filmlerde öne çıkan bir özellik de kurmaca-belgesel etkileşimli biçimin, içeriğin bir gerekliliği olarak ortaya çıkmasıdır. Teknolojik olanaklar vasıtasıyla biçimsel açıdan sağlanan farklılık, filmlerdeki konu seçiminde de birçok olanak sağlamıştır. Bu döneme dek üzerinde durulmayan, konuşulmayan yakın siyasi geçmişe ve bugüne ait politik meselelerin ele alınma biçimi; alternatif ve gayri resmi bir tarih anlatısı oluşturmaya ve sorgulatmaya yönelik bir sürecin parçası olarak işlev görür.

İki Dil Bir Bavul, hala problemli bir alan olarak çözülmeyi bekleyen anadil meselesini; Doğu'nun ücra bir köyünde gerçek mekan ve kişiler üzerinden belgeselin gözlemleyici kamerası aracılığıyla bize yansıtır. Meslekte ilk yılı olan "Batılı" Emre öğretmenin öğrencilerle yaşadığı iletişim problemini ve devamında olanakların kısıtlı olduğu "Doğu'ya" alışma sürecini, gündelik olağanlığıyla kayda alan yönetmenler; filmin genelinde belgesel tavırlarını sürdürseler de, özellikle Emre öğretmenin ev içinde görüntülendiği ve annesi ile telefon görüşmesi yaptığı sahneler ve yine filmin başlangıcında yer alan minibüsle köye geliş sahnesi gibi bazı kısımlarda; olağanlığa ve gerçekliğe müdahale ederek, tekrarlı ve planlı sahnelerle çevrili kurmaca öğelere de yer verirler. Dolayısıyla film, belgesel ve kurmaca öğeleri iç içe geçirerek iki yapı arasındaki sınırı bulanıklaştırmıştır. Filmde, köy halkının ve öğrencilerin olağanlıklarıyla kayda alınması durumu; filmin politik meselesinin ifadesi açısından belirli bir işlevselliğe sahiptir. Sorunlu ve hassas bir alanı teşkil eden anadil meselesinin, tüm olağanlığıyla yaşayan kişiler üzerinden yaşandığı şekliyle belgesel

biçim ile aktarımı; var olan gerçekliğin bir tür açığa çıkarımı ve bir tür varlık ispatı olarak işlev görür.

Gitmek filminde yönetmen Karabey, Ayça Damgacı'nın kişisel öyküsünü senaryolaştırmış ve bu öyküye büyük ölçüde sadık kalarak Ayça'nın Hama Ali Khan'a ulaşmak üzere Kuzey Irak'a yaptığı yolculuğu temel alarak farklı bir film evreni kurmuştur. Yönetmen ifade etmek istediği politik sorunsalın/sorunsalların doğrultusunda gerçek ile yapıntı olanı birleştirmiştir. Ancak burada önemle üzerinde durulması gereken nokta; yaşanan bir öykünün yaşayan kişiler üzerinden belgesel öğelerle aktarımından ziyade; filmin planlanarak oluşturulan kurmaca kısımlarının çoğunda da belgesel bir tavrın hâkim olmasıdır. Yönetmen; "Doğu'ya gitme", sınır, mültecilik ve savaş gerçeği gibi meseleleri ifade ederken, yaşananları, insan portreleri üzerinden olabildiğince doğal bir kamerayla aktarır. İçeriğin ve aktarılmak istenen politik sorunsalın en iyi şekilde ifade edilebileceği alan belgesel ya da kurmaca ya da her ikisinin bir arada kullanımı olabilir. *Gitmek* filmi için ise söz konusu olan; yönetmenin ele aldığı politik meseleyi kurmaca bir çatıya ihtiyaç duyarak aktarmaya çalışmasıdır. Özgüven (2010)'in de ifade ettiği gibi *"belgeselde format icabı söylenemeyen şeyler vardır, kurmaca yönetmene bunları söyleme imkanı verir. Verebilir"*. Bu bağlamda film hem kurmaca hem de belgesel öğeleri, ifade edilmek istenen politik bağlam dolayımında işlevsel olarak kullanır. İki yapı arasında gidip gelen bir form sunarak kurmaca ve belgeselin sınırlarına dair geçişkenliğe işaret eder.

Babamın Sesi; yönetmenlerden Zeynel Doğan ve annesi Base Doğan'ın kendi kişiliklerini canlandırdığı, belgesel ve kurmaca öğeleri bir arada kullanan bir diğer yapımdır. Film, yakın siyasi tarihimizde yaşanan, yadsınan ve henüz hesaplaşılamayan Alevi/Kürtlere yönelik yapılan Maraş Katliamı'nı ve etnik kimlikler üzerinden Kürtçe anadil meselesini tartışmaya açar. Film içerisinde, karakterler arasında birer iletişim aracı işlevi gören ses kayıtları aynı zamanda filmin politik ardalanına da işaret ederek bir dönemin kaydına dönüşürler. Biçim ve politik bağlam ilişkisi konusunda film açısından önem arz eden şey; Base Doğan'ın film içerisinde tüm gerçekliğiyle bir bellek sağlayıcı olarak var olmasıdır. Ses kayıtları ve yaşadığı ev üzerinden geçmişini ve belleğini canlı tutarak unutmaya karşı bir pratik geliştiren Base; film dışına da işaret ederek, geçmişle hesaplaşabilmenin hatırlama üzerinden ve toplumsal hafıza aracılığıyla gerçekleştirilebileceğinin göstergesi haline gelir. Yönetmenlerden Zeynel Doğan

elindeki ses kayıtları üzerinden bir belge film yapmak istemiştir. Ancak yönetmenlerin ifade etmek istedikleri politik bağlam, kurmaca bir evreni de gerekli kıldığı için film kurmaca bir çatı üzerine kurulmakla birlikte; Base ve Zeynel Doğan'ın gerçekliği ve ses kayıtları ile olan ilişkileri de filmin belgesel anlatısını gerekli kılmıştır. Bu bağlamda film; belgesel öğelerden yola çıkan; politik meselenin en iyi şekilde ifade edilebilmesi amacıyla kurmaca öğelere yönelen ancak aynı zamanda belgesel öğeleri de kurmaca öğelerle iç içe kullanabilen etkileşimli bir forma işaret eder. Diğer iki filmde olduğu gibi bu filmde de biçim, politik bağlamla ilişki içinde ve işlevsel olarak kullanılmıştır.

Çalışmada ayrıntılı olarak çözümlediğimiz *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011) filmi ise yine kurmaca-belgesel etkileşimli yapının politik sorunsalla olan aktif ilişkisi bağlamında verimli bir alan sunar. Ağıt derlemeleri yapan Sumru karakterinin yabancı olduğu Diyarbakır'a, bölgedeki ağıtları kendi dillerinde ve seslerinde kayıt etmek üzere gitmesi ve faili meçhul yakınları ile olan karşılaşmasını konu alan film, zaman zaman belgesel öğelerin kullanıldığı kurmaca bir filmdir. Daha doğrusu, biçim ve politik içeriğin ilişkisi göz ardı edilerek, salt biçimsel açıdan yüzeysel bir şekilde ele alındığında film; "kurmaca" bir film olarak tanımlanabilir. Politik bağlam film içerisinde hem kurmaca karakterler ve karakter deneyimleri vasıtasıyla hem de ağıtlar, geçmişe dair video görüntüler ve faili meçhul kayıp yakınlarının anlatıları ve onlarla yapılan kayıtlar üzerinden yani birtakım belgesel öğeler üzerinden ifade edilir. Bu anlamda film; film-içi ve film-dışı olmak üzere iki katmana işaret eder. Sumru ve Ahmet karakterinin kişisel travmatik deneyimleri ve geçmişleriyle kişisel olarak hesaplaşmalarının sağlayıcısı olarak bu belgesel öğeler işlevseldir. Daha açık bir ifadeyle filmin kurmaca çatısını oluşturan ve film içerisinde ilerletici bir öğe olarak yer alan kurmaca karakterlerin ve karakter deneyimlerinin temel hareket noktasını belge öğelerle kurulan ilişki belirler. Arşivde yer alan gazete haberi, 1990'lı yıllara ait sancılı deneyimlerin video görüntüleri ve esas olarak kayıp yakınlarının travmatik deneyimlerine dair anlatıları vasıtasıyla Ahmet ve Sumru karakteri kendilerini açık ederler ve travmatik-kişisel geçmişleri ile bir anlamda yüzleşirler. Her iki karakter de kişisel kayıplarına dair "acıyı", film içerisinde yer alan belge öğeler aracılığıyla negatif bir hatırlama pratiğine dönüştürerek, travmalarıyla baş etmek amacıyla harekete geçerler. Dolayısıyla film-içi'nin bu alanında belgesel öğeler, karakter yapılanmasının motivasyonunu oluşturur. Çalışma açısından dikkat çekici asıl öğe ise belge öğelerin

film dışına taşan alanındadır. Daha açık bir ifadeyle filmin ilerleticisi olmanın dışında bu öğeler; filmin kendisini bir kayıt aracına dönüştürerek film dışındaki reel/somut politik sorunsalın eylemlilik alanına dâhil olurlar ve yaşanmışlığın içerisine eklemlenen birer deneyim haline gelirler. Kayıp yakınlarının tüm gerçeklikleriyle kayıplarına dair deneyimlerini anlattıkları bölümler; geçmişe dair negatif bir hatırlama pratiğinin kolektif unutma değil de kolektif bir hatırlama ve hafızaya işaret ederek; bu tanıklıkların birer adalet talebine dönüştüğü bölümlerdir. Yadsınan, bastırılan, üzerinde durulmayan ve her daim "problemli" bir alana işaret eden yakın geçmişin -ve aynı zamanda bugünün de- travmatik deneyimleri; kelimesizleştirilen geçmişin bizzat yaşayanlar tarafından kelimeleştirilmesi ile resmi tarih anlatısı içerisinde bir çatlak oluşturarak hak ve adaleti çağıran bir mücadeleye dönüşür. Dolayısıyla ikinci yüzeyde yer alan ve film(in) "içerisinden" filmin "dışına" taşan bu belgesel öğeler; filmi bir hafıza-filme dönüştürür. İfade etmek istediği politik sorunsalı kurmaca bir formla anlatmak niyetinde olan yönetmen; içeriğin, belgesel öğeleri ve dolayısıyla belgesel formu dayatmasıyla her iki yapıyı da bir arada kullanmak durumunda kalmıştır. Politik sorunsalı kişiler üzerinden şiirsel bir dille ve sanatsal kaygılarla aktaran yönetmen; belgenin, ele alınan mesele ile bağlantılı olarak kendini dayattığını ifade eder. Dolayısıyla film; özellikle film-dışına işaret eden alanı dâhilinde, içeriden bir okuma ile ele alındığında, kurmaca-belgesel etkileşimli yapının öne çıktığı yapımlardan biri olmasının ötesinde; politik bağlam/içerik ve etkileşimli form/biçim arasındaki ilişki açısından önemli bir örnek olarak öne çıkar. Benzer şekilde film-içine işaret eden birinci yüzeyde ise, bu belgesel öğeler birer ayrıntı olmalarının aksine, filmin "kurmaca" olarak çağrılması hususunda da bir açıklığa işaret ederek filmi docu-drama (yarı-belgesel) bir forma yaklaştırırlar. Sonuç olarak; biçim ve içeriğin birbirine etki eden iki önemli aktif öğe olarak konumlanması durumu *Gelecek Uzun Sürer* filmi için öne çıkan önemli bir özelliktir.

Politik içeriğin ve bağlanımın kendini, docudramaya (yarı-belgesel/kurmaca-belgesel) yakın bir formla, kurmaca-belgesel etkileşimli melez bir yapı ile bu dört filmde özellikle öne çıkarması; biçim ve içeriğin aktif ilişkisine dair verimli bir alan sunar. Muhalif bir bakışın görsel ürünleri olarak ve Bourdieu'nun dediği gibi *"dillendirilmemiş-dillendirilemeyen ortak bir toplumsal ızdırabın tanıkları olarak"* bu filmler; 2000 sonrası politik Türkiye sinemasında; hem içeriksel olarak var olan ve yadsınan "sınırları" bulanıklaştırarak; hem biçimsel anlamda kurmaca ve belgesele dair sınırları

bulanıklaştırarak hem de bu ikisinin; yani biçim ve içeriğin aktif ilişkisine dair var olan sınırları bulanıklaştırarak, 2000 sonrası dönemde yenileştirici bir kavrayışın işaretlerini verirler.

KAYNAKLAR

Abisel, Nilgün (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar* (1. Basım). Ankara: İmge Kitabevi.

Abisel, Nilgün (2014). *Sessiz Sinema* (3. Basım). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Adalı, Bilgin (1986). *Belgesel Sinema* (1. Basım). İstanbul: Hil Yayınları.

Akbal Süalp, Tül (2004). "Bağımsız Sinema: Kim(ler)den ve Ne(ler)den". *Antrakt*, *75-76*, 20-22.

Akbal Süalp, Tül (2010a). "Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi I". *Yeni Film, 20,* 35-41.

Akbal Süalp, Tül (2010b). "Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi II". *Yeni Film, 21,* 26-34.

Akbal Süalp, Tül (2011). "Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi III". *Yeni Film, 22,* 63-67.

Akbulut, Durmuş (2012). *Sinemanın İlkleri – Avrupa Sineması* (Basım). İstanbul: Etik Yayınları.

Akbulut, Durmuş (2012). *Sinemanın İlkleri – Belgesel ve Deneysel Sinema* (Basım). İstanbul: Etik Yayınları.

Akoğlu, Özge (2014). Gerçeğe Meydan Okumak: Uydurma Belgesel (Melgesel). Ö. İpek (Ed.), *Tanıklıklar Sineması: Belgesel Sinema Üzerine* içinde (ss. 206-245). İstanbul, Agora Kitaplığı, 1. Basım.

Altıntaş, Mustafa (2002). "Jean Rouch". *Belgesel Sinema, 1,* 32.

Andrew, J. Dudley (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çev. Zahit Atam) İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Armes, Roy (2011). *Sinema ve Gerçeklik*. (Çev. Zeynep Özen Barkot) İstanbul: Doruk Yayınları.

Armes, Roy (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*. (Çev. Zahit Atam) İstanbul: Doruk Yayınları.

Aristoteles (2012). *Poetika*. (Çev. Emir Aktan) Ankara: Alter Yayınları.

Arslan M. ve E. Genco (2010). Şavak Yönetmenin Islığı ve "Yeni Belgesel Gerçekliği". *Yeni Film, 20,* 72-77.

Aslan, U. Tümay (2003). "Görsel Olanı Okumak: Eleştirel Görsel Okur-Yazarlık". *Ankara Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi, 1(1),* 39-64.

Aslankara, M. Sadık (2003). "Belgesel Sinema Sanat Değilse Nedir?". *Belgesel Sinema, 2,* 31-34.

Ayça, Engin (2015). "Engin Ayça ile Söyleşi".*Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı 2014- Sinema Söyleşileri 2014, 70-104.* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Aytaç, S. ve F. Yücel (2010). Aslı Özge ile Söyleşi. *Altyazı, 93*, 26-28.

Aytaç, S. ve F. Yücel (2012). Orhan Eskiköy ile Söyleşi. *Altyazı, 122*, 31-39.

Bakır, Burak (2008). Yeni Bir Sinema Estetiğinin Olanaklılığı. Burak Bakır ve diğ. (Der.), *Sinema, İdeoloji, Politika: Sinemasal Yazılar I* içinde (ss. 145-166). Ankara: Nirengi Kitap.

Barış, Janet (2011). "Geleceğin Sürmediği Yerlerde…". *Yeni Film, 24*, 11-13.

Barnouw, Erik (1983). *Documentary: A History of Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press.

Barthes, Roland (1988). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat) İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Başgüney, Hakkı (2010). *Türk Sinematek Derneği: Türkiye'de Sinema ve Politik Tartışma*. İstanbul: Libra Yayın.

Baudrillard, Jean (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. Oğuz Adanır) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bayrakdar, Deniz (2015). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (11): Sinema ve Yeni*, D. Bayrakdar (Ed.), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Bazin, Andre (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (Çev. Nijat Özön) Ankara: Bilgi Yayınevi.

Biryıldız, Esra (2002). *Sinemada Akımlar.* İstanbul: Beta Basım Yayım.

Bonitzer, Pascal (2005). *Bakış ve Ses.* (Çev. İzzet Yaşar) İstanbul: Metis Yayınları.

Bordwell, D. & K. Thompson (2010). *Film Sanatı: Bir Giriş*. (Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat) Ankara: De Ki Basım Yayım.

Cebenoyan, Cüneyt (2010). "Yeni 'Regresif' Türk Sineması". *Altyazı, 98,* 56-59.

Cereci, Sedat (1997). *Belgesel Film.* İstanbul: Şule Yayınları.

Chanan, M. (2003). Latin Amerika'da Yeni Sinemalar. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* içinde (ss. 841-851). (Çev. Ahmet Fethi) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Chanan, Michael (2007). *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute.

Chatman, Seymour (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Çev. Özgür Yaren) Ankara: De Ki Basım Yayım.

Cook, D.A. (1986). "Fransız Yeni Dalgası". (Çev.: Nuray Yaşar). *…Ve Sinema, 3(3),* 24-56.

Comolli, J. L ve J. Narboni (2008). Sinema, İdeoloji, Eleştiri. S. Büker ve Y. G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri* içinde (ss. 99-112). (Çev. Mustafa Temiztaş), Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, Kırkıncı Yıl Kitaplığı No: 10.

Coşkun, Nezih (2008). "Gitmek: Bir Aşkın Peşinden Doğuya". *Yeni Film, 16,* 17-19.

Coşkun, Esin (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Coşkun, E. Esen (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Çatalçam, Eda (2009). "Sinema ve Toplumsal Gerçeklikte 12 Eylül Darbesine Bakış". *Yeni İnsan Yeni Sinema, 23,* 45-49.

Çelik; Tülay (2015). Uluslararası Film Festivalleri: Yeni İmkânlarla Yeni "Bağımlılıklar" Arasında Varolmaya Çalışan Bir Sinema. D. Bayrakdar (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (11): Sinema ve Yeni* içinde (ss. 240-259). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Çetin Erus, Zeynep (2013). Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiği. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları II: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* içinde (ss. 93-130). İstanbul: Su Yayınları.

Çiftçi, Ayça (2012). "Kürt Meselesini Filmlerle Konuşmak". *Altyazı, 122,* 24-29.

Daldal, Aslı (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.

Daldal, Aslı (2015). Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni "Türk Sineması" Üzerine. D. Bayrakdar (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (11): Sinema ve Yeni* içinde (ss. 13-29). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Demir, Yalçın (1994). *Filmde Zaman ve Mekân Üzerine*. Eskişehir: Turkuaz Yayınları.

Demos (Demokrasi, Barış ve Alternatif Politikalar Araştırma Merkezi), (2015). *Diyalogtan Çatışmaya Çözüm Süreci: Olaylar, Tarihler, Kırılmalar ve Öneriler*. D. Lodos (Haz.), Ankara.

Dorsay, Atilla (1998). *Sinema ve Çağımız*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Dorsay, Atilla (1999). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Duruel Erkılıç, Senem (2012). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Eco, Umberto (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (2. Basım), (Çev. Kemal Atakay) İstanbul: Can Yayınları.

Egri, Lajos (2012). *Piyes Yazma Sanatı.* (Çev. Suat Taşer) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Ersümer, Ayşen Oluk (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Ertürk, Elif Merve (2012). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Yeni Bir Eğilim: Belgesel-Kurmaca Etkileşimi.* Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin.

Eryılmaz, T. ve N. Niş (1981). "Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik - Yeni Dalga". *A.Ü. S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu Yıllığı,* 143-178.

Eisenstein, Sergei M. (1985). Film Biçimine Eytişimsel Bir Yaklaşım. (Çev: Nijat Özön), S. Büker, O. Onaran (Ed.), *Sinema Kuramları* içinde (ss. 36-56). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Evren, Burçak (2003). "2003-2004 Sinema Sezonu Başlarken Yeşilçam Bitiyor mu Değişiyor mu?". *Antrakt, 73,* 12-16.

Evren, Burçak (2004). "Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem: Bağımsız Sinemacılar". *Antrakt, 75-76,* 14-39.

Fischer, Ernst (1990). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. Cevat Çapan) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Foss, Bob (2012). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. (Çev. Mustafa K. Gerçeker) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Genette, Gerard (2007). *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme.* (Çev. Ferit Burak Aydar) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Genç, Seray (2008). Ayça Damgacı ile Söyleşi. *Yeni Film, 16,* 25-29.

Genç, Seray (2008). Hüseyin Karabey ile Söyleşi. *Yeni Film, 16,* 20-24.

Genç, Seray (2011). "*Gelecek Uzun Sürer*: Diyarbakır Üzerinde Gökyüzü". *Yeni Film, 24*, 4-9.

Genç, Seray (2012). "Babalar ve Çocukları – Üç Film: Türkiye Yakın Tarihinden Portreler". *Yeni Film, 28*, 4-12.

Genç, S. ve Y. Güven (2011). Özcan Alper ile Söyleşi. *Yeni Film, 24*, 14-19.

Gider, Nihan (2015). Belgesel Gerçeğinde Bir Yapım Tekniği Olarak Katılımlı Video; Gerçek mi Yeniden Sunum mu?. D. Bayrakdar (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (11): Sinema ve Yeni* içinde (ss. 172-183). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Gökçe, Övgü (2012). Zeynel Doğan ile Söyleşi. *Altyazı, 122*, 31-39.

Göl, B. ve E. Köstepen (2011). Özcan Alper ile Söyleşi. *Altyazı, 111,* 32-37.

Gündoğdu, Meral (1997). "Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken". *25. Kare, 18,* 9-14.

Güngör, Şefik (2002). "Belgesel Sinemada Görüntü". *Belgesel Sinema, 1,* 55-56.

Gürata, Ahmet (2004). Öznel Zamanın İzinde: Sinemada Postmodern Zamanlar ve Görüş Noktası. F. D. Küçükkurt, A. Gürata (Ed.), *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde (ss. 95-114). Ankara: Vadi Yayınları.

Gürata, Ahmet (1997). Özgür Sinema. D. Derman ve diğ. (Der.), *Sinemada Akımlar* içinde (ss. 178-192). Ankara: Med-Campus A126 Proje.

Gürata, Ahmet, (2009). Yeni Anlatılar. (Web Sayfası: http://arsiv.taraf.com.tr/yazilar/ahmet-gurata/yeni-anlatilar/6579/. (Erişim Tarihi: Temmuz 2015).

Hauser, Arnold (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı*. (Çev: Yıldız Gölönü) Ankara: Deniz Kitabevi.

Henderson, Brian (1985). İki Tür Film Kuramı. (Çev. Nilgün Abisel), S. Büker, O. Onaran (Ed.), *Sinema Kuramları* içinde (ss. 108-129). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Ivens, Jorins (2002). "İnsanı Göstermek". (Çev. Nijat Özön) *Belgesel Sinema, 1,* 57-59.

Jacobs, Lewis (1994). Zaman ve Mekânın Anlatımı. (Çev. Yalçın Demir), Y. Demir (Ed.), *Filmde Zaman ve Mekân Üzerine* içinde (ss. 35-46). Eskişehir: Turkuaz Yayınları.

Jefroudi, Maral (2009). 1 Mayıs 1977: Hafıza, Adalet ve Devrimin Hayaleti. (Web sayfası:http://www.e-hayalet.net/index.php/makale-sections-614/51-politika/1-mayis-1977-hafiza-adalet-ve-devrimin-hayaleti-v15-12959. (Erişim tarihi: Ekim 2015).

Kanat, Fatin (2010). "Fatin Kanat'la 12 Eylül ve Direnmenin Görsel Estetiği". *Altyazı, 98,* 64-66.

Kara, Mesut (2012). *Sinema ve 12 Eylül.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Karabağ Sarı, Çağla (2012). *12 Eylül Filmlerinin Üniversiteli Gençler Tarafından Alımlanması*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara.

Kellner, D. ve M. Ryan (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Çev. Elif Özsayar) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Keskinsoy, Ertan (2010). "Bir Ceza İstemek". *Altyazı, 98,* 60-66.

Kıraç, Rıza (2000a). "90'lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış". *25. Kare, 30,* 12-17.

Kıraç, Rıza (2000b). "Şiddet, Oryantalizm, Minimalizm: 90'lı Yıllarda Türk Sinemasına Genel Bir Bakış". *25. Kare, 31,* 11-17.

Kıraç, Rıza (2008). *Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Kılıçatan, Engin (2015). Sinemanın Kaçınılmaz Gerçeği: Politika. B. Kılınç (Ed.), *Sinema ve Politika* içinde (ss. 51-67). İstanbul: Literatürk Yayınları.

Kılınç, Barış (2015). *Sinema ve Politika*. B. Kılınç (Ed.), İstanbul: Literatürk Yayınları.

Kolker, Robert Phillip (2009). *Film, Biçim ve Kültür*. (Çev. Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz) Ankara: De Ki Basım Yayım.

Kolker, Robert Phillip (2010). *Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema*. (Çev. Ertan Yılmaz) Ankara: De Ki Basım Yayım.

Kovacs, Andras Balint (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (Çev. Ertan Yılmaz) Ankara: De Ki Basım Yayım.

Köprü, Mehmet (2015). "Hareket ve Anlatı: Film Zamanı İçin Çift Yönlü Bir Analiz Denemesi". *Kültür ve İletişim, 35,* 9-33.

Kracauer, Siegfried (1985). Temel Kavramlar. (Çev. Erol Mutlu), S. Büker, O. Onaran (Ed.), *Sinema Kuramları* içinde (ss. 77-98). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Kırklar, Alper (2003). "Kimse Mutluyum Demesin". *Belgesel Sinema, 2,* 43-48.

Kutay, Uğur (2003). "Belgeselin Belgeselliği Kalabilecek Mi?". *Belgesel Sinema*, *2,* 123-126.

Kutay, Uğur (2003). "Gerçeğin Görüntüsü, Görüntünün Gerçeği ve Kuzeyli Nanook". *Belgesel Sinema*, *2*, 71-76..

Kutay, Uğur (2009). *Gerçeği Öldüren Kamera: Belgesel Sinema ve Gerçeklik*. İstanbul: Es Yayınları.

Kuyucak Esen, Şükran (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Makal, Oğuz (2002). "Fransız Gerçekçi Okulundan: Jean Rouch". *Belgesel Sinema, 1*, 38-39.

MacBean, James Roy (2006). *Sinema ve Devrim.* (Çev. Ertan Yılmaz) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Manvell, Roger (2003). "Flaherty ile Konuşma". (Çev. Taner Arıburnu) *Belgesel Sinema*, *2,* 57-59.

Miller, William (2009). *Senaryo Yazımı: Sinema ve Televizyon İçin*. (Çev. Yılmaz Büyükerşen, Nesrin Esen, Yalçın Demir) Ankara: Hayalbaz Kitap.

Mirahmetoğlu, Yasemin (1995a). "Siyasal Sinema I". *Antrakt, 44,* 59-62.

Mirahmetoğlu, Yasemin (1995b). "Siyasal Sinema II". *Antrakt, 45,* 40-41.

Mutlu, Erol (2012). *İletişim Sözlüğü.* Ankara: Sofos-Kıta Basım Dağıtım.

Mükerrem, Zahur (2007). "Sinema Gerçek - Gerçek Sinemada Sanatçı Kimliği ve Küreselleşme". *Belgesel Sinema 2007*, 266-268.

Naficy, Hamid (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. United Kingdom: Princeton University Press.

Nazik, Yağmur (2004). 1960-1975 Döneminde Yeşilçam Sinemasında Özdeşleşme. F. D. Küçükkurt, A. Gürata (Ed.), *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde (ss. 301-344). Ankara: Vadi Yayınları.

Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Bill (1983). "The voice of documentary". *Film Quarterly, 36,* 17-30.

Nochimson, Martha P. (2012). *Bir Dünya Sinema.* (Çev. Özgür Yaren) Ankara: De Ki Basım Yayım.

Odabaş, Battal (2013). *Fransız Siyasal Sineması.* İstanbul: Es Yayınları.

Odabaş, Battal (2013). *Üçüncü Sinema.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Onaran, Alim Şerif (1994). *Sessiz Sinema Tarihi.* Ankara: Kitle Yayınları.

Oylum, Rıza (2012). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Devrimcilik Olgusu. E. Yılmaz (Ed.), *Türk Sinemasında Sosyal Meseleler* içinde (ss. 117–134). İstanbul: Başka Yerler Yayınları.

Öngören, S. Gündeş (1991). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması*. İstanbul: Der Yayınları.

Özdem, Önder (2013). "Belgesel İle Kurmacanın İç İçeliği Üzerine Bir Değerlendirme: *The Cove (Koy)* Film Çözümlemesi". *Sinecine, 4(2),* 99-118.

Özdemir, Ece (2011). "Gelecek 'Uzun' Sürüyor". *Sekans, 5,* 23-27.

Özdoğru, Pelin (2004). *Minimalizm ve Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.

Özgüç, Agah (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Özgüven, Ethem (2010). "Belgesel Sinemaya Dair Yazılar II: Belgeselde Gerçeklik ve Hakikati Tanımlama". *Yeni Film, 19,* 115-119.

Özgüven, Ethem (2010). "Belgesel Sinemaya Dair Yazılar III: İyi Film Yapmak ya da Hangi Filmi Yapmak". *Yeni Film, 20,* 78-81.

Özön, Nijat (1985). *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*. İstanbul: Hil Yayın.

Özön, Nijat (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü* (Yeniden Yazılmış 1. Basım). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Öztürk Çakıcı, Gülçin (2014). Belgesel Filmin Anlatı Yapısının Mecraya Bağlı Değişimi. Ö. İpek (Der.), *Tanıklıklar Sineması: Belgesel Sinema Üzerine* içinde (ss. 108-133). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Parkan, Mutlu (1993). *Sinema Estetiği ve Godard*. İzmir: İleri Kitabevi.

Parsa, Alev F. (2012). Sinema Göstergebiliminde Yapısal Çözümleme: Sinemasal Anlatı Sunumu ve Kodlar. Ö. Güllüoğlu (Ed.), *İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri: Görsel Metin Çözümleme* içinde (ss. 11-33). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Petrie, Duncan (2003). İngiliz Sineması: Kimlik Arayışı. (Çev. Ahmet Fethi), Geoffrey Novell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* içinde (ss. 681-692). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Pezzella, Mario (2006). *Sinemada Estetik.* (Çev. Fisun Demir) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Pösteki, Nigar (2004). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.

Rhodes, G. D., ve Springer, J. P. (2006). Docufictions: Essay on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. G. D. Rhodes and J. P. Springer (Ed.), London: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Ricoeur, Paul (2011). *Zaman ve Anlatı: Bir – Zaman, Olayörgüsü, Üçlü Mimesis.* (Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, Mehmet (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları: 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler.* İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Rotha, Paul (2000). *Belgesel Sinema.* (Çev. İbrahim Şener) İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Sancar, Mithat (2010). "Darbeyle Hesaplaşma Yöntemleri". *Altyazı, 101,* 46-51.

Sancar, Mithat (2014). *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne* (4. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.

Schrader, Paul (2009). Beyond the Silver Screen. (Web page: http://www.theguardian.com/film/2009/jun/19/paul-schrader-reality-tv-big-brother. (Date accessed: June 2015).

Solanas, F. ve O. Gettino (2008). Üçüncü Bir Sinemaya Doğru. (Çev. Ertan Yılmaz), Burak Bakır ve diğ. (Der.), *Sinemasal Yazılar 1: Sinema, İdeoloji, Politika* içinde (ss. 167-193). Ankara: Nirengi Kitap. (Yazının orijinal basımı 1969 tarihlidir.)

Stam, Robert (2014). *Sinema Teorisine Giri.* (Çev. Selda Salman ve Çiğdem Asatekin) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek.* İstanbul: Metis Yayınları.

Şentürk, Rıdvan (2012). "Avangart Sinema ve Empresyonizm". *Global Media Journal, 5,* 142-175.

Şeremetli, Ebru (2002). "Belgesel Sinema ve Sanat Tarihi İlişkisi Üzerine Birkaç Söz". *Belgesel Sinema, 1,* 10-15.

Taşkent, A. Selenga (2009). "Gerçek Ne Kadar Gerçek: Cinema Verite'nin Teknik Tarzına Bir Bakış". *Belgesel Sinema 2009*, 134-141.

Treske, Andreas (2003). "Kamerayı Merak Öldürdü". (Çev. Doğa Kılıcıoğlu), *Belgesel Sinema, 2*, 20-27.

Topçu, Aslıhan D. (2004). Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı ile İlişkileri. F. D. Küçükkurt ve A. Gürata (Ed.), *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde (ss. 49-93). Ankara: Vadi Yayınları.

Topçu, Y. Gürhan (2012). Anlatı ve Biçim İlişkisine Neoformalist Bir Yaklaşım: Yazı-Tura Örneği. Ö. Güllüoğlu (Ed.), *İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri: Görsel Metin Çözümleme* içinde (ss. 34-68). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Tunalı, Dilek (2006). *Batıdan Doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram: Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı'na Bakış*. Ankara: Aşina Kitaplar.

Ufuk, Adnan (1996). "Türkiye'de Devrimci Sinema Tartışmaları II". *Görüntü, 5,* 15-24.

Ulusay, Nejat (2004). Avrupa Merkezli Görsel-İşitsel Kuruluşlar ve Türk Sineması. M. Gencel Bek (Der.), *Avrupa Birliği ve Türkiye'de İletişim Politikaları* içinde (ss. 59-94). Ankara: Ümit Yayıncılık.

Ulutak, Nazmi (2002). "Cinema-Verite Belgesel Akımı Nedir? Sorusuna Direct-Cinema Belgesel Akımı ile Karşılaştırarak Verilebilecek Olası Yanıtlardan Biri". *Belgesel Sinema, 1,* 35-37.

Ulutak, Nazmi (2007). "Dziga Vertov, Dziga Vertov Dosyası". *Belgesel Sinema 2007*, 81-88.

Ulutak, Nazmi (2003). "İzleyici, Belgeselci ve Teknoloji Açısından Yaratıcılık (Ya da Kameranın Önündeki Kurbanlar)". *Belgesel Sinema, 2,* 28-29.

Ulutak, Nazmi (2003). "Belgesel Sinemanın Öncüsü Robert J. Flaherty". *Belgesel Sinema, 2,* 60-65.

Ulutak, Nazmi (1988). *Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik.* Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir.

Ünlü, Mustafa (2002). "Zaman-la Belgesel Sinema". *Belgesel Sinema, 1,* 26-27.

Vertov, Dziga (2007). *Sine-Göz*. (Çev. Ahmet Ergenç) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Wayne, Mike (2011). *Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*. (Çev. Ertan Yılmaz) İstanbul: Yordam Kitap.

Yaren, Özgür (2013). Sinemada Anlatı Kuramı. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 2: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar* içinde (ss. 167-192). İstanbul: Su Yayınları.

Yaşartürk, Gül (2012). *Eleni, Niko, MAria ve Yorgo: Türk Sinemasında Rumlar*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Yergebekov, Moldiyar (2005). "Jean Rouch". *Sekans, 1,* 51-57.

Yılmaz, Ertan (1997). *1968 ve Sinema.* Ankara: Kitle Yayınları.

Yılmaz, Ertan (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. B. Bakır ve diğ. (Der.), *Sinema, İdeoloji, Politika: Sinemasal Yazılar I* içinde (ss. 63-85). Ankara: Nirengi Kitap.

Yüce, Tuncay (2015). Yeni Belgesel Yeni Sinema ve 'Yeni Medya'. D. Bayrakdar (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (11): Sinema ve Yeni* içinde (ss. 184-191). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Zaim, Derviş (2008). Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul. (Web sayfası: http://sinematek.tv/odaklandigin-sey-gercegindir-turkiye-sinemasi-aluvyonik-turk-sinemasi-ve-uluslararasi-kabul-dervis-zaim/. (Erişim tarihi: Eylül 2015).

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: Semra CİVELEK
Uyruğu: Türkiye (TC)
Doğum Tarihi ve Yeri: 21 Mayıs 1991, Bahçelievler/İST.
Medeni Durum: Bekâr
Tel: +90 352 437 5261 – 36066
Fax: +90 352 437 5261
email: semracivelek@erciyes.edu.tr
Yazışma Adresi: Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi A3-15 38039 Melikgazi/KAYSERİ

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	ERÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü	2015
Lisans	ANAÜ İ.B.F İletişim Bilimleri	2012
Lise	Kadriye Moroğlu Lisesi, İstanbul	2007

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev
2013 – Halen	ERÜ İletişim Fakültesi	Araştırma Görevlisi

YABANCI DİL

İngilizce

YAYINLAR

İlhan, V. ve **Civelek S.** "Televizyon Ana Haber Bültenlerinin İkonografik Analizi: Kadının Yeri ve Temsili". NWSA-Humanities, 4C0180, *9, (2),* ss. 59-81. (2013).