

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI  
RADYO VE TELEVİZYON BİLİM DALI

**TELEVİZYON BELGESEL FİLMİNDE ANLAM İNŞASI:  
“INSIDE THE KORAN” ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

MESUT TANIR

İSTANBUL, 2019

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI  
RADYO VE TELEVİZYON BİLİM DALI

**TELEVİZYON BELGESEL FİLMİNDE ANLAM İNŞASI:  
“INSİDE THE KORAN” ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

MESUT TANIR

Tez Danışmanı  
PROF.DR. YUSUF DEVRAN

İSTANBUL, 2019



T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı RADYO TELEVİZYON Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi MESUT TANIR'ın TELEVİZYON BELGESEL FİLMİNDE ANLAM İNŞASI: "INSIDE THE KORAN" ÖRNEĞİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 4.07.2019 tarih ve 2019-20/25 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 23, 08, 2019

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

| Öğretim Üyesi Adı Soyadı                  | İmzası |
|---|--------|
| 1. Tez Danışmanı Prof. Dr. YUSUF DEVRAN   |        |
| 2. Jüri Üyesi Doç. Dr. HÜSEYİN ÇELİK      |        |
| 3. Jüri Üyesi Dr. Öğr. Üyesi YENAL GÖKSUN |        |

## ÖZET

Belgesel film, ortaya çıktığından beri, toplumsal değişim ve dönüşümlere etki etmiştir. Çünkü belgesel filmi; “gerçek” olay ve olguları temsil eden ve bize doğru bilgileri ulaştıran bir başvuru kaynağı olarak görülmüştür. Belgesele yüklenen bu ciddi misyonun gereği özellikle din, tarih ve bilim gibi hassas ve önemli konularda belgesel kanalları ve yapımcılarının da bu hassasiyeti göstermesi istenmiştir.

Dünya tarihini kökten değiştiren ve sosyolojik anlamda çok önemli bir değişimin başlangıcı kabul edilen Kur’an’ın; belgesel sinema gibi -tanımında ve işlevlerinde ortak bir noktada buluşulmayan- bir türde nasıl ele alınıp nasıl temsil edildiği önemli olduğundan “Inside the Koran” belgeseli filmi ele alınmıştır. Antony Thomas’ın 2008 yılında yaptığı, pazarda büyük bir yere sahip olan uluslararası tematik belgesel kanalı National Geographic’de yayınladığı filmin analizi; gerçek, temsil, ideoloji, kurumsal yapı, nesnellik, etik gibi alt başlıklara da değinerek üç ayrı kavram üzerinden (göstergebilim, söylem, retorik) yapılmıştır.

“Belgesel tam olarak nedir?” sorusunun cevabının çalışmada, toplumsal olayları inceleyen ve kültür üretimine katkısı olan belgesellerin, yapım süreçleri göz önüne alındığında, yönetmenin bakışı, kurumsal yapının duruşu ve ideoloji gibi unsurlardan sıyrılarak ne kadar nesnel olabileceği tartışılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Belgesel film, Belgesel Sinema, Göstergebilim, Söylem, Retorik, Televizyon, Temsil, Kur’an, İslam ve Kur’an, İslamofobi, Nesnel

## ABSTRACT

It is a known fact that documentary films have an influence over social changes and transformations. It's because we consider documentary film as a source of application that represents "real" facts and events and conveys us true information. Due to the serious purpose with which we charge the documentary, we expect documentary channels and producers to be meticulous on sensitive and important topics such as religion, history and science.

In this study, it was analyzed that the documentary film entitled *The Koran* released in 2008 by Antony Thomas who has had successful documentary works broadcast on National Geographic, an international thematic documentary channel which has a significant place in the international market, with touching upon its relationship with subtitles such as real, representation, ideology, organizational structure, objectivity, and ethics on three different concepts (semiology, discourse, rhetoric).

Undoubtedly, it is important to examine how a divine text, such as the Qur'an, which has radically changed the history of world and which is accepted as the beginning of a very important change in sociological terms, has been dealt with in the form of documentary cinema which still diverges in respect to its definition and function. This study was decided to be carried out because the objectivity of the quest for truth in this documentary is a responsibility not only towards 1.5 billion Muslims but also towards the whole world in these times in which islamophobia increasing day by day.

And it was concluded that in this documentary that Anthony Thomas who analyzed the Quran as an Occidental foreigner couldn't avoid prejudice and ideology, and couldn't examine the topic objectively

**Key words:** Documentary Film, Documentary Cinema, Semiology, Discourse, Rhetoric, Television, Representation, Holy Quran, Islam and Quran

## ÖNSÖZ

Çok erken yaşlardan itibaren başladığım; insana, doğaya ve kim/ne olduğumuza dair tüm arayışlarımın ve bugün devam eden yolculuğumun hep kesiştiği nokta olan ‘‘Kuran’’ ile belgesel gibi çok önemsedığım bir alanın aynı tezde buluşması benim için çok önemliydi. Felsefe, teoloji ve bilim ile yakından ilgili oluşumun kendi alanım ile nasıl birleşip, insanlara doğru şekilde aktarılabilceği en önemli kaygılarımdan olması sebebiyle hem kendime hem de bu konulara ilgi duyan kişilere katkı sağlayacağını umduğum için bu tez konusunu seçerek yola çıktım.

Öncelikle bende inşa ettiği her şeyin değerini anladığım, bir şeyleri başarmamı benden çok isteyen, eğitim almasına izin verilmemesine rağmen hep ayakta kalarak bize bunu hissettirmeyen, tanıdığım en zeki kişi, geçen sene genç yaşta kaybettiğim canım annem ‘‘Melahat Tanır’’ a canı gönülden teşekkür ediyorum...

Tez çalışma süresi boyunca, durumumu bildiği günden itibaren her türlü soruna ve gecikmeye rağmen, asla olumsuz bir tutum içinde olmayıp aksine her zaman yapıcı ve sabırlı davranan danışmanım Prof. Dr. Yusuf Devran’a çok teşekkür ederek nice birçok kişiye yol göstermesini diliyorum...

Ayrıca, en zor günlerimde yanımda olup her düştüğümde kaldıran ve yol gösteren, çok şey öğrendiğim, sağ ve sol beynim olarak gördüğüm çok sevdiğim iki abim; fotoğraf sanatçısı Ali Konyalı’a ve Deniz Aydemir’e maddi ve manevi destekleri için teşekkür ediyorum...

Ve son olarak, benimle aynı zamanda İnönü Üniversitesi’nde yüksek lisans yapan, her pes etme noktasına geldiğimde beni tekrar motive eden, çok büyük zamanlar ayırarak yazdıklarımı okuyup görüşlerini dile getiren, bu tezin fikrîsel yönünde hocamdan sonra en çok katkısı olan, çok değerli arkadaşım Figen İnankul’a teşekkür ediyor ve akademik hayatında başarılar diliyorum...

**Mesut TANIR**

İstanbul, 2019

## İÇİNDEKİLER

|   | Sayfa No. |
|---|-----------|
| <b>TABLO LİSTESİ</b> .....  | VII       |
| <b>GRAFİK LİSTESİ</b> .....   | VIII      |
| <b>GİRİŞ</b> .....  | 1         |
| <br>  |           |
| <b>1. BELGESEL SİNEMA</b>   |           |
| <br>  |           |
| <b>1.1. Belgesel Nedir?</b> .....                                     | 8         |
| 1.1.1. Belgesel Tarihi.....   | 8         |
| 1.1.2. Belgesel Sinemanın Tanımı.....                                 | 11        |
| 1.1.3. Belgesel Sinemanın İşlevi.....                                 | 15        |
| 1.1.4. Belgesel Sinemada Anlatı ve Tür.....                           | 20        |
| <b>1.2. Belgesel ve Televizyon</b> .....                              | 23        |
| <b>1.2. Belgesel ve Gerçeklik</b> .....                               | 24        |
| <b>1.3. Belgesel, Nesnellik ve Etik</b> .....                         | 31        |
| <b>1.4. Belgesel ve Temsil</b> .....                                  | 35        |
| <br>  |           |
| <b>2. GÖSTERGEBİLİM, SÖYLEM VE RETORİK HAKKINDA GENEL YAKLAŞIMLAR</b> |           |
| <br>  |           |
| <b>2.1. Dil Bilimin Gelişimine Genel Bir Bakış</b> .....              | 41        |
| <b>2.2. Göstergebilim</b> .....                                       | 43        |
| 2.2.1. Göstergebilimin Tarihi.....                                    | 43        |
| 2.2.2. Göstergebilimin Tanımı .....                                   | 44        |
| 2.2.3. Gösterge Kavramı .....   | 45        |
| 2.2.3.1. <i>F. Saussure'e Göre Gösterge Kavramı</i> .....             | 46        |
| 2.2.3.2. <i>C. S. Peirce'e Göre Gösterge Kavramı</i> .....            | 47        |
| 2.2.3.3. <i>Roland Barthes'a Göre Gösterge Kavramı</i> .....          | 49        |
| 2.2.4. Göstergebilimde Anlam İnşa Etme ve Yorumlama.....              | 51        |

|  |            |
|--|------------|
| 2.2.5. Sinema ve Göstergebilim.....                          | 53         |
| <b>2.3. Söylem.....</b>                                      | <b>56</b>  |
| 2.3.1. Söylem Kavramı .....                                  | 56         |
| 2.3.2. Söylem Tanımı.....                                    | 58         |
| 2.3.3. Söylem Analizi.....                                   | 59         |
| 2.3.3.1. Eleştirel Söylem Analizi.....                       | 61         |
| 2.3.3.2. Fairclough'un Söylem Analizi .....                  | 62         |
| 2.3.3.3. Van Dijk'in Söylem Analizi .....                    | 64         |
| 2.2.4. Söylem ve Dil .....                                   | 65         |
| 2.2.5. Söylem ve Sinema .....                                | 66         |
| 2.2.6. Söylem ve İdeoloji .....                              | 67         |
| <b>2.4. Retorik.....</b>                                     | <b>69</b>  |
| 2.4.1. Retorik Kavramının Tarihsel Gelişimi ve Tanımı.....   | 69         |
| 2.4.2. Görsel Retorik.....                                   | 73         |
| 2.4.2.1. Görsel Retorik Figürleri .....                      | 75         |
| <b>3. "İNSİDE THE KUR'AN" BELGESEL FİLMİNİN ANALİZİ</b>      |            |
| <b>3.1. Film.....</b>  | <b>78</b>  |
| 3.1.1. Filmin Künyesi.....                                   | 78         |
| 3.1.2. Filmin Yapımcısı; Antony Thomas.....                  | 80         |
| 3.1.3. Filmin Yayınlandığı Kanal: National Geographic.....   | 82         |
| <b>3.2. Kur'an'ı Kerim ve İslam'a Genel Bakış.....</b>       | <b>83</b>  |
| <b>3.3. Filmin Analizi.....</b>                              | <b>84</b>  |
| 3.3.1. Filmin Bölümleri ve Özeti.....                        | 84         |
| 3.3.2. Filmin; Göstergebilim, Retorik ve Söylem Analizi..... | 88         |
| 3.3.3. Bulgular.....   | 158        |
| <b>4. SONUÇ.....</b>   | <b>162</b> |

## TABLO LİSTESİ

|   | <b>Sayfa No.</b> |
|---|------------------|
| <b>Tablo 3.1:</b> İslam ve şiddet göstergeleri.....                   | 86               |
| <b>Tablo 3.2:</b> Müslüman kadınların göstergeleri.....               | 93               |
| <b>Tablo 3.3:</b> 11 Eylül saldırısı görüntüleri.....                 | 115              |
| <b>Tablo 3.4:</b> El Kaide'nin saldırısına ait göstergeler.....       | 121              |
| <b>Tablo 3.5:</b> Buda heykeli ve Usame Bin Ladin'in görüntüleri..... | 127              |
| <b>Tablo 3.6:</b> İdam edilen adamların göstergeleri.....             | 129              |
| <b>Tablo 3.7:</b> Dr. Puin'in göstergeleri.....                       | 138              |
| <b>Tablo 3.8:</b> Yanan insan görüntüleri.....                        | 150              |

## ŞEKİL LİSTESİ

|   | <b>Sayfa No.</b> |
|---|------------------|
| <b>Şekil.1:</b> Saussure'ün Gösterge Şeması.....                                  | <b>42</b>        |
| <b>Şekil.2:</b> Pierce'ün Modelinde Gösterge, Yorumlayıcı ve Nesne Şeması.....    | <b>44</b>        |
| <b>Şekil.3:</b> Peirce'ün Görüntüsel, Belirtisel ve Simgesel Gösterge Şeması..... | <b>45</b>        |
| <b>Şekil.4:</b> Barthes'ın Anlamlandırma Şeması.....                              | <b>46</b>        |
| <b>Şekil.5:</b> Bireyin Yorumlama Süreci Şeması.....                              | <b>48</b>        |
| <b>Şekil.6:</b> Fairclough'un Eleştirel Söylem Analizi Modeli Şeması.....         | <b>59</b>        |

## GİRİŞ

Teknolojinin her geçen gün daha fazla geliştiği ve bilgiye ulaşmanın çok daha kolaylaştığı günümüz dünyasında medya ve araçları, bilginin üretilmesi ve yayılmasında önemli bir yere sahiptir. Ulaşılan bu bilgilerin doğruluğu da medya aracılığıyla sunulan gerçekliğinin nasıl alımlanacağı konusu da her geçen gün önem kazanmakta ve medya okuryazarlığı gibi alanlar içinde kendisine yer bulmaktadır.

Bilgi ve bilginin üretilmesi süreçleri üzerindeki denetimin, mülkiyetin paylaşım tarihine kadar gittiği gözlenmektedir. Tarihin her döneminde, gücü elinde bulunduranlar, topluma ulaşan bilgiyi de kontrol etmişlerdir. Bilgi üretim ve dağıtım alanlarını kendi etki ve yetki alanları içerisinde tutan bu güçler, sanatı toplumu değiştirmek ve dönüştürmek ve kontrol altına tutmak için kullanmışlardır. Bugün medyayı elinde tutanlar da neyin ‘gerçek’ olduğundan hangi bilginin seyirciye ulaşması gerektiğine, kimin öteki olduğundan neyi izlememiz gerektiğine kadar, aslında bizim adımıza pek çok şeye karar vermekte ve düzenli propaganda ile kamuoyunu yönlendirmektedir.

Gelişen medya teknolojileri, bir yandan özerkliğin artmasına ve kültürel çeşitliliğe olanak tanırken, diğer yandan kültür üzerindeki müdahaleleri kolaylaştırmıştır. Bugün, medyayı elinde bulunduran Batı, çok uluslu şirketleri vasıtasıyla, bir kültür üretimi ve o kültür üretimi vasıtasıyla da kendi ideolojisini aktarmaktadır. Batı, bir yandan dünyanın geri kalanını “öteki” olarak konumlandırırken diğer yandan ise ürettiği kültürle dünyanın geri kalanını kendine benzetmeye ve pazar oluşturmaya devam etmektedir.

Bilginin üretilmesinde büyük etkisi olan kitle iletişim araçlarının; mülkiyeti ve sahiplik yapısı, kurumsal yönetimin hangi kurallar ve ilişkiler içerisinde olduğu, patronlarının toplumdaki diğer güçlerle olan ilişkisi ve bu süreçlerin ileti örgüsünü nasıl etkilediği önem kazanmıştır. Bilginin güç ve sahiplik ile olan bu ilişkisi, ‘ekonomi politik’ gibi yaklaşımların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Kitle iletişim araçları arasında önemli bir yere sahip olan Televizyon, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra dünyada hızla yaygınlaşmaya başlamıştır. Televizyonun ilk dönemlerinde daha çok devlet eliyle kurulan kanallarda kamu yararı gözetilen programlar

yapılmıştır. Daha sonra ise 1980'lerdeki ekonomik gelişmeler, televizyondaki mülkiyet ve sahiplik ilişkilerini değiştirmiştir.

Sinema sektöründeki gelişmeler sonucu, sinema salonlarını kurmaca filmlere kaptıran belgesel film de yaşanan buhranlar, 1950'li yıllardan sonra gelişen televizyon yayıncılığıyla beraber tekrar önem kazanmıştır. Televizyon platformuyla yeni olanaklar elde eden belgesel film yapımcıları, daha çok kamu yararı gözetilen, toplumsal ve siyasi içerikli belgesel filmleri yapmışlardır.

Zaman içerisinde değişen ekonomik gelişmelerle beraber medya da devlet elinden çıkmış, diğer sektörler gibi televizyon sektörü de ticarileşmiştir. Bunu takiben kanal sayısı artmış, büyüyen pazarda seyirciler özelliklerine göre gruplara ayrılmış, herkesin ihtiyacına göre programlar üretilmiştir. Bu gelişmelerden en çok etkilenen türlerden biri de televizyon belgeselleridir. Televizyon yayıncılığındaki bu değişim ile beraber izleyici artık tüketici olmuş; belgesel filmler, toplumsal içerikli programlardan eğlence içerikli programlara doğru bir değişim geçirmiştir. Bu yeni mecraya ayak uydurmak zorunda kalan belgesel film, günümüze kadar değişik tür ve formlarda varlığını sürdürerek, büyük kitlelere ulaşabilmiştir.

Toplumsal olguları, tarihsel süreçleri veya uygarlık tarihini değiştiren/dönüştüren olayları, gerçekliğine bağlı kalarak ele almak, estetik öğeleri kullanmak ve geniş kitlelere ulaştırmak kültürel bir miras olarak medyada özellikle belgesel film, alanında önemli ve ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Belgeselin tam olarak ne olduğu, nasıl bir biçim ve dile sahip olduğu konusunda ortak bir kanı olmasa da belgeselin en önemli amaçlarından birinin toplumsal olayları anlatmak ve toplumsal değişimi etkilemek olduğu konusunda ortak bir görüş bulunmaktadır. Belgeselin dünyaya değiştirme gücüne inanan birçok belgesel yapımcısı; insanları harekete geçirmek, farkındalık kazandırarak bilinçlendirmek ve gerçeğe ulaşmalarını sağlayacak bilgileri vermek adına geçmişten bu yana belgesel filmler yapmışlardır. Bazı belgesel filmlerin toplumsal farkındalık ve değişimde nasıl bir role sahip olduğuna en iyi örneklerden biri de Çin'deki tek çocuk politikasını ve bu uygulamanın kız bebekler üzerindeki etkisini anlatan "The Dying Rooms" adlı belgesel

filmidir. Belgesel, ölüm odaları denen yerlerde ölüme terk edilmiş çocukları gösterdiğinden Çin Hükümeti, filmin yayınlanması halinde, ilişkilerin zarar göreceği konusunda Britanya'ı uyarmıştır. Yine de Channel 4'te yayınlanan belgesel, Çin'de infiale neden olmuş, uluslararası toplumun gözlerini Çin'e çevirmiş. İnsan hakları ve yardım kuruluşlarının Çin'e akın etmesi üzerine, Çin, ülkedeki tek çocuk politikasında reforma gitmiş, yetimhanelerde iyileşmeler olmuştur (Glyne, 2011, s. 25).

İzleyici tarafından gerçeği temsil ettiği düşünülen belgesel filmlerin, üç önemli misyonu olduğu ifade edilmektedir; gerçeği açıklama, gerçeği yeniden inşa etme, gerçeği soruşturma (Adalı, 1986: 15-16). Her ne kadar belgesele, böyle ciddi bir görev atfedilse de belgesel filmin doğası gereği nesnel olamayacağı birçok kuramcı tarafından dile getirilmiştir. Buna ek olarak belgesel yapım sürecinde, yönetmenin bakışı, kurumsal yapının duruşu ve ideolojik yapısı gibi unsurlar; hem yönetmenleri, hem de izleyicileri sınırlamaktadır.

Günümüzde her yapılan belgeselin kolaylıkla izleyiciye ulaşabilmesi de mümkün değildir. İzleyici sadece ana akım medyanın ele ettiği ve kanallarında yayınladığı belgesellere ulaşabilmektedir. Dağıtıma yön veren bu medya kuruluşlarının belgesel yayınlamak için o kurumsal yapının getirdiği biçimsel özelliklere ve bakış açısı gibi unsurlara uymak zorundadır. Bu da belgeselde temsil gibi bir sorunsalının tartışılmasına yol açmaktadır. Dolayısıyla belgeselcilerin, ideolojik ve manipülatif olarak kabul edilen gerçeğin yeniden yorumlanması süreciyle ekranlara ulaşan temsiller, kimi zaman siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel ön kabullere dayanabilmektedir.

Tek tanrılı dinler ve bu dinlere ait kutsal kitaplar da hiç şüphesiz, sosyolojik anlamda önemli toplumsal değişime yol açmışlardır. Dünya nüfusunun önemli bir bölümünün inandığı ve iman ettiği İslam dini ve onun kutsal kitabı Kur'an'ın, bir belgesel filmine konu olması önemli bir husus olmaktadır.

1990 yılında Sovyetler Birliğinin yıkılmasıyla birlikte Soğuk Savaş bitmiş, küreselleşmenin önündeki engellerin kalktığı düşünülmüştü. Ancak 11 Eylül 2001 yılında yaşanan terör olayı tüm dinamikleri değiştirdi. "İslam" ve "Müslüman" kavramları, bu gelişmelerle birlikte Batı medyası tarafından yeniden inşa edilmiş; yaşanan korku ve

panik havası ile yeni söylemler geliştiren Batı, ayrımcılığın ve hoşgörüsüzlük artmasına neden olmuştur.

Günümüzde Amerika ve Avrupa’da giderek artan İslamofobi’nin kültürel temellerine bakıldığında, karşımıza ilk olarak oryantalist düşünürlerin İslam algısı çıkmaktadır. Batı medeniyetinin tarihinde, oryantalist düşünürlerin çizdiği profile uygun bir Müslüman algısı doğmuş ve bu algı bugüne kadar varlığını sürdürmüştür. Oryantalistlerin önyargılı bakışları, Müslüman toplumların ikinci sınıf insanlar konumunda görülmeleri, ataerkil, kaba, yobaz, savaşçı, cahil gibi olumsuz çağrışımlar barındıran kelimelerle anlatılması, Batılıların olumsuz Müslüman algısını pekiştirmiş ve Müslümanları zararlı ve tehlikeli olarak çerçevelemiştir.

Batı, önemli bir güce sahip medyası aracılığıyla, İslam’a ve Müslümanlara karşı medyada çeşitli kampanyalar sürdürmekte; halklarına, İslam ile ilgili olumsuz bir imaj çizmektedir. 11 Eylül sonrası “terör” ve “cihat” gibi kavramlar da sıkça Batı medyası tarafından kullanılmıştır. Genelde ellerinde silah, kılıç ve bomba gibi figürlerle resmedilen Müslümanların, din adına masum insanları kolayca öldürebilecekleri mesajıyla İslam’ın bir şiddet dini olduğu algısı yaratılmıştır. Yaratılan bu algı ve imajlar zihinlerde yerleşik bir hal alırlar ve yalnızca güncelleştirilmeyi beklerler. Toplumun kolektif bilincinde yerleşmiş olan imajlar, en küçük olaylarda bile refleksif olarak ortaya çıkarlar (Gölcü & Çuhadar, 2018, s. 81). Örneğin, 11 Eylül saldırısının toplumsal belleği ile üretilen söylemler aracılığıyla İslam’ı terörle olan ilişkisi sıcak tutan küresel güçlerin, Orta Doğu ve İslam coğrafyalarına dönük politikalarına toplumsal destek bulması ve kamuoyu oluşturması kolaylaşmaktadır. İslamofobi’nin her geçen gün artması, medeniyetler arası iletişimin zarar görmesine sebep olmaktadır.

Batılıların yaptığı kurmaca veya belgesel gibi kurmaca olmayan filmlerde, “İslam” ve “Müslüman” temsillerinin nasıl yapıldığının önem kazandığı bir dönemde Kur’an’ı ele alan bir belgeselinin incelenmesinin önemli olduğu düşünülmüştür. Bu tezin örnekleme olan “Inside the Koran” belgeseli de yayınlandığı tarihte hem izleyiciler arasında hem medyada ses getirmiştir. Birçok medya kuruluşunun sayfalarına ve programlarına taşıdığı belgesel hakkında, The Times, “Kur’an’ın tarihi hakkında en az

80 kitap okuyabilir ve Anthony Thomas'ın bu belgeselinde öğreneceklerinizden daha az şey öğrenirsiniz” ifadesini kullanmıştır.

Film, İslam ülkelerindeki Müslümanlar arasındaki inanış farklılıkları ve sosyal hayatları ve Kuran'ın ayetlerinin çeşitli yorumları baz alınarak; barış-şiddet, bağışlama-cezalandırma ve kadının toplumdaki yeri gibi üzerinde durmaktadır. Belgeselin en çok tartışılan kısmı ise Christoph Luxenberg'in çalışmalarının üzerinden, “Kuran'ın değiştirilmiş olduğuna” dair iddiaların yer aldığı bölüm olmuştur.

Bu çalışmanın temel amacı; Batılı bir yönetmen olan Anthony Thomas, tarafından çekilen ve pazarda büyük bir yere sahip “National Geographic” gibi uluslararası tematik belgesel kanallarında yayınlanan “Inside the Koran” belgeselinde, İslam dini ve Müslümanlar gibi konu ve kavramların nasıl çerçevelendiği, nasıl bir anlam inşa edilmeye çalışıldığını analiz etmektir.

Çalışmada, Müslümanlara ve inançlarına, nasıl yaklaşıldığının, nasıl ele alındığının ve nasıl sunulduğunun tespiti kadar; bir yabancıнын, ötekinin dinine veya kültürüne, her türlü fikir ve inançtan bağımsız, ne kadar objektif yaklaşabileceği hakkında fikirler vermesi önem arz etmektedir.

Bu çalışma, ana akım medya olarak değerlendirebilecek, belgesel yapım ve yayıncılığında küresel ölçekte önemli bir yere sahip “National Geographic Channel” özelinden, Batı medyasının, İslam ve Müslümanların Batılı şirketler ve yapımcılar tarafından nasıl bir temsil edilip nasıl bir çerçeveye oturtulduğu ve konuya bakışlarının nasıl olduğuna dair önemli ipuçları vereceği düşünülmüştür.

Tezde ele alınan filmin analizinde göstergebilim, söylem ve retorik analiz yöntemlerinden yararlanılmıştır. Çünkü göstergebilim özellikle görsel anlatı unsurlarının ve göstergelerin nasıl bir anlam inşa ettiği, söylem yapımcı ve yönetmenin niyeti, amacı, ideolojisi ve bakış açısının ne olduğu, retorik ise hedef kitlenin ikna edilmesi için ne tür unsurların kullanıldığının tespit edilebilmesine imkân sağlayacaktır.

Filmde İslam anlatılırken ne tür görsel, sembolik ve belirtisel göstergelerin, metonomilerin ve metaforların tercih edildiği, anlatıda nasıl bir söylemin kullanıldığı,

izleyicilerin ikna edilebilmesi için hangi retoriksel unsurlara başvurulduğu irdelenecek. Ayrıca konunun nasıl çerçvelendiği, metnin anlatı akışının nasıl inşa edildiği ve görüşlerine yer verilen uzmanların kimler olduğu da üzerinde durulacaktır.

Üç ana başlık altında işlenecek olan bu akademik çalışmanın, birinci bölümde belgesel sinema hakkında genel bir literatür derlemesi yapılacak; belgesel sinemanın ne olduğu, tarihsel süreçte ne tür değişimler geçirdiği, belgeselde “gerçeklik”, “nesnellik” ve “temsil” gibi sorunsallar üzerinde tartışılacaktır. İkinci bölümde bir medya metninde anlamın nasıl inşa edildiği, bu bağlamda göstergebilim, söylem ve retorik bir metnin anlamının inşasında ve ikna edici olmasında ne gibi bir öneme sahip olduğu ele alınacaktır. Üçüncü bölümde ise “Inside The Koran”; National Geographic Türkiye kanalında yayınlandığı ismi ile “İslamiyet ve Kuran” filminin analizi yer alacaktır.

Bir yabancıya “Kur’an-ı keşfetmek ve anlamak” için yola çıkmasını konu edinen “Inside the Koran” belgesel filmi, gerçeği ortaya çıkarmaktan çok; zıtlıklar üzerine inşa edilen anlatısında izleyicinin kafasında daha da çok soru işareti bırakarak, günümüzde büyük bir sorun teşkil eden İslamofobiye büyük bir katkı yaptığı düşünülmektedir. Bu temel varsayımdan yola çıkılarak aşağıdaki sorulara da cevap aranmaya çalışılacaktır:

- “Kur’an” belgeselin tam olarak neresinde durmaktadır? Belgeselde İslam ve Müslümanlar nasıl temsil edilmektedir?
- Temsil, nesnellik, etik ve gerçek ilişkisi bağlamında “Inside the Koran” belgesel filmi nasıl inşa edilmiştir?
- Metin ve söylemler inşa edilirken Kur’an’ın esasları mı, Müslümanların anlayışları ve yaşayışları mı baz alınmıştır? Özellikle hangi alt konular seçilmiştir?
- Röportaj yapılan kişiler kimlerdir, hangi kriterlere göre seçilmiştir, uzmanlıkları veya deneyimleri nelerdir?
- Belgesel filmde verilmeye çalışılan ana mesaj nedir? Ne gibi savlar vardır ve bunları desteklemek için ne gibi kanıtlar kullanılmıştır?

- Filmde hangi tür göstergeler seçilmiştir ve bu göstergelerin çağrıştırdığı anlamlar nelerdir?
- Filmde kullanılan söylemlerde yapımcı-yönetmenin ne tür bir niyete ve bakış açısına sahip olduğu görülmektedir?



# 1. BELGESEL SİNEMA

## 1.1. BELGESEL NEDİR?

### 1.1.1. Belgesel Tarihi

İlk ortaya çıktığında kimsenin hem sanat hem eğlence alanında bu kadar önemli olacağını düşünmediği Sinema, hiç şüphesiz on dokuzuncu yüzyılın en önemli icatlarından biri olmuştur. Genel görüş, sinemanın tarihinin, Auguste ve Louis Lumière kardeşler ile başladığı konusunda hemfikirlerdir. Günümüz kameralarına en yakın alet olarak kabul edilen, sinematograf adını verdikleri araçla çekip, 22 Mart 1895 yılında yayınladıkları “Lumiere Fabrikasından İşçilerin Çıkışı” (Lumiere, Workers Leaving the Lumiere Factory) filmi bu alanda ilk kabul edilmiştir. Daha sonra ise Lumière kardeşlerin, “Trenin La Ciotat Garına Gelişi” (Arrival of a Train La Ciotat) adlı filmleri gösterime girmiştir. Bu filmler aslında sinemanın ilk örnekleri olsa da aynı zamanda teknik ve içerik yapısı itibarıyla de belgesel sinemanın da ilk örnekleridir.

İlk dönem sinema filmleri gerçeği olduğu gibi yansıtıyordu ve tekrar bir düzenlemeye ihtiyaç duymuyordu, malzemesini iste tamamen hayatın içinden almaktaydı. (Bebeğin yemek yemesi, balıkçı adam, itfaiyecilerin mesaisi, bisiklet dersi vb). Emir Çakaroz, belgeselin ilk yıllarını şöyle anlatır: (Susam, 2014, s. 126)

Bu anlayış 1895-1900 yılları arasında çekilen diğer filmlerde de kendini gösterdi. Filmler malzemelerini doğrudan hayatın içinden almaya devam etti. Bu filmlerde önceden yapılmış düzenlemelere yer verilmeyerek, en doğal olan yakalanmaya çalışılmış, gerçek yaşam olaylarına bağlılık sürmüştür.

İlk belgesel olarak tanımlayacağımız filmlerin çekimi ise İngiltere’de gerçekleşmiştir. 1897 yılında Robert Watkins mikroskoptan görünenleri; Dr. Doyen’de bazı ameliyatları kayda almıştır. Bu çalışmalardan daha ciddi bir yapım olarak kabul gören 1903 yılında, Profesör Duncan’ın “Görünmeyen Âlem” filmi ilkler açısından önemlidir. Ayrıca 1902 ve 1905 yılları arasında, Balkanlarda Rider Noble, Yakın

Doğu'da Ormiston Smith, Kanada'da Rosenthal gibi isimler belgesel film çekmişlerdir (Özgüven, 2011, s. 5).

1910 yılında Kaptan Robert Falcon Scott, bir ekip ile birlikte Güney Kutbu'na yaptığı bir yolculuğuna, ilk film yapımcılarından biri olan Herbert Pointing'de eşlik etmiştir. Trajik bir şekilde sonuçlanan yolculuktan sağ kalanlardan biri de Pointing olmuştur. Pointing'in çektiği görüntüler, İngiliz Film Enstitüsü tarafından restore edilmiş, yine daha sonra Pointing tarafından "The Great White Silence" (1924) adlı belgesel filme dönüştürülmüştür. Belgesel film, Discovery Channel'da yayınlanmıştır.

1910'lu yıllarda Pathé yapımı haftalık haber filmleri de birçok salonda seyirci ile buluşmuştur. Bu filmlerde konular, genelde izleyicinin ilgisini çekecek sıra dışı durumlar, uzak ülkeler veya savaş görüntülerinden seçilerek seyirci, kurgusal sinemadan uzaklaştırılmaya çalışılmıştır. Ancak kurgu olmadan gösterilen bu filmlere zamanla seyircinin ilgisi de azalmıştır. Kevin Macdonald ve Mark Cousins "şu ironiye bakın ki, belgesel sinemanın gerçek anlamda başarılı sayılabilecek bir model geliştirebilmesi için gerçeklikten uzaklaşması, kurgusal filmin dramatik ve teknik özelliklerini kullanmaya başlaması gerekti" ifadeleri aslında o döneme ışık tutmaktadır. (Saunders, Belgesel, 2014, s. 45)

1914 yılında Edward S. Curtis tarafından yapılan "In the Land of the Head Hunters" filmi aslında belgesel sinema ve dramatik filmi bir araya getiren örneklerden biri olmuştur. Hatta belgesel sinemada yeri çok önemli olan hala doğalcılık türünün temelini oluşturduğu kabul edilen Flaherty'in, Edward S. Curtis'in Amerikan yerlilerini anlattığı bu melodramdan etkilendiği söylenmektedir. (Saunders, Belgesel, 2014, s. 46)

1920'lerde Fransa'da izlenimci kuram Jean Epstein'in "photogenie" olarak adlandırdığı kavramı ortaya çıkarır. Aynı dönem Sovyet film kuramı ise montaj kavramını öne çıkartır. İki kavram da aslında gerçekliğin yeniden üretilmesine karşı sinemanın sunduğu olanakları kullanarak yeni şeyler ortaya çıkarma amacı gütmüştür. İşte bu olaylar belgesel sinemanın gelişimine zemin hazırlamıştır.

1922 yılı belgesel sinema için dönüm noktası sayılır. Belgesel sinemanın tarihi açısından önemli olan, Robert J. Flaherty'in, "Kuzeyli Nanok" (The Nanook of the North)

filmi yayınlanmıştır. Flaherty, Kanada’da yaşayan eskimoların yaşayış biçimlerini, avlanmalarını, günlük hayatlarını filme çekmiştir. Flaherty, bu filmde İnuitlerin yaşadıkları doğal çevreyle savaşını ve uzlaşmasını çekmiştir. Filme adını veren “nanuk” kelimesi, İnuit dilinde ‘kutup ayısı’ anlamına gelen ‘nanuk’ kelimesinden gelmektedir. Film, Hudson Körfezi'nde yaşayan bir eskimo ailesinin üzerinden anlatılmaktadır. İlk filmlerin yanması sonucu Flaherty, geri dönerek belgeseli tekrar çeker. Filmde Eskimo ailesinin buzdan ev yapmaları, çocuklarını beslemeleri, avlanmaları gibi yaşamlarının en ince ayrıntıları gösterilmiştir.

Flaherty, “Kuzeyli Nanok” filminde o dönem yeni yeni oturmaya başlayan Hollywood prensiplerini kullanarak, kurgusal anlatımı filmine başarılı bir şekilde uygulamıştır. Flaherty, bu filmde dramanın ilkeleri ile antropolojinin ilkelerini başarılı şekilde sentezlemiştir. Bugün yapılan birçok etnografik filmde Flaherty’in etkisini görmek mümkündür. D. W. Griffith de Flaherty için “bir mucitten çok sentezciydi ama bununla beraber, birlikte zaman geçirdiği insanların gündelik sıkıntılarını alıp buradan ikna edici, uyumlu ve ticari olarak başarılı bir drama üreten de ilk oydu” ifadelerini kullanmaktadır (Saunders, Belgesel, 2014, s. 46).

8 Şubat 1926 yılında İngiliz Belge Okulu’nun kurucularından olan John Grierson (1898-1972), Robert Flaherty’in yönetmenliğini yaptığı ‘Moana’ filmi için ilk kez “belgesel” tanımını kullanmıştır. Ancak 1922 yılında Kuzeyli Nanok (Nanook of the North) filmi de belgesel sinemanın ilk yapıtı olarak kabul görmektedir. Yine Grierson’un “Balıkçı Tekneleri” (Drifters) filmi belgesel sinemada ilklerden biri olarak kabul edilmektedir.

Belgesel sinema, o dönemlerde imgesel sinemadan bir hayli farklı olup belgeleme, kayıt altına alma, olanı gösterme, arşivleme gibi özellikleriyle ön plana çıkmıştır. Grierson, 1935 yılında yayınladığı, “Belge Film Üzerine: Belge Filmin Baş İlkeleri” adlı makalesinde doğal malzemeyi kullanma benzerliklerinden dolayı, haber filmlerinden, eğitim filmlerine kadar benzer pek çok filmi de belgesel olarak nitelendiğinden söz etmektedir. Oysa Grierson’a göre gezi, haber ve eğitim programları belgesel sinemadan farklı amaçlarla yapılmaktadır. Grierson’a göre belgesel sinema bu türlerden daha farklı ve daha yüksek bir türdür. Belgesel Sinema kurgulanışından,

yaratıcılık boyutuna kadar sanatsal bir uğraştır. Grierson, makalesinde belgesel ve kurmacalığı konusunda şöyle der:

Belgesel sinemanın özelliklerine dair her bakış açısı farklı farklı ilkeleri öne çıkarmıştır. Ancak hepsinin ortaklaştığı yer bu sinemanın “gerçeklerden kaynaklanan, gerçeklerle ilgili” bir tür olduğudur. Bu sinema gerçek insanlar, gerçek mekânlar ve olaylarla uğraşır; zaman gerçek zamandır. Çoğu belgesel yönetmeni için set, kostüm, ses efektleri bu türün dışında kalan unsurlardır. Amaç gerçeğin taşınması ve izler kitlede ‘ordayım’ hissi yaratmasıdır. Bu bağlamda sosyal hayatı ilgilendiren meseleler belgeselin konu malzemesidir. Elbette kurgunun olanaklarından yararlanır; ancak kurgulanmış malzemeyi kullanmaz. Ucu Açık bir süreç içinde kendini bulan yönetmen başı sonu belli bir hikâye içinde değildir. Gerçeklerin, yaşananların devinimi bir ölçüde filmin devinimi olur. Hesaplanmış, önceden kestirilmiş eylemler, durumlar ya da tasarlanmış mizansenler belgesel sinemada yer almaz (Susam, Toplumsal Bellek Ve Belgesel Sinema, 2015, s. 127).

1920 ile 1930’lu yıllar arasında Sovyetler Birliğinde birçok yönetmen eser vermiştir. Bunlar arasında, Dziga Vertov, Esfir Shub, Mikhail Kalatazov, Victor Turin gibi önemli isimler vardır. Sovyet yönetmenler genellikle yenilikçi teknikler ve yöntemler deneyerek dünyayı kendi görüşleriyle yeniden yorumlamışlardır. 1930’lu yıllarda İngiltere’de John Grierson’ın girişimleriyle devlet ile ortak hareket eden İngiliz Belge Okulu, Basil Wright, Humphrey Jennings, Paul Rotha, Harry Watt, Alberto Cavalcanti gibi çok değerli yönetmenlerim ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1950’li yıllara geldiğimizde ise Özgür Sinema (The Free Cinema) yeni bir akım başlatarak Karel Reisz, Lindsay Anderson, Tony Richardson gibi yönetmenlerin ortaya çıkmasını sağlar. 1960’larda Amerika’da ise Frederick Wiseman, Richard Drew, Maysles Kardeşler nesnel belgesel sinemayı ortaya çıkarırlar. Tarafsız ve haberciliğe yakın gözlemci belgesel biçiminde bir belgesel sinemadır. Avrupalı Belgesel yönetmenler ise daha lirik daha öznel ve retorik biçimlerini benimsemişlerdir (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 49).

Belgesel sinemada geçmişten bu yana birçok akım ortaya çıkmıştır. 1930’larda güncel meseleleri ele alan dış sese dayalı görüntüler derlemesinden oluşan belgeseller ön plandadır, filmlerde Bunalım Çağı etkisi net hissedilir. 1960’larda eşzamanlı ses kaydına elverişli hafif, elde taşımaya uygun kameralar da geliştirilmiş, bu süreç de filme hareketlilik ve esneklik kazandırmıştır. Film yapımcıları ve yönetmenler toplumsal

karakterlerin ve olayların takibini daha kolay yapmışlar, öznelere yakından iletişime geçebilmişlerdir. Bu süreç çok daha katılımcı bir belgesel sinemayı ortaya çıkarmıştır. 1930’larda dış ses ağırlıklı ve daha çok toplumsal ve ekonomik meselelerin ele alındığı süreçten, 1960’larda ise hem gözlemci hem de daha katılımcı bir tarza evrilmiştir. 1970 ve 1980’lere geldiğimizde ise belgesel filmler geçmiş olaylara veya o günkü meselelere yeni bir bakış açısı sunmak adına arşiv malzemeleri kullanmış ve güncel röportajlar yapmışlardır. Bu filmlere örnek olarak Emilio Antonio, Vietnam savaşı anlattığı ‘Domuz Yılında’ (In the Year of the Pig) belgeseli buna örnek olarak gösterilebilir. 1960’larda başlayan Gözlemci Sinema diğer biçimlerle melezlenerek hala önemini korumaktadır. Ayrıca bu dönemde tepeden tarihi liderlerin ve uzmanların konuştuğu belgesellerin aksine sıradan insanların olduğu, onların hikayesini gördüğümüz belgeseller de artmaya başlamıştır (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 50,51)

### **1.1.2. Belgesel Sinemanın Tanımı**

Belgesel sinema için ilk yıllarından bu yana birçok tanım yapılsa da net bir tanımda karar kılınamamıştır. ‘Documentarie’ kelimesinin Fransızlar tarafından gezi filmi için kullanılmasından sonra John Grierson bu isim için şu ifadeyi kullanır. “Belge film (Documentary) gelişigüzel bir addır, ama yerleşmiş bir kez dokunmayalım. Bu terimi ilk kez Fransızlar salt gezi filmi anlamında kullanmışlardır” (Erdin, 2014, s. 36)öçöçöç

Türk Dil Kurumu belgeseli şöyle tanımlar: “Hayattan alınan herhangi bir olguyu, kendi doğal çevresi ve akışı içinde veya gerçeğe en yakın bir biçimde hazırlanmış yapay bir yerde işleyen belirli bir amacı yansıtan film” (Eba, 2019)

Grierson’un 1930’lu yıllarda ortaya attığı “Gerçeğin yaratıcı şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması tanımı” hala en geçerli tanımlardan biri olarak kabul edilmektedir. Grierson bu tanımıyla belgeselin hem yaratıcı bir unsur olduğunu söylerken hem de onun gerçeği anlattığını söyleyerek aslında bir çelişki söz etmiştir. Grierson’un burada belgesel sinemayla imgesel sinema arasında benzerlik kurduğunu anlamaktayız. Bill Nichols da Grierson’ın ‘Yaratıcı şekilde işlemek ve yorumlamak’ ifadesinin kurmacaya verilen bir geçiş izni olduğunu aynı zamanda ‘gerçeklik’ ifadesinin de bir gazetecinin

veya tarihçinin sorumluluklarını hatırlattığını ifade ederek bu iki ifadenin hiçbirinin tam anlamıyla etkili olmayışının, gerçekte, belgeselin çekiciliğinin bir kaynağı olduğunu söyler. Ayrıca Nichols'a göre belgesel film, kaynağını tarihsel gerçeklikten alır ve kendine özgü bakış açısıyla gerçekliği yeniden temsil eder (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 27,28).

Belgesel filmle ilgilenen birçok kişi gibi Engin Ayça da "belgesel film nedir?" sorusuna Grierson'un tanımlamasıyla cevap verir. Fakat Ayça, Grierson'un tanımındaki "creative treatment of actuality" (genellikle gerçeğin yaratıcı bir şekilde ifade edilmesi şeklinde çevrilen kısmını) ifadesini "içinde bulunan, oluşmakta olan gerçeğin (actuality) yaratıcı bir biçimde (creative) elden geçirilmesi, işlenmesi (treatment)" olarak Türkçeye çevirir. Ayça ayrıca Grierson'un tanımlamasındaki gerçeğin de 'reality' değil, 'actuality' olduğunun altını çizer. Yani belgeselin gerçeğinin, haberin yaratıcı şekilde işlenip yeniden oluşturulması olduğu söylenmektedir (Erdin, 2014, s. 36).

Dünya Belgesel Birliği 1948 yılında, belgesel film tanımına açıklık getirmek adına şu tanımlamayı yapmıştır:

Ya olgusal çekimle ya da aslında sadık olarak yeniden kurulmak suretiyle yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara hitap edecek şekilde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü belgesel filmidir. Gerçeğe sadakat şarttır (Mutlu, 1991, s. 151).

İletişim bilimci Ünsal Oskay ise belgesel sinema için "insanın doğayla ve başka insanlarla kurduğu ilişkilerin belirli bir biçiminden kaynaklanan unutmaya, acımasızlığa ve umutsuzluğa karşı direnen bir sanat formu, sanat alanı" tanımı yapmıştır (Oskay, 1997, s. 48).

Paul Rotha ise belgesel sinemayı, insanın çevresi ile kurduğu bağı nedensellikler üzerinden okumayı amaçlayan bir tür olarak ifade eder:

Belgesel film, selüloidin üzerine kayıt yapmanın tüm yöntemleri ile gerçekliğin herhangi bir görünümünün yorumlanması, olaylara dayanan çekimler ya da oluşumlar ile bir duyum ya da neden yaratma, insanın bilgi ve kavramasını genişletme, ekonomi, kültür ve insan, ilişkilerine yönelik çözümler sunma ve uyarma amaçlı yapımlar ortaya

koymak anlamına gelmektedir (Susam, Toplumsal Bellek Ve Belgesel Sinema, 2015, s. 128).

Amerikan Belgesel Sinemacılar birliği ise belgesel filmi şöyle tanımlamaktadır:

Ekonomi, kültür ve insan ilişkileri alanlarında, mantığa veya duyguya seslenerek, insanların bilgi ve anlayışlarını daha fazla genişletme isteklerini kamçılayarak, mizansensiz çekimle veya olgular konusunda dürüst ve gerekçeli olmak koşuluyla mizansenli çekim kullanarak gerçeğin tüm yönlerinin veya herhangi bir yönünün film üzerine tüm yöntemleriyle yazımlanması işlemi (Susam, Toplumsal Bellek Ve Belgesel Sinema, 2015, s. 129).

Nijat Özön ise sözlüğünde belgesel tanımı için: “Belgesel sinema, sinemacının gerçeğe bağlılığından doğmuştur. Yapıntıya yer vermeyen ya da pek az yer veren, gerecini, konusunu doğrudan doğadan alan, dışımızdaki dünyayı gerçeğe elden geldiğince uyararak nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışan türdür” ifadelerini kullanmaktadır (1981, s. 37).

Belgesel sinemanın, ne olduğu hakkında en çok bilinen üç varsayım şunlardır. Birinci varsayım, belgesellerin gerçeklik hakkında olduğunu; gerçekten olmuş bir şey hakkında olduğunu kabul eder. Ama burada birçok sinemacı bu varsayıma katılmamaktadır. Bunun sebebi de aslında birçok kurmaca filminde aslında gerçek bir olaydan esinlenebileceğini ve gerçekliğin farklı bir yönüne değindiğini ifade ederler. Genelde buna örnek olarak Oscar Schindler’in gerçek yaşam öyküsünün anlatıldığı ‘Schindler’in Listesi’ (Schindler List, 1993) filmi örnek verilir:

Belgesel filmler doğrudan tarihsel dünyaya müracaat ederler. Sundukları görüntüler ve pek çok ses, kaynağını doğrudan tarihsel dünyadan alır. Daha sonra bu ifadeyi sınırlandırarak olmamıza karşın, belgesel görüntüler genellikle, dünyamıza alegorik ya da dolaylı olarak göndermede bulunan bir öykü anlatmak için uydurulmuş karakter ve eylemler sunmak yerine, bu dünyada var olan, insan ve olayları kayıt altına alır. Bunu bilinen olgulara saygı göstererek ve gerçekliği kanıtlanabilir deliller sunarak yapmak uygundur. Belgesel filmi sunduğu olgu ve delillere indirgemek doğru olmasa da, olguları çarpıtan, gerçekliği değiştiren, uydurma deliller üreten bir belgesel kendi konumunu tehlikeye atar (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 28).

İkinci varsayım ise belgesellerin gerçek kişiler hakkında olduğunu söyler. Yine aynı sorun burada da baş göstermektedir. Kurmaca filmlerdeki karakterler de gerçek kişilere odaklanabilir sadece buradaki fark karakterleri canlandıran kişiler, profesyonel oyunculardır. Bill Nichols'a göre, 'belgeseller, rol yapmayan ya da oynamayan gerçek kişiler hakkındadır' ifadesi daha doğrudur. Rol yapmak yerine kendilerini oynadıklarını veya programı sunduklarını ifade eder. Röportaj veya benzeri bir konuşma esnasında kameraya bakabilir, kameranın varlığından haberdar olduğunu seyirciye aktarabilirler. Genellikle kişiler, kamera önünde gerçek hayattaki kişiler olabilmeleri için önceden edindikleri deneyime ve alışkanlıklara başvururlar (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 28,29).

Bu konudaki üçüncü varsayım ise belgesellerin gerçek dünyada olup bitenlerle ilgili öyküler anlattığını ifade ederler. Genel kabul olarak belgesellerin bize yaşanmış olaylara ve gerçekleşmiş değişimlere nelerin yol açtığını anlattıklarıdır. Anlatılanlar bir bireyin deneyimi de olabilir bir toplumun deneyimi de. Belgeseller değişimin nasıl ortaya çıktığından nasıl gerçekleştiğini ve bunu kimin nasıl yaptığını kadar anlatır. Nichols'a göre burada sorulacak temel soru, belgesel bize bir öykü anlattığında bu öykünün gerçekte kimin öyküsü olduğu sorusudur. Yönetmenin öyküsü mü, öznenin öyküsü mü? Anlatılan öykü veya olay yaşanan bir olay veya bu olayı yaşayan insanlardan mı alıyor kaynağını yoksa bu kaynağa yönetmenin bir yorumunu mu izlemekteyiz. Nichols, tüm bu varsayımlar ışığında, tüm bu bilgileri birleştirerek belgeselin tanımını için şu ifadeyi kullanır:

Belgesel film, gerçek kişilerin (toplumsal oyuncuların) içinde yer aldığı durum ve olaylardan bahseder. Bu kişiler, betimlenen yaşamlar, durumlar ve olaylar hakkında inandırıcı bir önerme ya da bakış açısı edinebilmemiz için aktarılan bir öyküde, bize kendilerini kendileri olarak sunarlar. Yönetmenin özgün bakış açısı, bu öyküyü kurgusal bir alegori yerine tarihsel dünyayı doğrudan görmemizi sağlayan bir araç haline getirir (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 32-35).

#### **1.1.4. Belgesel Sinemanın İşlevi**

Belgeselin, tanımlarında çeşitlilik olduğu kadar, işlev ve amaçları konusunda da birçok kuramcı ve yönetmen farklı görüşler bildirmiştir. Birçokları için belgesel film, sinema türlerinin en önemlisi sayılmakta ve esas amacının canlı ve toplumsal olaylarla ilgilenmesi olduğunu vurgulanmaktadır. Bir belgeselcinin sorumluluğu ve yükümlülükleri konusunda birçok kuruluş, kuramcı ve yönetmen de fikirlerini ve uyulması gerekenleri belirtmiştir. Bazıları da bunun “belgesel yönetmeni izleyici arasında yapılan ve hiçbir bağlayıcılığı olmayan bir ahlaki anlaşma” olarak görmüştür.

Nichols’a göre, neyin belgesel olup neyin olmadığı konusunda tanımları tartışmak yerine, farklı örnekleri, prototipleri, denemeleri ve yenilikleri inceleyerek belgesel arenasına bu şekilde bakmalıyız. Nichols’a göre belgeselin ne olduğu konusundaki anlayışı değiştirmenin dört yolu vardır. Bunlar: (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 36)

Belgeselin yapımını ve gösterimini destekleyen kurumlar

Yönetmenin yaratıcı çabaları

Belirli filmlerin yarattığı kalıcı etkiler

İzleyicinin beklentileri

Aristoteles’in Poetika’sında ortaya attığı “mimesis” (özdeşleşme) kavramı yüzyıllardır tiyatro ve dram sanatının en önemli kuramı olarak kullanıldıktan sonra sinema sanatıyla birlikte egemen sinemanın da en büyük kozu olmuştur. Belgesel film de bu özdeşleşme kavramı kullanıp izleyicinin gerçek kişilerle özdeşleşmesini amaçlayarak, toplumsal olaylarla ilgili bir bilinç oluşturmaya çalışmaktadır (Kıpçak, 2008, s. 5)

Belgesel sinemanın en önemli temsilcilerinden olarak görülen Joris Ivens’e göre belgesel sinema, sinema sanatının bilincini temsil eder. Belgesel filmin amacı; “bildirmek, eğitmek, inandırmak, coşturmak, hareketlendirmek, isteklendirmek ve esinlenmektir” (Kıpçak, 2008, s. 1). Ivens, 1957 yılında Kızıl Çin’de belgesel üzerine verdiği derslerinden birinde şöyle der:

Bir zamanlar konulu filmler sinema sanatının gerçek temsilcisi olarak kabul edilmekteydi, belgesel filmin de gerçek sanat değeri

olmayan bir çeşit araştırma olduğu görüşü hâkimdi. Bu yaklaşımdan uzaklaşıldı, günümüzde belgesel çalışmaları da büyük ilgi ve saygı görmektedir (Erdin, 2014, s. 39)

Rotha'ya göre belgesel sinema, film tekniğinin tanıdığı olanaklar kapsamında düşünüldüğünde, çağdaş düşünceyi her yönüyle açıkça ortaya koymak ve düzenlemek için en etkin yollardan biridir. Ayrıca bizlere tanıdık olgu ve insanların yaşantısını sunmak gibi bir işlevi daha olduğunu da vurgulamaktadır. Rotha'ya göre belgesel filmin en önemli görevleri şunlardır (Kıpçak, 2008, s. 4):

Çağdaş toplumun bütün karşıt yanlarını kapsayan daha derin ve anlayışlı çözümler üretmek

Toplumun egemen sınıfı arasında daha geniş ve içten bir anlayış yaymak

Halkın bir kısmını diğerine tanıtmak

Halkı ve halkın sorunlarını göz önüne sermek

Deneyleri dramatize etmek

Olayları bildirmek

Kıpçak da Rotha'a katılarak, belgeselin toplumsal yönlerine vurgu yapar ve belgesel sinemanın amacını şu şekilde ifade eder:

Belgesel filmler, egemen toplum tarafından henüz konuşulmamış, göz ardı edilmiş, unutulmuş olayları ve karakterleri ele alarak, toplumu fark etmedikleri ve es geçtikleri gerçek hikâyelerden, toplumsal sorunlardan haberdar eder. Bunu yaparken de bilinç oluşturmaya ve çözüm arayışına gidilmesini hedefler. Belgesel film, bu anlamda harekete geçirmeyi de amaçlar. Ancak bunu yaparken, tarafsız olmayı ilke edinmelidir. Belgesel film, çoğunlukla fikirleri karşılaştırmalı olarak değerlendirir. Bu çoklu bakış açısı biçimi, demokratik bir ortam oluşmasını, ortaya konan toplumsal sorunların, konuların ve olayların kişiselleşmemesini sağlar (Kıpçak, 2008, s. 4).

Asuman Susam, belgeseli sinema ile gerçeğin; etik, estetiği soyutlama ve yorumlama yoluyla yeniden inşa edildiğini ifade eder. Ayrıca belgeselin tüm bunları yaparken merak uyandırma ve sorgulatma işlevlerini de yerine getirdiğini söyler. Susam'a göre belgesel toplumun hafızasını diri tutar, farkındalık kazandırır ve kendini gözden geçirmesine olanak tanır. Tabii bu da kültür hegemonyasının kırılması için de bir olanaktır (Susam, Toplumsal Bellek Ve Belgesel Sinema, 2015, s. 131).

Belgesel filmde tarihsel dünya hakkında yaptığı temsillere dayanarak filmi bir bilgilendirme aracı olarak düzenleyip sorun çözme amacı da vardır. Film bir sorun ya da olayı saptar, meselenin geçmişine dair bilgi verir ve durumun karmaşıklığını mercek altına alır. Ve son olarak da izleyiciyi kabul etmeye ya da benimsemeye ulaştırarak çözüm önerisini sunar. Nichols, bu tarz filmlerde altta yatan bir önerme sav ya da iddia olması gerektiğini çünkü filmi izlerken, dünyayla ilişki kurmayı beklediğimizi söyler. Bunun da belgeselin, hayali bir dünya yaratmak için kullanılan kurmacanın alışageldik uygulamalarından muaf tuttuğunu ifade eder. Belgeselde dış ses anlatımı, röportajlar, çekim mekanında ses kaydı, ifade edilen olguyu açıklamak veya kanıtlamak için sahne dışı görsel kullanımı, toplumsal kişiler gibi birçok unsur kullanılır (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 42-44).

Nichols, belgeselin kurmacadan farklı olduğu bir diğer konunun devamlılık kurgusu olduğunu söyler. Nichols'a göre sahnenin içindeki planlar arasında yapılan geçişleri görünmez kılan devamlılık kurgusunun belgeselde önemi daha azdır çünkü kurmacada devamlılık ile elde edilen belgesel de tarihe elde edilir, zaman-mekan ilişkisi kurguya dayalı değil gerçeğe ve tarihe dayanmaktadır. Nichols bunu, devamlılık kurgusu değil, kanıtsal kurgu olarak adlandırır. Ayrıca belgeselin, kurmaca bir filme göre daha fazla plan ve sahne kullanmasının sebebi de kurmaca gibi bir ana karakter etrafında kurulmamasıdır. Belgeseldeki sahneler hâkim bir görüş etrafında kurgulanmış bir retorik ile birbirine bağlanır (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 45,46)

Belgeseli ciddi bir iş olarak gören İngiliz yönetmen P. Jackson belgesel hakkında şu ifadeleri kullanmıştır:

Başlangıçta belgesel diye anılan, Grierson'un geliştirdiği tarzdır. Gelgelelim günümüzde belgesel tanımı, sınır tanımayacak bir

düzeye ulaşmış durumdadır. Belli bir teknik, stil ya da yapım güdüsüyle sınırlandırılmaz. Kanımca günümüzde belgesel film, yeryüzünün herhangi bir yerindeki insanların sorunları, gerçek kişilikleri ve yaşama biçimleri üstüne çağdaş bir yorumda bulunmak üzere ciddi bir girişim yapan her çalışmayı kapsamaktadır (Adalı, Belgesel Sinema, 1986, s. 14).

Belgesel sinemanın faydaları üzerinde duran Wolverton ise temel amacını şöyle yorumlar:

Seyircilerimizin mevcut gerçeklerden kaçmasını mı istiyoruz, yoksa gerçekleri değiştirecek bazı yeni inançlar oluşturmalarını mı istiyoruz? Belgesel sunmanın amacı daima sonradan gelen olacaktır. Üretim belgesel diye adlandırdığımızın bir kalıbı olması gerekiyor. Duygusu ve zekâsı olmalı. Bizim ilgilendiğimiz gerçeklik, toplum üyelerimizin zihninde oturan inançların cismidir. Belgesel yapımının son temel kuralı da seyircimize mevcut gerçeklerini var olan kültürel inançları tarafından oluşturulan beklentilerinin çerçevesinde göstermektir. Sonuçta, isterlerse eskimiş olan inançları yerine daha tatmin edici gerçekler oluşturmak için yeni faydalı inançlar oluşturabilirler (Gündeş, 1998).

Nilüfer Pembecioğlu belgesel hakkında “Belgesel film, kimileri için gerçeği olabildiğince gerçeğe uygun sergileyebilme ‘amacı’, kimilerine göre ise gerçeklerin bireyin gündemine yerleştirilmesi için bir ‘araç’ konumunda olabilir.” der (Pembecioğlu, 2018, s. 2). Türkiye’nin en önemli iletişimcilerinden biri olarak kabul edilen Ünsal Oskay ise belgesel sinemayı, direnen bir sanat olarak görür ve “belgesel sinemacıların gerçekliğin kopuk bir şekilde görülebilen parçalarının bir araya getirilmesi ve dünyaya hâkim olan yaşam tarzının eksik ve yanlış olduğunun fark edilmesi için insanlara yardımcı olması” gerektiğini ifade eder (Susam, Toplumsal Bellek Ve Belgesel Sinema, 2015, s. 29,30).

Louis Gianetti’ye ise belgeselci, kurmaca filmdeki gibi gerçekliği yapay yollarda aramaz. “Belgesel filmci gerçekliğe artistik yalanlar değil, güvenilir olgular kullanarak ulaşır. Çünkü güvenilirlik bir belgeselcinin en önemli kozudur bu nedenle hatalara, sahtekârlıklara, uydurmalara ya da olayları bozmaya karşı çok hassastır” ifadesiyle de bunu belirtmiştir (Erdin, 2014, s. 47,48). İzleyiciler sinema filmine gittiklerinde izledikleri ve gerçekleşen olay orada şimdiki zamanda olmaktadır. Belgesel filmde ise olay olduğu anda çekilmesidir. Belgesel bağlamsal ve zamansal olarak konuyla

bağlantısını doğrudan kurmuş olur ve müdahalesiz görüntüler, belgelele inanırlık kazandırır. (Işıkman, 2014, s. 78)

İngiliz Meslek Kuralları Birliği (British Guild Code of Practice), belgelelcilerin yükümlülükleri hakkında şunları söylüyor: “Yönetmenler kendilerine katkıda bulunanlar sadık olmakla yükümlüdürler... Bir belgelede ya da gerçeklere dayalı bir programda tarafsızlık ve doğruluğu sağlamak yönetmenin sorumluluğundadır... Yönetmen kasten izleyicileri yanlış yönlendirmemelidir” (Saunders, 2014). Ne bildiğimizin ve bildiğimize nasıl inanmaya başladığımızın toplum adına bir öneme sahip olduğunu düşünen Nichols, belgele ve izleyici ilişkisi hakkında şunları söyler:

Belgeleler izleyicilerinde “epistemofili” (bilme arzusu) uyandırır. Belgele, en iyi halinde, bizi bilgilendirmeyi, kavrayış ve farkındalığımızı arttırmayı vaat eden bilgilendirici bir mantık, ikna edici bir retorik ve etkileyici bir şiirsellik aktarır. Belgele izleyicilere bilme arzularını ortaklaşa doyumayı teklif eder. Bilen-adam (fail, geleneksel olarak erkektir), bilmek isteyenlerle bilgisini paylaşacaktır. Biz de bu bilen-kişi konumunda yer alabiliriz. Onlar, kendileri hakkında konuşurlar ve sonunda biz keyif almış, tatmin olmuş ve bilgi edinmiş oluruz (Nichols, Belgele Sinemaya Giriş, 2017, s. 61).

#### **1.1.4. Belgele Sinemada Anlatı ve Türler**

Anlatı geçmişten bu yana birçok forma dönüşmüştür. Anlatıların kaynakları ise yeryüzünde olan bütün etnik grupların kültürlerinde ortak bir şekilde bulunan mitolojik öykülere ve masallara kadar gitmektedir. Binlerce yıldır kuşaktan kuşağa anlatılan bu hikâyeler aslında anlatım biçimlerinin temelini oluşturur.

Film anlatı süreci şu üç öğeye ihtiyaç duyar, “anlatılan”, (kişi veya konu, “anlatan” ki bu anlatıcıdır ve anlatılanı “seyreden” (Adanır, 2012 , s. 129). Erol Mutlu, anlatının iki ya da daha fazla olayda bulunun mantıksal bir bağlantı, zamansal bir süreç ve tutarlı bir konunun bütün hale getirilerek aktarılması olarak görür. Mehmet Rıfat ise anlatı kavramını gerçek ya da düşsel olayların bütün olarak değişik dizgeler aracılığıyla anlatılması olarak tanımlar. (Öztürk, 2014, s. 109)

Roland Barthes anlatıyı bir göndereni ve gönderileni olan iletişim süreci olarak görmüş ayrıca anlatıcı ve dinleyici olmadan anlatının olamayacağını iddia etmiştir. Umberto Eco ise anlatının üç evreden geçtiğini ifade etmiştir. Bunlar, olay zamanı, olayın bilisel nesneye dönüştüren, dolaylı ya da dolaysız öğrenme zamanı ve anlatı zamanı şeklindedir (Öztürk, 2014, s. 111).

Kanadalı iletişim kuramcısı, Marshall McLuhan ise olaya başka bir boyuttan bakarak, meşhur ‘‘araç iletidir’’ (medium is the message) sözü ile önemli olanın ileti değil aracın kendisi olduğunu savunmuştur. (Güngör, 2013, s. 175)

McLuhan, mesajın içeriğinin iletildiği araçtan daha önemli olduğu görüşünün aksine aracın bir etki oluşturduğunu savunur. Ona göre araçla neyin söylendiği önemli değildir. Örneğin, bir hikâye, sözlü söylenmesi, sahnede oynanması, radyoda anlatılması, filmde gösterilmesi, televizyonda sergilenmesi ile farklı anlamlar kazanır. Araç doğal olarak dile ve eğitime sahiptir (Altay, Küresel Köyün Medyatik Mimarı: Marshall McLuhan, 2005, s. 15).

Belgesel filmde başlangıcından bu yana değişimler yaşanmıştır, hatta yayınlandığı mecraya göre içeriği, dili ve anlatısı değişmiştir. Mecraya bağlı olarak yaşadığı değişimlerden biride sinema belgeselinden birçok konuda farklı olan televizyon belgeseli formatıdır.

İmgesel filmlerde düş ya da hayal ürününden yola çıkılırken, belgesel filmde belge esas alınmakta ‘‘belge’’ de yönetmenin yaratmadığı, filmde önce var olan veya olmuş söz/yazı/resim/mezan ya da olaylar anlatının konusu olmaktadır. Belgesel filmdeki anlatı türleri diğer türlerde olduğu gibi kesin sınırlarla ayrılmaz, iç içe geçmiştir. Süha Arın bir belgesel filmde 7 anlatım dili kullanıldığını ifade eder, bunlar: (Öztürk, 2014, s. 115,116)

- Klasik Sözlü Anlatım
- Sözsüz Anlatım
- Görüntü ile Sesi Farklılaştırma
- Sorunu ya da Konuyu, Belgeselde Yer Alan Kişi ya da Kişilere Anlattırma
- Görünen Bir Sunucu/Spiker ile Anlatım
- Açıklayıcı Anlatım

- Karma Anlatım

Belgesel sinema kuramcılarında Paul Rotha ise türleri şu şekilde ayırmıştır (Rotha P. , Belgesel Sinema, 1997, s. 52, 59, 61, 64):

- Doğalcı Gelenek.
- Haberci Gelenek
- Haber Gerçek Geleneği
- Propaganda Gelenek

Yine belgesel sinema için önemli isimlerden biri olan Bill Nichols, her belgesel türünün öncelik kazandığı yerler ve zamanlar olduğunu söyler. Bu türlerin ortaya çıkışının, biraz belgeselcilerin diğer türlerdeki sınırlamalara tepki olarak, biraz teknolojik olanaklara, kurumsal kısıtlamalara ve özendirmelere karşılık olarak, biraz öne çıkan filmlere benzemek amacıyla, biraz da izleyici beklentileri gibi değişen toplumsal süreçlere ve bağlamlara uyum sağlamak için oluştuğunu söyler. Nichols, her ne kadar belgesellerde melez formlar olduğunu belirtse de altına ayırdığı türleri, dönemlerden yola çıkarak şu şekilde sıralar: (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 51, 53)

- Şiirsel Belgesel
- Açıklayıcı Belgesel
- Gözlemci Belgesel
- Katılımcı Belgesel
- Dönüşlü Belgesel
- Edimsel Belgesel

İlk ortaya çıkışından bu yana belgesel film, hem ekoller hem de biçim açısından önemli değişikliklere uğruyor. Televizyonun etkisiyle birlikte sinema belgesellerinin oranı da azalıyor. Bugün televizyon belgeseli diye adlandırabileceğimiz 20 dakikalık gazetecilik belgeselinden, uzun metrajlı estetiğin ön plana alındığı sinema belgesellerine, kurmaca filme benzeyen karakter öykülerinden, karakterin olmadığı imgelerle anlatılan filmlere kadar belgesel sinema geniş bir yelpaze de anılmaktadır.

Belgesel türlerinin genel ortak özelliklerine baktığımızda değinilen konular, çoğunlukla toplumsal meselelerdir. Belgesel filmin anlatısının içeriği de filmi yapandan bağımsız olmayarak filmi yapanın filtresinden geçerek izleyiciye ulaştığından, sosyal ve siyasi boyutu da önem kazanmaktadır.

## **1.2. BELGESEL VE TELEVİZYON**

Televizyon, 1923 yılında İngiliz bilim insanı, John Logie Baird tarafından üretilmiş olsa da ilk televizyon yayını 1926 yılında gerçekleşmiştir. Baird, 1930 yılında ise renkli yayın yapabilme özelliğini olan televizyonu icat etmiştir. 1940'lı yıllarda renkli yayının yaygınlaşması için çalışmalara başlansa da renkli televizyon yayını ancak 1950'li yıllarında olabilmıştır.

Televizyon, 1930'ların başından itibaren elektronik eşya olarak satılmaya başlamıştır. Örneğin Almanların, 1936 Berlin Yaz Olimpiyatlarını, evlerindeki televizyondan takip ettiklerini bilmekteyiz. Televizyonun kolay ulaşılabilir bir bilgi kaynağı olması, daha önceden alışılan radyodan farklı olarak görsel öğelerle etkisinin yüksek olması, hem kitleler tarafından kullanımının kısa sürede artmasına hem de devletlerin propaganda aracı olarak kullanılmasına sebep olmuştur.

İkinci dünya savaşı sonrasında artık evlerde televizyonun yaygınlaşması ile birlikte belgeseller de sinema salonlarından evlere taşınmıştır. Belgeselin sinema perdesinden televizyon ekranlarına doğru mecra değişimi onun, biçim ve içerik olarak değişimine yol açmıştır. Televizyon belgeselciliği, belgesel sinemanın ilk dönem haber-gerçek yapımların devamı olarak da kabul edilmektedir (Öztürk, 2014, s. 122-124). Zaman içinde televizyonun ve yayıncılığın gelişimi ve değişimi, yeni formatların ve anlayışların ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Bourdieu da televizyon için, “şöyle böyle derken, bir kaydetme aygıtı olma iddiasındaki televizyon, gerçeklik yaratma aygıtı haline geldi. Artan bir ölçüyle, toplumsal dünyanın televizyon tarafından betimlenip dayatıldığı evrenlere doğru gidilmektedir” ifadelerini kullanır (Çakaroz, 2008, s. 24).

Medyanın dünyaya hâkim olduğu günümüzde insanların, gerçeklikle ilişkisi kendilerine yansıtılan imajlarla belirlenir ve bu kitle iletişim araçları arasında da ön plana televizyon çıkmaktadır. Televizyonun diğer kitle iletişim araçlarından ayıran önemli noktalardan biri de izleyicilerinin diğer platformdakilere göre daha az belirsiz ve daha az seçilmiş olmasıdır. Hoggart, televizyonun her kesime seslenen, sınıfsız bir kitle iletişim aracı olduğunu dile getirenlerden biridir (Özgüven, Olmayana Ergi yöntemiyle Bir Formatı Sorgulamak , 2011, s. 85).

Televizyonun artışı ile beraber belgesel sinema da, salonlardan televizyonlara kayarak popülerleşmiştir. Yeni bir mecraaya geçen belgesel sinema zamanla biçim ve içerik yönünden değişimlere uğramış ve medya patronlarının ekonomi-politiği duruşları doğrultusunda kullandıkları bir türe dönüşmüştür.

Belgesel sinemanın olmazsa olmazı olan derinlemesine araştırma, hızın önemli olduğu televizyon mecrası içine girmesiyle zamanla belgesel yapım şeklinde büyük değişikliklere gidilmesine neden olmuştur. Televizyona iş yapan yapımcılar ve yönetmenler, belgesel filmlerinde bilim adamı titizliğini ve sanatsal estetiği ikinci plana atmak zorunda kalmışlardır. Eğlendirmenin ön plana çıktığı, sanatın kurallarının televizyonun kurallarıyla yer değiştirdiği, en sansasyonel belgesellerin en “iyi” belgesel olarak tanımlandığı bir tür oluşmuştur. Televizyonun başat ilkesi olan eğlendirme işlevini görmeyen belgeseller ise zamanla yayınlardan alınmış, hatta gece kuşaklarına verilmeye başlanmıştır. (Arık, 2009, s. 153)

John Grierson, 1963 yılında yazdığı “Learning From Television” adlı makalesinde televizyonun, belgesel filmler için de en önemli sponsorluk kaynağı olduğunu ifade eder. Jack Ellis de belgesel filmin finansal desteğini ve izleyicisini televizyon sayesinde geri kazandığını ifade ederek ayrıca bunun başlangıçta kendine amaç edindiği konuları anlatmak için de bir imkân olduğunu düşünür. Televizyon gerçekten de belgesel film yapımlarına bütçe sağlayarak, çok sayıda belgesel filmin oluşmasına ve daha önce görülmemiş sayıda seyirciye ulaşmasına olanak sağlar. Televizyonlar, bir yandan belgesel film yapımcılarına imkân sağlarken diğer yandan talebe, izleyiciye ve çekim için gereken desteğe müdahil olmaktadır (Çakaroz, Belgesel

Sinemanın Tarihsel Süreç İçinde Geçirdiği Değişim Ve Bu Değişimin Sonucu Olarak Televizyondaki Belgesele Dayalı Melez Program Türleri, 2008, s. 84).

İngiltere’de, televizyon belgeselleri, 1949 yılında kamusal yayıncılık ilkesi ile kurulan BBC kanalı ile ortaya çıkmıştır. BBC, John Grierson’ın belgesel hareketinin özelliklerini benimsemiştir. BBC’nin kamu yayıncılığı kavramı Grierson’ın kamusal eğitim kavramı ile aynı çizgide gider hatta kanalın ilk idari yöneticisi olan John Reith’e kamusal yayıncılığın kamusal bütçe ile desteklendiğini ve kar amaçlı bir müessese olmadığını dile getirir. BBC, Reith’in de söylediği bu ilkeleri uzun süre devam ettirir. Aynı dönemde, Amerika Birleşik Devletleri’nde de aynı çizgide kamusal yarara uygun belgesel filmler üretilir, ancak BBC’den farklı olarak özel bir televizyon kanalı aracılığıyla olmasıdır. 1951-1952 sezonunda, CBS kanalında ilk defa düzenli olarak haber magazin derlemelerinden oluşan, “See It Now” serisi yayınlanır. (Çakaroz, Belgesel Sinemanın Tarihsel Süreç İçinde Geçirdiği Değişim Ve Bu Değişimin Sonucu Olarak Televizyondaki Belgesele Dayalı Melez Program Türleri, 2008, s. 84,85)

Bu yeni yayıncılık anlayışında, insanları zorlayıcı ve sosyal olaylara müdahale eden belgeseller hoş karşılanmaz. Brain Winston’a göre, izleyiciler de artık ağır ve sert konuları içeren belgeselleri izlemeyi tercih etmezler. Bunun sonucunda belgesel filmler artık gece yarısı sonrasında ya da program kuşakları arasında yer almaya başlar. Bunun bir nedeni de kablolu yayından sonra ortaya çıkan bir sürü yeni kanal seçeneği ve insanların özel ilgi alanlarına hitap eden yayınlardır. Tüm bu gelişmelerle, belgesel filme olan ilgi iyice azalır (Çakaroz, Belgesel Sinemanın Tarihsel Süreç İçinde Geçirdiği Değişim Ve Bu Değişimin Sonucu Olarak Televizyondaki Belgesele Dayalı Melez Program Türleri, 2008, s. 88)

Birçok kuramcı ve yönetmen filmin, televizyona kaymasından sonra onun belgesel özelliklerini kaybederek televizyon programına dönüştüğünü düşünür. McLuhan’ın da vurguladığı gibi aracın kendisi içeriğin önüne geçmiştir. Televizyon belgeseli tüm bu süreçlerden sonra sinema belgeselinden farklı olarak yeni bir tür olarak kabul görmeye başlar.

Öztürk'e göre televizyon anlatısı parçalıdır. Farklı metinleri bir arada toplama özelliği olan televizyon belgeseli, metinlerarası bir anlatıdır. Bu da seri belgesellerin ortaya çıkmasını sağlar. Öztürk'e göre televizyon ekranının bir sinema perdesinden küçük oluşu da anlatıyı biçimsel anlamda manipüle eder. Televizyonun yayın planına ve akışına göre içerik süresini ayarlaması da aynı şekilde anlatıyı etkileyen süreçlerdendir. Özsoy, televizyon anlatısının parçalı oluşunun en temel sebeplerinden biri de yayın akışında kendisinden önceki ve sonraki programlara bağımlı oluşu olduğunu ifade eder. Sinema belgesellerindeki gibi üç saati bulan belgesel yapımlarını televizyonda göstermek mümkün olmadığından, parçalı yapı yönteminin benimsendiğini bunun da seri bölümleri ortaya çıkardığını belirtir. Seri bölümler kendi içinde bağımsız olan ama genel olarak diğer bölümler ile tematik olarak ortak noktası bulunan ve belli bir devamlılık ile anlatılan bir anlatı formudur (Öztürk, 2014, s. 122).

Yapımcıların, televizyon belgeseli yaparken işledikleri konuyu anlatmak için geniş bir zamanları olmadığından daha az zamanı daha verimli kullanma durumu ortaya çıkar. Televizyon belgeselciliği günlük televizyon yayın akışı içerisinde ya da seriler şeklinde devam eden formatı dolayısıyla sinema belgeselinden çok daha fazla kişiye ulaşır. Ancak diğer belgesellere nazaran beklenen estetik deneyimi yansıtmakta ve ele aldığı konuya ilişkin beklenen sosyal etkiyi yaratmakta televizyon belgeseli daha etkisizdir. Belgeseller söz konusu olduğunda; televizyon daha çok bir 'kitle aracı'na dönüşmektedir (Öztürk, 2014, s. 123).

Televizyon belgeselinin, Sinema belgeselinden ayıran yönler şunlardır: (Öztürk, 2014, s. 128,129)

Televizyon belgeseli, gerçeği belli bir format çerçevesinde yaparken, sinema belgeselinde yönetmenin yaratıcı unsuru ön plandadır.

Televizyon belgeseli serilerden oluşabilirken, sinema belgeseli genelde tek parça olarak yayınlanır. Televizyon belgeselinin çekim ve sunum olanakları televizyon ekranına göre ayarlanırken, sinema belgesellerinde sinema perdesine göre ayarlanır.

Televizyon belgesellerinde daha çok eğlence kültürü ön plandadır, eğlendirmeye yönelik, eleştiriden yoksun ve sisteme adapte olmuş bir yapıdayken, sinema belgeselleri sosyal içerikli konuların daha ağır bastığı, eleştirel bakış açısının olduğu filmlerdir.

Televizyon belgesellerinde sunucu veya dış ses kullanılarak öykü içi anlatım kullanılırken, sinema belgesellerinde genelde sunucu tercih edilmez ve öykü dışı anlatım vardır.

Televizyon belgesellerinde, yapılan röportajlar esnasında sorular duyulabilir ya da alt yazı şeklinde yazılabilirken, sinema belgesellerinde sorular duyulmaz, seyirci akıştan anlar.

Televizyon belgeselinde dinamik bir yapı gereği montajında kesmeler ve geçişler yoğun olarak kullanılırken, sinema belgesellerinde kesmelerin daha az olduğu bir yapı görürüz.

Televizyon belgesellerinde, daha yakın planlar, daha detay çekimler ön planda iken sinema belgeselinde daha geniş açılar, daha genel planlar kullanılır.

Televizyon belgesellerinde müzik kullanımı yoğundur, fonda sürekli müzik çalabilir. Sinema belgesellerinde ise başta ve sonda olmasının dışında gerektiği yerlerde daha az bir kullanım söz konusudur.

Televizyon belgeselinde ses ve görüntü efekti çok fazla kullanılmazken, sinema belgeselinde ses ve görüntü efekti yoğun olarak kullanılır.

### **1.3. BELGESEL VE GERÇEKLİK**

Modern dünya, daha çok görülen bir olgu olarak kabul ediliyor. Hiçbir dönemde olmadığı kadar görüntülerle kuşatıldığımız bu çağda gözün ve görmenin insanoğlunun yaşamındaki önemi itibariyle teknoloji de görme ve görüntü aktarımı üzerinde gelişmeye devam etmektedir (Işıkman, 2014, s. 78). Bu görüntüye dayalı iletişim süreci de gördüğümüz görüntülerin doğruluk değeri sorununu ortaya çıkarmaktadır. Bill Nichols, “Belgeselin sunduğu görüntüleri, tarihsel dünyanın belirli bir niteliğinin görsel kanıtı

kabul etmezsek, başka ne olarak kabul edebiliriz ki?” der (Nichols, 2017, s. 38). Kurmacadan farklı olarak belgesel sinemada inanılrlık ve gerçeğin sunumu daha önemli bir yer tutar. Çünkü bir belgeselin iyi ya da kötü diye değerlendirilmesindeki en önemli kıstaslardan biri de gerçeğe ne kadar sadık kaldığı ile ilgilidir. Özellikle toplumsal belgesellerin, genel olarak belli türden bir hakikate sahip olması gerekliliği ifade edilir. Dave Saunders benzer şekilde belgeselin tarihe ve gerçekliğe uygun bir şekilde seyirciye ulaştırılması gerektiğini düşünenlerdendir. Çünkü yapılan bir antlaşma var gibi izleyiciler, ekranda gördüklerinin doğru bilgi olduğunu ve yanlış yönlendirilmediklerini düşünürler. (Saunders, Belgesel, 2014, s. 24)

Sanat, önce bir yansıtma ve doğayı taklit etme olarak görülmüştür. Yunan filozof Platon yansıtma kuramı ile sanatı gerçeğin zayıf bir taklidi olarak görmüştü. “Devlet” eserinde bu konuyu tartışan Platon, sanat aracılığıyla temsili, gölgenin gölgesi olarak ifade eder. Platon’a göre taklit ve temsil, insanı zamanla ilksel olandan giderek uzaklaştırır bu yüzden de sanat ancak gerçeği taklit yoluyla yansıtılabilir. Platon’un öğrencisi Aristoteles de “Poetika” eserinde sanatı ‘mimesis’ (taklit) olarak tanımlamıştır. Ve bu sanat yaklaşımları uzun süre de bu şekilde devam etmiştir. Andre Bazin’in görüşleri de Platon’un yansıtma kuramına yakın bir şekildedir. Bazin de sanatı gerçeğin bir kopyası olarak ifade etmiş, *Queest-ce que Le Cinema? (Sinema Nedir?)* eserinde gerçek ve temsiliyet ilişkisini mumya metaforu üzerinden anlatmıştır. Bazin sanatı estetik bir haz yaratma arzusu olarak görmemiş sanattaki amacın, varlığın temsil yoluyla aslında bir nevi ölümsüzleştirilmesi olarak görmüştür. Ve temsilin de zamanla değiştiğini söyler, bunu da ortaçağda mumyalamanın yerini alan portrelerle örneklendirir. Bazin sanatın estetik kaygılardan çıkmadığını psikolojik süreçlerle çıktığını şu şekilde ifade etmiştir:

Artık hiç kimse bir modelin veya görüntünün aynılığına inanmamaktadır. Görüntüler sadece bizim maddeleri hatırlamamıza yaramaktadır. Onlar bizi ölümden koruyamazlar. Bugün görüntü oluşturulmasının bu tür amaçları yoktur. Ölümden sonra yaşam konusu tartışma dışı kaldığı için şimdilerde görüntüler gerçekliğin benzerliği olarak ideal bir dünya yaratımı amacını göstermektedir. Eğer estetik sanatlar tarihine bakarsanız çıkış noktasının estetik kaygılardan çok, psikolojik isteklerden kaynaklandığını görürsünüz. Bu “benzerliğin

öyküsü’’dür ve isterseniz siz buna ‘gerçekliğin öyküsü’’ diyebilirsiniz (Susam, Toplumsal Bellek Ve Belgesel Sinema, 2015, s. 142,143).

Jean Baudrillard ise gerçekliğin günümüz teknolojisiyle artık bir yanılsamaya dönüşmesi hakkında ortaya attığı hiper-gerçek kavramı, belgesel sinemadaki gerçeklik tartışmaları için de önemlidir. Baudrillard kitabında ortaya attığı sonsuz sayıda yeniden üretilen gerçekle yüz yüze olduğumuzu ve gerçeğin bir daha asla geri gelmeyeceğinden, bunun tamamen dönüştüğünü, düşsel olan ile gerçek olanı da ayırmanın mümkün olmadığını ifade eder (Baudrillard, 2011, s. 14). Baudrillard ayrıca gerçeklik ve gösterge arasında bir ilişki ve eşdeğerlik olduğunun altını çizerek, imgeye ait aşamaları şöyle sıralar (Baudrillard, 2011, s. 19):

Derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge.

Derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge.

Derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge

Gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan yani kendi kendinin saf simülakrı olarak imge.

Belgesel sinemada gerçeklik kavramı tartışması, Grierson’un belgesel tanımı için kullandığı ‘gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve yorumlanması’ ifadesine kadar uzanmaktadır. Birçok uzman bu ifadelerdeki ‘yaratıcı’ ve ‘seçilmiş’ olarak tanımlanan sürecin aslında belgeselin gerçeklik, doğruluk ve nesnelliğine zarar verdiğini düşünmektedir. Retorik bir form olan belgesel filmde, olay veya olguyu anlatırken ne derece çarpıtılabileceği ve ne ölçüde yaratıcılığa izin olduğu tartışmalı bir konu olmaya devam etmektedir.

Bazin, filmin ‘çekim’lerden oluşan bir yapısı olduğunun altını çizerek bunun gerçek hayattan farklı olduğunu ve izleyici bir yanılsamaya götürdüğü görüşünü savunuyor. Bazin’e göre filmlerin aksine insan gerçek hayatta her şeyi birden görememektedir. Filmler ve gerçek ilişkisini incelediğimiz de karşımıza ilk çıkan montaj kuramları olmaktadır. Arnheim, montaj ve gerçeklik hakkında şunları söyler: ‘Kaydetme işleminin kendisinin dahi bütünüyle tarafsızlık taşımadığını düşündüğümüzde montajın

gerçeğe daha radikal bir müdahale içeren bir işlem olduğu kesindir” (Susam, Toplumsal Bellek Ve Belgesel Sinema, 2015, s. 145,146).

Belgesel Sinemacılar Birliği yayın organları olan ‘‘Belgesel Sinema Dergisi’’nde belgesel sinema da gerçek ve gerçeklik kavramlarını tartıştılar ve bu konudaki genel görüş, belgesel sinemanın gerçeği değil gerçekliği mesele edindiğiydi. Tabi bu görüş belgeseli, belge film olmaktan daha çok imgesel sinemaya yaklaştırmaktadır (Susam, Toplumsal Bellek Ve Belgesel Sinema, 2015, s. 148)

Aynı kurmaca filmler gibi öykü anlatan belgeseller de bir hayli çoktur. Anlatılan öyküler gerçekleşmiş olaylardan alegorik olarak değil, doğrudan bahseder ve tarihsel olay ve olgulara bağlı kalır. Bu belgesellere örnek olarak Nichols, Utanç Hasadı (Harvest of Shame) ve Teldeki Adam (Man of Wire) filmlerini örnek olarak verir. (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 33)

Bakış açısı ve yorum, yeniden üretimin söz konusu olduğu yerde işin içine yaratıcılığın da olacağını aksi halde ise bunun belgeleme işleminden öteye gidemeyeceğini savunan Susam, bu tartışmaların daha çok süreceğinin altını çizerek şu ifadeleri kullanır:

Görülüyor ki gerçek, gerçeklik ve bunların sinema dilinden temsil sorunları, bir değişimin değil bir akışın, devrim içinden yanıtları bulmak zorunda. Bugün ve şimdi için söylediğimiz her şey yarın başka bir bakış açısının ve maddi bir zorunluluğun içinden geçersiz sayılıp yanlışlanabilir. Bu şunu göstermekte: Belgesel sinema hiç kuşkusuz gerçeklerle ilgilidir. Ancak gerçeklerin ‘‘olduğu gibi aktarılması’’ filmi belgesel sinema örneği yapmaz. Çünkü o, olan bitenleri bir bağlam içinde ve merkezine insan olarak, yani gerçeği seçilmiş bir bakışın ürettiği bir gerçekliğin içinden verir. Bu da gerçeğin iletme ve yansıtılma biçimlerini, yani temsil biçimlerini sürekli değiştirecektir. Belgeselde her şey insana dair ve insanı anlatmak içinse o insan değiştikçe hem hikâyeler hem de hikâyelerin anlatım biçimleri değişecektir (Susam, Toplumsal Bellek Ve Belgesel Sinema, 2015, s. 149).

#### 1.4. BELGESELDE NESNELLİK VE ETİK

Sayısal devrimin ilk defa taşa çizildiği resmin, binlerce yıl önce başlayan entelektüel devrimi tamamladığını düşünen James Monaco, görüntüler, sesler ve metinler sayısallaştırıldığı için her şeyin olanaklı olacağını söyler. Analog dünyadaki katı sınırların artık sayısal dünyada yoktur. Sanal gerçekliği de içine alan yeni yapı bir güç olduğu kadar birçok etik problemi de ortaya çıkarır (Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?*, 2001, s. 512, 513)

Belgesel filmde, fotoğraf imgeleri, sinematik ses ve diğer imgeler de kaydettikleri şey ile belirtisel bir ilişki içine girerler. Bu imge ve sesler, kamera önünde olup bitenlerin aslına uygun olarak belli yönlerini kaydeder, buna da ‘‘pro-filmic’’ olay denilir. Bu da belgesel filmin aslında dünyaya dair önemli veriler sunan bir kayıt olarak görülmesini sağlar. Belirtisel bir ses kaydı, belirtisel bir fotoğraf birer kanıt sayılmasına karşın aslında bir belge görevi görür. Ancak belgeselin bir kayıttan fazlası olduğu düşünülür. Çünkü belgeselin dünyaya bakmanın ve bu dünya hakkında önermeler, görüşler sunmanın ve onu yorumlamanın bir parçası olduğu düşünülür. Doğal olarak belgeselci bunu yapmak için de kanıtlar sunmalıdır. Nichols, kanıt olarak sunulan belirtisel görüntü ile onun desteklediği sav veya önermenin farklı olduğu noktasına dikkat çeker. Kanıtın bir işe yaradığını ve filmin genel amacına hizmet ettiğini söylese de yorum için kullanılan kanıtın geçerli olup olmadığı sadece bununla değerlendirilemez. Öne sürülen önermeler, aynı kanıtı kullanan diğer yorumlar tarafından sorgulanmalıdır. Nichols’a göre özel efektler ve hileli kanıt oluşturma imkânlarına yol açacak yöntemler göz ardı edilse bile, görüntünün sahiciliği tek başına yeterli değildir ve bir savı doğrulayamaz. Bu yüzden belgeselin doğru olduğunu öne sürdüğü herhangi bir şeyin, kendi iç mantığı ve sunduğu dış kaynaklar iyice incelenmelidir (Nichols, *Belgesel Sinemaya Giriş*, 2017, s. 55).

Filmdeki tüm karelerin, seslerin, hatta belki sahnelerin ve sekansların bile, temsil ettikleri olaylarla yüksek bir belirtisellik ilişkisi içinde olacağı, belgeselle ilgili varsayımlarımız arasındadır; fakat aynı zamanda, filmin bir bütün olarak, olayların yalnız bir belgesi ya da kaydı olmanın ötesine geçeceğini ve bize bu olaylar hakkında bir görüş sunacağını da farz ederiz. İzleyici olarak, hem gördüğümüzle kameranın önünde olup

biten arasındaki belirtisel bağlantıya güvenebilmeyi, hem de bu bağlantının şiirsel ya da retorik bir biçimde içinde bulunduğumuz dünyayla ilgili bir bakış açısına dönüşmesini görmeyi bekleriz. Tarihsel gerçekliğin kabulü ile onun temsilinin farkındalığı arasında bir gidip gelme öngörürüz. Bu beklenti, belgesel filmle olan ilişkimizi diğer film türleriyle olan ilişkimizden ayırır (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 56,57)

Belgesel film, izleyici tarafından gerçeğin aktarımı olarak düşünülse de, Tahsin Yücel, bu konuda: “Bir gerçeği aktarıyorum iddiasındaki her yapıt o gerçeği değil, kendi ürettiği gerçeği anlatır. Dolaysız bir aktarım, saf, nesnel bir sunum, bu derece bir objektiflik belgesel sinemada dahi mümkün değildir” der (Susam, Toplumsal Bellek Ve Belgesel Sinema, 2015, s. 116). Belgesel film her ne kadar imgesel filminden farklı bir tür olsa da filmlerin doğası gereği çekimlerden oluşur ve kameranın kendisinin dahi nesnellığe aykırı olduğu iddia edilir ve kameranın kullanımı, öznel bir bakış olarak görülür. Kutay da bunu şu şekilde ifade eder: (Kutay, Kamera Gerçek İlişkisi ve Belgesel Sinema Gerçek, 2003, s. 74)

Belgeselci “salt gerçekçi” bilim adamı tavrıyla ne kadar “Ben kendi yorumumu katmadan, olguyu en çıplak en gerçek haliyle sunmayı amaçlıyorum” derse desin, bir görsel anlatım mekanizması olarak kameranın var oluşunda yorum söz konusudur... Yorum, belgesel sinemanın sanat olarak portresi çizilirken olmazsa olmaz fırça darbesidir ve gerçekçi bir estetik anlayışla ters düşmeden üretilebilir.

Sözen, kamera her hareketinde seyirciler yeni bir bakış açısına taşınır.” diyerek kameranın açısının dahi yönetmenin kişisel üslubu olduğunu söyler. İzleyicinin ne göreceği yönetmen tarafından belirlenir. Böylece anlam yönetmenin istediği şekilde oluşturulmuş olur. Belgesel her ne kadar gerçekliği olduğu gibi aktarıyorum dese de aslında sadece montaj bile subjektif bir yorumdur (Öztürk, 2014, s. 116). Douglas Kellner da “her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatsal seçim, türlü çıkar ve arzuları barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir” şeklinde ifade eder (Kellner, Medya Gösterisi, 2010, s. 419).

Bir belgesel bir konuyu anlattığında, her bir planın kompozisyonu, plan ve sahnelerin dizilişi, görüntülerin kurgusu, müzik kullanımı ve benzerleri aracılığıyla bize aktarır. Yönetmen, konusuna karşı tutumunu sadece kamerasını nereye yerleştirdiği değil

aynı zamanda seçtiği kişiler de gösterir. Hangi olayın, hangi özelliklerinin, nasıl bir ilişki içinde sunulacağı tamamen yönetmenin inisiyatifindedir. Örneğin yönetmen kurguda konuşmanın süresini istediği gibi ayarlayabilir, bir konuşmadan başka bir konuşmaya montaj ile bağlayabilir, mekanlar arası geçişle zamanı dahi değiştirip kontrol edebilir.

Nichols bu konuda gördüğümüz ve duyduğumuz her şeyin, yalnızca tarihsel dünyayı değil, aslında filmi yapan kişinin de dünya görüşünü yansıttığını ifade etmektedir. (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 87).

Nasıl kurmaca filmde üslup, yönetmenin yarattığı özgün, hayali dünyayı yansıtıyorsa, belgeselde de ses yönetmenin tarihsel dünyanın kendisiyle kurduğu bağı temsil eder (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 79).

Yönetmen neyi ele alırsa alsın konusuna yaklaşırken bir seçim yapar. Her yapıt gibi sinemada da anlam formları, seçilen ve dışarıda bırakılan unsurların özelliklerine göre yapılır. İçeriğin oluşması kadar biçimin kurulması da bu seçme ve eleme süreçleriyle yakından ilgilidir. Yönetmen neyi içeride tutup neyi dışarıda bıraktığıyla bir anlam dünyası örer. Seçilenler kadar dışarıda bırakılanlar da anlam oluştururlar (Susam, Toplumsal Bellek Ve Belgesel Sinema, 2015, s. 152)

Nichols'a göre belgesellerin bize dünyayı aşına olduğumuz şekilde sunmalarına rağmen, bu belgeselde gördüğümüz her şeye inanmamızı gerektirmez. Nichols, fotoğraf imgesinin etkisini göz önünde alarak şunlara dikkat çeker: (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 62)

- Bir görüntü bize olup bitenle ilgili bilmek istediğimiz her şeyi söyleyeme.
- Görüntüler hem oluşturulmaları sırasında hem de sonrasında dijital ya da geleneksel yöntemlerle değiştirilebilir.
- Doğrulanabilir, sahici görüntü tek başına temsil ettiği ya da kastettiği şeyle ilgili daha kapsamlı savları kanıtlamaz.

Belgesel yapımcıları veya yönetmenleri filme çektikleri herkesten imzalı bir izin belgesi alırlar. Bu izin belgeseli, filme çekilen kişinin tüm karar alma yetkisini imza verdiklerine bırakması demektir. Bu da kişinin, belgeseldeki tasvirinden ve ortaya

çıkacak sonuçların kontrolünden feragat etmesi demektir. Bu da birçok problemi ve sorunu etik olarak gündeme getirir. Filmde yer alan kişinin tasvirinin olumsuz kullanılacağına ve pek çok izleyicinin de bunu olumsuz değerlendireceğine dair önceden bilgilendirilmesi gerekli mi? sorusu burada önem kazanmaktadır (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 67-71).

Bu konuda bazı belgeselciler “bilgilendirilmiş onay” ilkesinin göz önünde tutulması gerektiğini söylerler. Sosyoloji, antropoloji, tıbbi deneyler gibi birçok alanda kullanılan bu ilke katılımcıların, katılımlarının olası sonuçları hakkında onları bilgilendirmek gerektiğini söyler. Bu konu aynı şekilde bir yönetmenin de niyetini belli ederek “özneleri sonuçlar ve riskler konusunda uyarmalı mıdır?” tartışmalarını beraberinde getirmiştir. Tabi bu filmin yaratacağı etkiyi ve sonucu tam olarak kestiremeyen yönetmenler için de hayli zordur.

Başka bir görüş ise belgeselin, bir haber programından farklı olarak adil ve objektif olma yükümlülüğü olmadığını ifade ederler. Hatta bu konuda Michael Rabinger şöyle der: “Bu yeni sanat formunun hiçbir kuralı yoktur. Yalnızca çizgiyi nerede çektiğin ve izleyicinin oluşturacağı anlaşmanın gereklerini nasıl yerine getireceğine dair alınacak kararlar vardır.” Yine de bu noktada Grierson’un da üzerinde durduğu, belgeselcinin toplumsal bir sorumluluk hissi taşıması gerektiği konusu önemlidir.

Belgesel hayata karşı belli bir duruşu, değişimi ve dönüşümü arzular. Bunu yaparken de mevcut nesnellığı bir propaganda katılığından çekip çıkarır ve kendi potansından geçirecek estetize eder. Hem alımlayıcısı hem üretim koşulları itibarıyla farklı bir yere sahip olan belgesel sinema gerçekliğin peşinde olma iddiası ile bunu estetize etme yöntemleri açısından biraz arafta kalmış durumdadır. Özellikle de içeriği zenginleştirmek adına yapılan dramatisasyonun dozajının iyi ayarlanamaması, kullanılan teknolojik müdahalenin sunulmak isteneni deforme edecek kadar mükemmeliyetçi olması gibi nedenler belgeselciyi yola çıkış amacından saptırmaktadır. İzleyici mevcut görsel organizasyon karşısında belgesel izleme pratiğinden uzaklaşarak bir anda imgesel film izleme pratiğinden getirdiği alışkanlıkla kendisine verileni bir fanatizmin ürünü olarak görmektedir. Burada da nesnellikten uzaklaşan belgeselci ve izleyici arasında dürüst

olamayan bir ilişki düzlemi oluşmaktadır (Elmacı, Belgeselde Çoğalan İmge, Buharlaşan Anlam, 2010, s. 24)

Ulutak, tarihçi ve belgeselcinin ortak yanlarından yola çıkarak nesnellik hakkında; tarihi olgularında bütünüyle nesnel olamayacağını ifade etmiştir. Ulutak, tarihteki nesnelliğin olgunun nesnelliği olmadığını, ancak olgu ve yorum arasındaki ilişkinin, nesnelliği olabileceğini savunmuştur. Bu sebeple belgeselci de nesnellığe, ele aldığı konu içinde, kendi görüş gücünü geleceğe yansıtılme gücüyle ve yeteneğiyle yaklaşabilir. Ulutak'a göre belgeselci geçmişte, bugün ve gelecekte, her zaman aynı olan değişmeyeni değil, sürekli değişim içinde olan toplumsal yaşamı açıklamaya uğraşır. Onun değişme sürecindeki geçmiş, bugün, gelecek arasında kurduğu ilişki ve yorum "gerçekler" düzeyinde doğrulandıkça, belgeselcinin nesnellığe ulaşabileceğini ifade eder (Çağ, Belgesel Sinema ve Türleri, 2003, s. 46)

## **1.5. BELGESEL VE TEMSİL**

Görsel belleğin şaşırtıcı gücü ile görsel iletişimin her geçen gün artan etkisi filmlerin temsil ilişkilerindeki belirleyiciliğinin önemini çoğaltmaktadır. Bütün kuramsal çalışmalar ve analizler bize gösteriyor ki temsil ve temsil stratejileri, gerçeğin taşınması, yorumlanması ve yeniden üretilmesi konusunda büyük önem taşımaktadır (Susam, Toplumsal Bellek Ve Belgesel Sinema, 2015, s. 161).

Globalleşen modern dünyada, kitle iletişim araçlarının da yaygın kullanımı ile dünya küçülmektedir. Artık insanlar farklı coğrafyalar, ülkeler, kültürler ve dinler ile evlerinde oturdukları koltukta karşılaşabiliyorlar. Önemli belgesel kanallarından biri olan National Geographic, ‘‘Sizleri yaklaştırmak için uzağa gidiyoruz’’; Discovery Channel’ın ‘‘Bırakın araştırmacılarımız dünyayı sizin için keşfetsin’’ reklam spotları da gösteriyor ki belgesel kanallarının amaçlarından biri de ötekini izleyicilere buluşturmaktır (Işıkman, 2014, s. 82). Günümüzde televizyon izleyicisi çoğu zaman araştırma ve deneyimleme yerine önüne sunulan bilgileri aldığı için belgeselde temsilin önemi daha da artıyor.

20. yüzyılın sonlarında yaşanan ekonomik gelişmeler, kamuya hizmet idealinin sekteye uğramasına sebep olur. Küresel eğilimlere göre düzenlenen medya ortamı ve televizyon yayıncılığında, kamusal hizmet anlayışının zayıflaması sonucu bu süreçten belgesel filmin geleceği de etkilenir. Belgesel filmlerin içeriği, pazar güçlerinin arz ve taleplerine göre belirlenmeye başlar. Puttnam'a göre televizyon yayıncılığı, bu yıllarda çok büyük bir mücadelenin yaşandığı bir karmaşa ortamı içine girmiştir. Kanalların sayısı giderek artmış, izleyici kitleleri giderek parçalara bölünmüştür (Çakaroz, Belgesel Sinemanın Tarihsel Süreç İçinde Geçirdiği Değişim Ve Bu Değişimin Sonucu Olarak Televizyondaki Belgesele Dayalı Melez Program Türleri, 2008, s. 87).

Örneğin, PBS (Public Broadcasting Service) Kanalı, 1967 yılında A.B.D'de ticari televizyon kanallarına alternatif olarak kar amacı gütmeyen insanları eğitmek ve bilgilendirmek amacıyla kurulmuştu. PBS, politik, araştırmacı ve sorgulayıcı belgeseller üretip ve onları yayınlayan bir kanal iken zamanla çizgisi değişmeye başlamış ve gittikçe belirsiz hale gelmiştir. 1972 yılında ise Başkan Nixon, PBS'e ayrılan devlet bütçesini, kanalda yayınlanan Vietnam Savaşı'na muhalif belgeseller yüzünden kesmiştir. Devlet fonundan gelen paranın kesilmesi, kanalı iyice ticari sisteme ve ortak sponsorlu yapımlara yöneltmiştir. Böylelikle kanalda üretilen belgesel sayılarının ve konularının üzerinde değişiklikler olmuştur. Finansman ortaklarının istek ve talepleri doğrultusunda mücadeleci, araştırmacı belgeseller terk edilmiş, onun yerine daha güvenli, popüler yapımlar yayınlanmıştır (Çakaroz, Belgesel Sinemanın Tarihsel Süreç İçinde Geçirdiği Değişim Ve Bu Değişimin Sonucu Olarak Televizyondaki Belgesele Dayalı Melez Program Türleri, 2008, s. 88).

Kitle iletişim araçlarındaki gelişmeler, artan kanallar ve belgesel gibi ortaya çıkan türler, enformasyonu ve ona ulaşımı artıracak diye düşünülmüştü. Ancak bu sürecin bilgilendirmeyi aslında çarpıtarak bilgilendirmeme veya istediğini istediği kadarıyla bilgilendirme sürecine dönüştürdüğünü düşünenlerde vardır. Global bir köye dönüşen dünyada medyanın ve televizyon içeriklerinin geldiği durumu Özgüven şöyle açıklıyor:

Liberalizm ve küreselleşme adı altında dünya medyası da belki Mobil ve British Petrol'ün sebeplerinden pek farklı olmayan sebeplerden tekelleşmektedir. Aynı reklamlarda olduğu gibi, resimler ve sesler çoğalmakta; ancak hakikat daha derinlere inerek

boğulmaktadır. Veya bu çoğalan görüntü ve sesin üretim merkezleri sayıca merkezileşmekte ve azalmaktadır. Bahsi geçen üretimdeki çoğalma, aynı çalgıdan çıkan seslerin daha geniş alana yayılması şeklinde gerçekleşmekte, yeni seslerin çıkması ya da niteliksel bir değişim her gün daha da olanaksızlaşmaktadır. Bu nedenle televizyon ve radyo kanallarının sayısındaki artış daha geniş bir yelpaze içinde bir program ve farklı görüşlerin temsili açısından hiçbir yenilik getirmemektedir (Özgüven, Olmayana Ergi yöntemiyle Bir Formatı Sorgulamak , 2011, s. 14, 15).

A.B.D.’de, ilk belgesel kanalı olarak Discovery Channel, yayın hayatına başlamıştır. Discovery Communication’ın kurucusu olan John S. Hendricks, Discovery Channel’in, insanların dünyayı araştırma ve doğal yaşama olan merakını tatmin etme amacıyla kurulduğunu ifade etmiştir. Daha sonraki yıllarda, Discovery Channel’in ardından, National Geographic, History Channel gibi, belirli konular üzerine odaklanan belgeseller kanalları kurulmuştur. Günümüzde birçok sadece belgesel yayınlayan tematik kanal sayısı bir hayli fazladır. Nichols, belgeselin tanımlanmasındaki etkenlerden biri de kurumsal bir yapının -örneğin “National Geographic” kanalının- o ürüne belgesel demesi ile ilgili olduğunu ifade ediyor. Nichols’a göre eğer bu büyük kuruluşlar bunu izleyiciye belgesel olarak sunduğunda, izleyici buna itiraz etmeyecektir. “Kurumsal bir çerçeve, bir yandan da, kurumsal bir bakış ve anlatı biçimi dayatır; bu da hem yönetmenler hem de izleyiciler için belirli sınırlar çizer ve alışkanlıklar ortaya çıkarır.” (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 38).

Hall’a göre de gerçekliğin yeniden üretimini elinde gücü tutanların ideolojik eğilimi belirliyor. Temsil böyle okunduğunda, doğru ve gerçek kavramını böyle tanımladığımızda son derece ideolojik ve politik özellik kazanmaktadır. Gerçeklik ve imaj arasındaki ilişki konusu birçok araştırmanın konusu olmuştur. İmaj araştırmasının amacı, “imajın” uyumunu ya da uyumsuzluğunu değil onun “mantığını” bulmak ve göstermek olduğu ifade edilmektedir. İmajın gerçeklikle ilişkisinden daha önemli olan ise, imajların hangi toplumsal gereksinimlere yanıt verdiği, hangi ideolojilere, nasıl hizmet ettiği. Böyle bir çalışma toplum içinde var olan kültür, ideoloji, politika ve düşünce tarihiyle ilişkili olmaktadır (Susam, Toplumsal Bellek Ve Belgesel Sinema, 2015, s. 159).

Özgüven'e göre birçok ulusal, çok uluslu televizyon kanalı veya tematik belgesel kanalı, belgeselcinin önüne üretim ve gösterim aşamalarında aşması gereken bir bariyer olur. Seyirciye ulaşan belgeseller aslında tüketim odaklı ve kurumların -yani sahiplerinin- istediği ürünler olur. İzleyici de, belgeselcilerle aralarındaki bir engel teşkil eden kanal sahipleri ve medya patronlarını aşamadığından, önüne gelen belgeselleri izlemek zorundadır (Özgüven, Olmayana Ergi yöntemiyle Bir Formatı Sorgulamak , 2011, s. 16).

Belgesel sinema araçsallık taşır ve temelde insanların bakış açısını değiştirmeye yöneliktir. Bir bağlamda ele aldığı konu hakkındaki yargıları değiştirmeye çalışır. Belgesel filmin araçsallığının ön planda olması, belgesel yönetmenine de temsil konusunda daha büyük bir sorumluluk yükler. Sunulan gerçekle birlikte kitlelerin davranış ve düşüncelerin etkilendiği unutulmamalıdır (Işıkman, 2014, s. 77)

Douglas Kellner, temsil görenekleri, ele alınan konu düzeyine olduğu kadar biçim düzeyiyle olduğunu ifade etmektedir. Kellner, filmin doğası gereği kullanılan yöntemlerle, ortaya çıkarılan filmdeki olay veya durumların nesnel olduğu algısının yaratıldığını ve bu sayede ideoloji yerleştirme yapıldığını iddia etmektedir (Kellner, Medya Gösterisi, 2010, s. 18).

Ryan, görüntüler, anlatılar, inançlar gibi temsillerin, insanların nasıl yaşayacağını belirleyen toplumsal kurallar ve bağlı oldukları toplu değerlendirme sisteminin alt kümesi olduğunu şu şekilde ifade ediyor: “Bu şekilde de sinematografik söylem, filmin izleyiciye hitap ettiği daha geniş toplumsal söylemler tarafından belirlenir. Bu daha geniş toplumsal söylemler, önem atfetme ve değer biçme şeklinde; kadın-erkek, alt sınıf-üst sınıf gibi toplumsal özneleri de belirler.” (Susam, Toplumsal Bellek Ve Belgesel Sinema, 2015, s. 160).

Susam, bir sinema filminde, resmi ideolojileri üretmeye ve toplumsal belleği yeniden örmek isteyenlerin, bir tarihi filmi belgesel algısıyla çekerek aslında sistemin kodlarını onaylıyor ve bellek değişimi sağlıyor olabilecekleri konusunda uyarır. Bu yüzden belgesel olanla olmayan arasındaki farkı ayırt etmemiz gerektiğini düşünür (Susam, Toplumsal Bellek Ve Belgesel Sinema, 2015, s. 161).

Nichols da bu konuda şu örnekleri veriyor, Feshetme Operasyonu (Operation Abolition, 1960) belgesel filminde, Temsilciler Meclisi Amerikan Karşıtı Faaliyetler Komisyonu'nun (HUAC) Mayıs 1960'ta San Francisco'da yaşanan komünist tahrik hakkında yürüttüğü duruşmalar karşı yapılan eylemleri, tehlikeli aşırıların işi olarak gösterildiğine dikkat çekiyor. Nichols, belgesel filmin ayrıca -insanlar arasında da konuşulan- komünizm tehdidinin Amerikan toplumuna sinsice yayıldığı söylentilerini de bilinçli dile getirdiğini söylüyor. Ama buna karşılık başka bir belgesel olan Düzeltme Operasyonu (Operation Correction, 1961) belgeseli için, aynı olayı anlatmasına hatta aynı görüntüleri dahi kullandığının altını çizerek, protesto eylemleri sırasındaki şiddetin göstericiler değıil polis tarafından başlatıldığı konusunda seyirciyi ikna ettiğini söylüyor (Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş, 2017, s. 118). Bu da bize aslında medya yoluyla aktarılan gerçekliğe karşı dikkatli olmamız gerektiğini ve medya okuryazarlığı konusunda kendimizi geliştirmemizi hatırlatmaktadır.

Ötekinin temsili konusu da bu noktada çok önemlidir. Bize anlatılan öteki konusunda dikkatli olmamız gerektiğı kuramcılar tarafından en çok dikkat çekilen noktalardan biridir. Belgeselciler, farklı kültürleri veya dinleri anlatan belgeseller yaparken aslında ötekinin dünyasını anlatan bir yabancı olarak bunu gerçekleştirir. Bu yüzden belgesellerin bize getirdiğı temsiller bazen önyargılı ve stereo tipleştirilmiş olabilmektedir. Biz ve öteki çatışması içinde gerçekleşen belgesellerin objektifliğı her zaman tartışma konusudur. Johannes Fabian'ın dediğı gibi, “öteki konusundaki her bilgi ayrıca zamansal, tarihsel ve siyasal bir söylemdir.” (Işıkman, 2014, s. 80)

Her ne kadar ötekinin anlatmak isteyen veya hegemonya eleştirisi yapmak isteyenler bağımsız yönetmenler ve filmleri olsa da bu filmlerin önündeki asıl engel, seyirciye ulaştırma kısmıdır. Bir belgeselin seyirciye ulaşıp ulaşmamasında ölçüt, belgeselin değıeri değıil, medyayı elinde bulunduranların o belgesel hakkındaki tutumudur. Dağıtıma girme ve üretilebilmek için ulusal veya küresel dağıtım kanallarıyla uzlaşmanız gerekir. Tabi bu da onların istediğı gibi bir belgesel yapmanız anlamına gelir çünkü “estetik” ve “gerçeklik” ten önce onların tutum ve kaygıları ön plandadır (Özgüven, Olmayana Ergi yöntemiyle Bir Formatı Sorgulamak , 2011, s. 14)

National Geographic gibi ulusötesi kanalların belgesele bakışı ve belgeselle ilgili işlevleri farklıdır. Belgesel ile ilgili bütün imkânlarla sahip olan bu kanallar, filmin yapımı sırasındaki tüm sürece müdahil olacakları ve uyum göstermeyenleri eleyecekleri bir sistem inşa etmişlerdir. (Özgüven, Olmayana Ergi yöntemiyle Bir Formatı Sorgulamak , 2011, s. 86)

Belgeselin temsili konusunda birçok farklı görüşler de vardır. Grierson'un "belgesel bir ayna olmaksızın çekiç olmalıdır" sözüne benzer olarak Jill Godmillow da "filmlerde aç çocukları göstermektense, çocukların neden aç olduğu sorgulanmalıdır" demektedir. Temsil konusundaki her türlü soruna rağmen birçok belgeselci, belgeselin en önemli amacının toplumsal olayları soruşturma ve açıklamak ve egemen bakış açısını eleştirip sorgulayarak alternatif bir bakış açısı sunmak olduğunu ifade eder. Belgesel yapımcılarının temsil konusunda sorumlulukları büyüktür, belgeselde sunulan gerçekle birlikte kitlelerin davranış ve düşüncelerinin etkilendiği unutulmamalıdır (Işıkman, 2014, s. 77).

## 2. GÖSTERGEBİLİM, SÖYLEM VE RETORİK HAKKINDA GENEL YAKLAŞIMLAR

### 2.1. DİL BİLİMİN GELİŞİMİNE GENEL BİR BAKIŞ

Dil insanoğlunun ortaya çıkışı kadar eski bir tarihe sahiptir ve insanlığın en büyük icatlarından biri olarak kabul edilmektedir. Dilin icadı eski olmakla birlikte dil biliminin gelişimi Eski Yunan'dan başlayarak Fransızların çalışmaları ile şekillenmeye başlar ancak bu çalışmaların bilimsel yöntemlerden uzak çalışmalar olduğu görülmektedir.

Dilbilim, Bayrav tarafından "dil olayını ve doğal dilleri yapısal düzenleri ve işleyişleri açısından irdeleyen insan bilimi" şeklinde tanımlanmaktadır. Dilbilim araştırmalarının kökenleri Yunan felsefesine dayanmakta ve bu bilimin 18. yüzyılın sonuna dek Yunanlıların etkisinde kaldığı görülmektedir. 18. yüzyıl sonlarına gelindiğinde Hindistan'da yaşayan bir papaz olan Coerdoux'un Latince ve Yunanca'nın Sanskritçe'ye benzediği iddiasını ortaya attığı, İngiliz Yargıç William Jones'un da bu iddiayı doğrulaması sonucu dilbilimde yeni bir dönem olan karşılaştırmalı dilbilgisi çalışmalarının başladığı görülmektedir. Bu noktadan sonra dilbilimin amacı, dillerin nasıl geliştiği, yaşadığı değişimler ve diğer dillerle akrabalık bağlarını araştırmak olmuştur. 19. yüzyıla gelindiğinde bu durumun yerini tarihsel bir bakış açısına bıraktığı ve Hint, Avrupa ve Ural dilleri arasındaki akrabalık bağının kanıtlandığı görülür. 20. yüzyılda ise dilbilim açısından dilin gerçekliğine odaklanıldığı bununla birlikte Saussure ve O'nun peşinden gidenlerin dilin bir "sistem" olduğu üzerinde durduğu görülür (Bayrav, 1998, s. 9, 10)

Dilbiliminin konusunun ne olduğu üzerine yapılan incelemelerde Saussure'ün, dilyetisi ve dil arasında yaptığı ayrımla karşılaşılmaktadır. Saussure bu ayrımla dil konusuna yönelmeyi amaçlar. Bu sebeple ilk olarak dilbilimin konusunun ne olduğu sorusuna cevap aramaya başlar. Saussure dil için yaptığı açıklamada "olguyu ne biçimde ele alırsak alalım, dil olayının her zaman iki yüzü vardır; bunlar birbirinin karşılığıdır,

birbirinin değerini belirler” ifadesini kullanmaktadır. Saussure, birbirine karşılık gelen bu yüzlere çeşitli örnekler verir. Mesela dil hem fizyolojik hem zihinseldir, dilin hem toplumsal hem bireysel yönü vardır ayrıca dil hem çağdaş hem de geçmişin ürünüdür (Saussure, 1998, s. 36, 37)

Saussure, dilin iki değişik düzeyi olan “langue” ile “parole” arasında da ayrım yapmaktadır. Sabit ve değişmez olan “langue” bir dilin yapısı, birbirine anlamlar kazandıran göstergelerin ağıdır; daima “langue”ye dayanılarak üretilen “parole” ise birbirinden farklı kişiler tarafından dilin kullanılış biçimini ifade etmektedir. Bu ayrım konusunda post yapısalcılar şunları belirtmektedirler:

- Dil daha önceden var olan gerçekliğin bir yansıması değildir. Dil söylemlerle veya söylemsel biçimlerle yapılandırılır.
- Saussure’ün ifade ettiği genel bir anlam sisteminden söz edilemez ama anlamın söylemden söyleme değiştiği söylemler ve sistemler dizisinden bahsedilebilir.
- Söylemsel biçimler muhafaza edilir ve söylemsel pratiklere dönüştürülür.
- Bu şekillerin muhafazası ve dönüşümü dilin kullanıldığı bağlamın çözümlenmesiyle ortaya çıkarılabilir (Devran, 2010, s. 32, 33).

Saussure, anlamı ve iletişimi olanaklı kılan tüm dilsel yapıları incelemiştir. Saussure’e göre “dil töz değil, biçimdir.” Saussure dil ve satranç oyununu birbirine benzeterek, nasıl satranç taşlarının karşılıklı değerleri, satranç tahtasındaki konumlarıyla alakalıysa; dildeki bir öğenin değerinin de diğer öğelerle kurduğu ilişki ile ilgili olduğunu söylemiştir (Büker, Sinemada Anlam Yaratma, 2009, s. 30)

Ayrıca Saussure dili bir yapı olarak ele alıp dili kendi iç öğeleri bakımından incelemiştir. Dili kendi içinde bütünlüğü olan dış gerçeklikten bağımsız bir dizge olarak ortaya koyar. Bağıntılardan oluşan dizgeyi, işlevi dikkate alarak her öğeyi bağıntılı olduğu dizgeye dayandırır. (Bircan, 2015b, s. 20)

## 2.2. GÖSTERGEBİLİM

### 2.2.1. Göstergebilimin Tarihi

Eski çağlardan beri insanlar sözcükler ve göstergeler üzerine düşünmüşlerdir. Bugün farklı biçimlerde halen süren bu tartışmalar antin Yunan'da Platon ve Aristoteles'ten beri süre gelmektedir. Aristoteles gösterge kavramını farklı şekilde ele almıştır. Aristoteles'in "Gösterge kuramı, dil kuramından tamamen ayrıdır ve mantık ile retorik'in kesiştiği bir noktada konumlandırılabilir" ifadesi düşünürün göstergeye olan bakışını anlatmaktadır. Gösterge kavramı modern anlamda ki "yerini tutma/ikame etme" şeklindeki haliyle ilk olarak Aristoteles tarafından dile getirilmiştir. Sonuç olarak gösterge "dilsel ifadelerin, psikolojik durumların ve/veya düşüncelerin sembolleri" haline gelmiştir (Özmkas, 2009, s. 33, 34)

Antik Yunan'dan sonra, Roma'lular daha sonra Stoçiler'e kadar uzanan göstergebilim serüveni, Augustine, Ockham ve dahi birçok filozof tarafından "işaret eden ile edilen arasındaki ilişkiler bütünü" üzerine temellendirilmiştir. (Yüksel Y. , 2004, s. 4)

17. ve 18. yüzyıllarda göstergeler tekrar gündeme gelmiş. Önemli felsefecilerden biri olan John Locke, dört kitaptan oluşan "İnsan Anlığı Üstüne Bir Deneme" (An Essay Concerning Human Understanding) adlı eserinde gösterge sorununa yer vererek 'semeiotike' (göstergeler öğretisi) terimini kullanmış ve bu sayede gösterge kuramının temsilcilerinden biri olmuştur. İngiliz felsefeci Locke 'tan sonra matematikçi J. Henri Lambert da Neves Organon (Yeni Organon) adlı eserinde semiotic için bölüm ayırmıştır. Bu dönemdeki çalışmalarda "semiotik" sözcüğüne rastlansa da, daha çok dilbilim üzerinde çalışılmıştır (Sivas, 2012, s. 530).

Göstergebilimin bir bilim dalı olarak görülmesi, 20. Yüzyılın ikinci yarısında Ferdinand Saussure ve Charles S. Pierce ile olmuştur. Saussure, Cenevre Üniversitesi'nde verdiği derslerde göstergeleri inceleyecek yeni bir bilim dalı kurulacağını şu sözlerle duyurmuştur:

...Dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir. Onun için de, yazıyla, sağır-dilsiz alfabetiyle, kutsal nitelikli simgesel törenlerle, bir toplumda incelik belirtisi sayılan davranış biçimleriyle, askerlerin

bildirişim belirtgeleriyle vb. karşılaştırılabilir. Yalnız, dil bu dizgelerin en önemlisidir. Göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim dalı tasarlanabilir: Toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Biz bu bilimi göstergebilim diye adlandıracağız. Göstergebilim, göstergelerin öz niteliğini, hangi yasalara bağlı olduğunu öğretecek bize. Henüz yok böyle bir bilim. Onun için, göstergebilimin nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz. Ama kurulması gerekli yeri, önceden belli. Dilbilim, bu genel nitelikli bilimin bir bölümünden başka bir şey değil. Onun için, göstergebilimin bulacağı yasalar dilbilime de uygulanabilecek. Böylece, insana ilişkin olgular bütünü içinde dilbilim iyice belirlenmiş bir alana bağlanabilecek (Guiraud, 1994, s. 17, 18).

### 2.2.2. Göstergebilimin Tanımı

Birçok bilim dalıyla etkileşimde olan göstergebilim için Rıfat, kendi içinde de farklı uygulamaları olduğunu belirtmiş ayrıca kuramsal açıdan da değişik yaklaşımları barındırdığını vurgulamıştır. Rıfat, kelimeyi oluşturan “gösterge” ve “bilim” kavramlarının anlamsal toplamına indirgenemeyeceğini ve günümüzde anlamını karşılamadığını savunmuştur. Rıfat, bunun yol açtığı soruna da Fransızcada göstergebilim kavramının, “sémiologie” ve “sémiotique” kelimelerinin iki farklı terimle ifade edilmesine rağmen, Türkçede tek terim altında kullanılmasını örnek göstermiştir (Rıfat, XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, 2008, s. 112).

Fiske’de göstergebilim, bir iletinin bir şeyi anlamlandırmasına olanak sağlayan yapılandırılmış bir ilişki dizgesinin çözümlenmesi üzerinde yoğunlaşmıştır. Göstergebilimin üç temel çalışma alanı şu şekilde tanımlanmıştır:

*Göstergenin kendisi:* Bu alan, gösterge çeşitlerinin, bunların çeşitli anlam taşıma yollarının ve göstergeleri kullanan insanlarla ilişkilendirilme biçiminin araştırılmasını içerir. Göstergeler insan inşaları oldukları için, yalnızca, insanların anlan kullandıkları biçimler içerisinde anlaşılabilirler

*İçinde göstergelerin düzenlendiği kodlar ya da sistemler:* Bu çalışmalar içinde, toplumun ya da kültürün gereksinimlerini karşılamak için geliştirilen kodları ya da bu kodların iletilmesi için var olan iletişim kanallarını işletmek için başvuru olan yolları ortaya koymak yer almaktadır

*Kodlar ve göstergelerin içinde işlediği kültür:* Kültürün kendi varoluşu ve biçimi de bu kodların ve göstergelerin kullanımına bağlıdır (Fiske, İletişim Çalışmalarına Giriş, 2003, s. 62, 63). Göstergebilim, en yalın haliyle, ilk aşamada dilsel veya görsel ayrımı yapmadan göstergeleri incelemeyi amaç edinen bir bilim dalı olarak kabul edilmektedir. Göstergebilim görünenin, aslında gerçeğin kendisi olmadığından hareketle, gerçekte neyin gösterilmek istendiğini araştırmaktadır (Çiçek, 2016, s. 27).

### **2.2.3. Gösterge Kavramı**

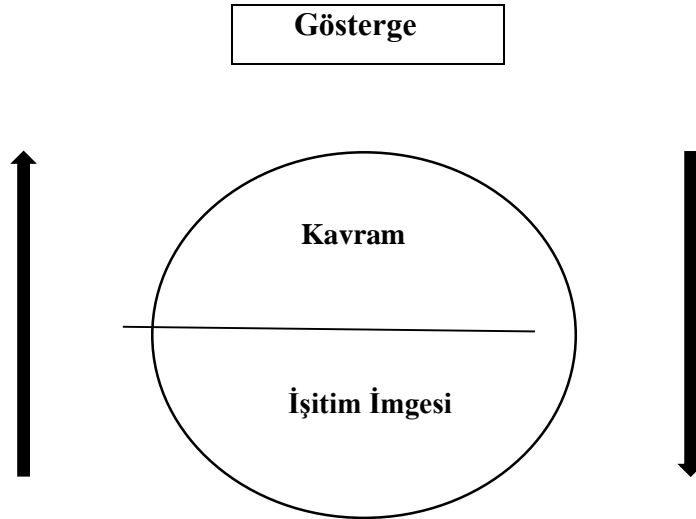
Göstergebilimi anlamak için öncelikle ‘gösterge’ kavramını anlamak gerekmektedir. Gösterge eski Yunancadaki ‘semeion’ kelimesine dayanmaktadır. Gösterge kavramı için birçok tanım olmasına karşın, ‘‘Kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb.’’ olarak ifade edilmektedir. Pierre Guiraud, göstergeyi bir uyarıcı olarak görmüş ve uyandırdığı belleksel imgenin de bizim zihnimize olan başka bir uyarıcının imgesine bağlı olduğunu ifade etmiştir. Başka bir tanımda ise Fatma Erkman, gösterge için, ‘‘kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her aracı göstergedir’’ demiştir (Sancar, Göstergebilimsel Film Çözümlemelerinin Bergsoncu Eleştirisi, 2018, s. 26)

17. ve 18. yüzyıllara gelindiğinde genel bir dil ve anlam kuramı tasarlamaya çalışan Locke, Diderot, Leibniz, Lambert ve Condillac gibi felsefecilerin göstergeler ve anlam taşıyan biçimlerle ilgilendikleri görülür. İngiliz felsefeci J. Locke dört kitaptan meydana gelen ‘‘İnsan Anlığı Üstüne Bir Deneme’’ (An Essay Concerning Human Understanding) adlı eserinde gösterge kavramına da değinmektedir. Dördüncü kitabın ‘‘Bilimlerin Bölünmesi Üstüne’’ adlı son bölümünde bilimleri ‘‘physike’’ (doğa felsefesi), ‘‘praktike’’ (Etik/Ahlak) ve ‘‘semeiotike’’ (göstergeler öğretisi) olarak üç sınıfa ayırmaktadır. Locke göstergebilime ayrı bir yer vermektedir. Ona göre göstergeler öğretisinin amacı da, zihnin anlamak (kavramak) veya bilgilerini başkalarına anlatmak için kullandığı göstergelerin özelliğini incelemektir (Rıfat, 2009).

Guiraud, toplumsal yaşamın en önemli koşullarından birinin karşımızdaki kişiyi bilmek ve tanımlayabilmek olduğunu, bununda kimlik göstergeleriyle yapılabileceğini savunmuştur. Bu göstergeler, armalar, bayraklar, uniformalar, belirtgeler, madalyalar, dövmeler, makyajlar, saç biçimleri, ad, soyad, takma adlar, tabelalar ve marka isimlerine kadar birçok öğeyi içinde barındırır. Guiraud, ayrıca görgü kurallarının da toplumsal yaşamda karşılaştığımız göstergeler olduğunu belirtmiştir. İnsanların iletişim halindeyken bir takım belirtgeler kullandıklarını ve bunun da ortama göre değişebildiğini söyler. Guiraud, ses tonu, selamlaşma ve incelik kuralları, mimikler, jestler, danslar, beslenme alışkanlıkları ve karşımızdaki ile konuşurken koyduğumuz mesafeye kadar aslında bir çok şeyin gösterge olduğunu hatta oturduğumuz konutlardan, eşyalara kadar her şeyi buna dahil edebileceğimizi belirtir (Guiraud, 2016, s. 113-121).

### **2.2.3.1. F. Saussure'e Göre Gösterge Kavramı**

Saussure'e göre gösterge: "Bir kavram ile bir işitim imgesini birleştirir." Saussure işitim imgesi derken göstergenin ses yapısını; kavram derken ise anlamsal içeriğini ifade etmektedir. Saussure, görsel göstergeler ve işitsel göstergeleri birbirinden ayırmaktadır. İşitim imgesi sadece mutlak fiziksel olan özdeksel ses değil, sesin zihindeki izidir ve duyuların yoluyla tasarımlanmaktadır (Saussure, Genel Dilbilim Dersleri, 1998, s. 109)



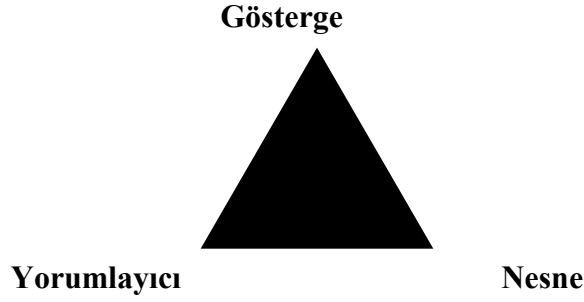
**Şekil.1:** Saussure'ün Gösterge Şeması (Bircan, 2015b)

Saussure'e göre gösterge; bir gösteren bir de gösterilenden oluşmaktadır. Saussure, sözcüğü oluşturan harfleri kastederek gösteren, göstergenin fiziksel boyutu ile ilgilidir derken; gösterilen ise göstergenin, zihnimizdeki anlamı ile ilişkili olduğunu söylemektedir. Örneğin, kalem göstergesinin göstereni "k-a-l-e-m" harfleri iken gösterilen ise kalem şeklindeki objedir. Her gösterge anlamının sosyal veya kültürel birçok dayanağı olduğunu belirten Saussure, gösteren ile gösterilen arasında herhangi bir nedensel ilişki olmadığını söylemektedir. Yani bir dildeki "yıldız" göstergesi, geceleri gökyüzündeki parlak ışık kaynaklarını akla getirirken, bir İngiliz için bu kelime anlam ifade etmeyecektir çünkü İngilizcede "yıldız" kelimesini karşılayan "star" göstergesidir. Ayrıca Saussure'e göre bir gösterge ancak farklı göstergelerle olan ilişkisinden ve kendine özgü olarak diğer göstergelerden ayrılmasıyla anlam kazanabilir. Diğer göstergelerden farklılık göstererek anlam kazanan göstergeler, bağlama göre değişebilmektedir. Bir kadın kocasına "Sen bir öküzün" dediğinde "öküz" göstergesi farklı bir anlam kazanmaktadır (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 32).

Saussure'e göre göstergenin gösteren ve gösterilenden meydana gelmesi dizge üzerinde oluşturduğu ses ve kavramsal ayrıklara dayanır. Saussure bu durumu "Her gösterge dizgesinde olduğu gibi dilde de göstergeyi gösterge yapan, onu benzerlerinden ayırt eden özellikten başka birşey değildir." şeklinde ifade etmektedir (Saussure, Genel Dilbilim Dersleri, 1998, s. 179).

### **2.2.3.2. C. S. Peirce'e Göre Gösterge Kavramı**

Göstergebilim konusunda çalışmalarıyla tanınan başka bir isim de Charles Sanders Peirce'dür. Peirce'ın, göstergebilim anlayışını mantık temeline oturtarak ve üçlü ayrımlar üzerine şekillendirdiği gösterge sistemi önemlidir. Peirce'ün kuramı iletişim sürecinde "yorumlayıcı" önemli görmesine karşın konuşmacıyı/yazarı merkeze alan bir çizgidedir (Özmkas, 2009, s. 29).



**Şekil.2:** Peirce'ün modelinde gösterge, yorumlayıcı ve nesne üçlüğü

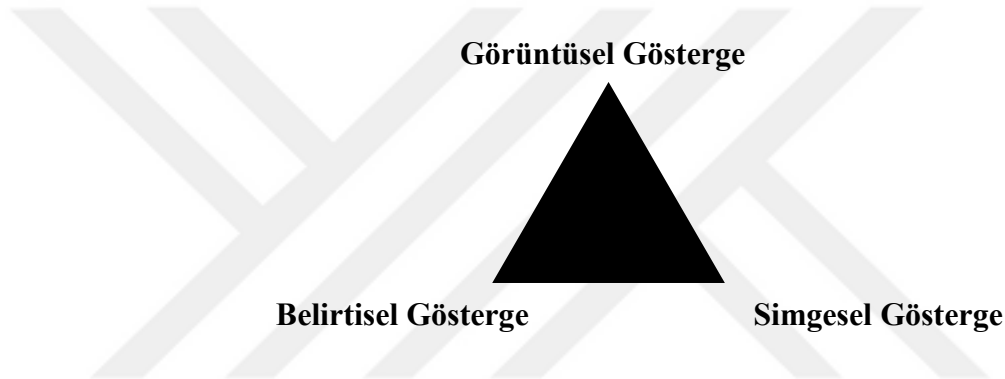
Peirce kuramını dilbilim ile değil, mantık ile özdeşleştirir. Peirce gösterge, “Bir şeyin yerini tutan, o şeyi üreten ya da niteleyen bir düşüncedir”. Peirce'ün çok başvurulan bir diğer tanımı ise şöyledir: “Bir gösterge, birisi için bir şeyin belirli bir ilgi ve kapasite bakımından yerini tutmasıdır” (Özmkas, 2009, s. 36)

Peirce, insanın deneyim alanındaki simge ve işaretlerin ifade ettikleri anlamları göstergebilim bağlamında ele almaktadır. Peirce, işaretlerle ilgili şunları ifade eder:

Eğer dış gerçeklerin aydınlığını anlıyorsak, düşüncenin bulabileceğimiz koşulları işaretle belirlenen düşüncelerin koşullarıdır. Açıkça, dış gerçeklerden yola çıkarak kanıt bulan başka düşünce yoktur. Fakat düşüncenin dış gerçeklerle ancak bilinebileceğini görmüş bulunuyoruz. O halde idrak edilebilecek tek gerçek işaretle beliren düşüncedir. Fakat idrak edilmeyen düşünce var olamaz. Bundan ötürü, bütün düşüncenin işaretlerle belirlenmesi gerekmektedir (Ünal, 2016, s. 390).

Saussure'ün göstergebilimde yazılı metinlerde çalışmasının aksine Peirce, görsel metinler üzerinde çalışmıştır. Peirce'e göstergeyi; sembolik (simgesel), görüntüsel (ikonik) ve belirtisel (index) olmak üzere üç şekilde açıklamıştır (bkz, şekil 3). Harflerin, sözcüklerin, logo ve bayraklarda kullanılan Sembolik göstergelerde gösterge ile obje arasında nedensel ilişki mevcut değildir. Harfler, sözcükler, bayrak ve logo gibi görseller, sembolik görsellerdir. Sözelimi, ‘lale’ sözcüğü ile bu sözcüğün aklımıza getirdiği lale bitkisi arasında herhangi bir nedensel ilişki yoktur. Ancak o sembolleri gördüğümüz veya işittiğimiz zaman göstergelerin sembolize ettiği anlamlar veya görüntüler zihnimizde oluştuğunu sebebinin de bizim onlara yüklediğimiz anlamlar olduğunu söylemektedir.

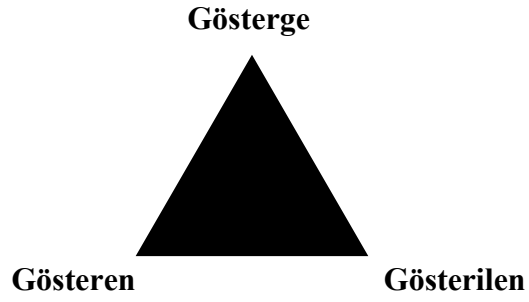
İkonik göstergeler ise resimler, fotoğraflar gibi görsel göstergeleri kapsamaktadır. İkonik göstergelerle gösterilen obje arasında fiziksel benzerlik söz konusudur. Örneğin, bir köpeğin fotoğrafı gösterilen köpeğe benzemektedir; ama hiçbir zaman o köpeğin kendisi değildir. Belirtisel göstergelerde ise gösterge ile gösterilen arasında bir belirtisel bir ilişki söz konusudur. Örnek olarak, duman bir yangının belirtisidir. Günümüzde özellikle güvenlik birimleri için, belirtisel göstergeler son derece önemlidir. Örneğin, bir hırsızlık vakasında olay yerinde bırakılan suç aletleri veya olayın işleniş biçimi polis için bir şeyin belirtisi olabilmektedir (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 33)



**Şekil.3:** Peirce'ün görüntüsel gösterge, belirtisel ve simgesel gösterge üçlüğü

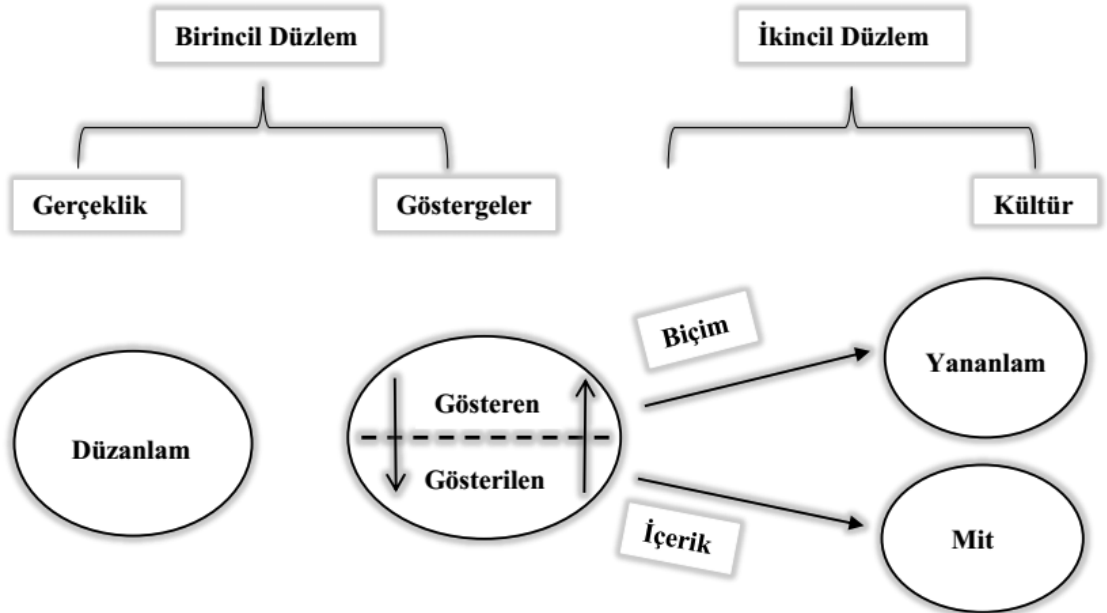
### ***2.2.3.3. Roland Barthes'a Göre Gösterge Kavramı***

Bir diğer göstergebilimci, Fransız Roland Barthes'dir. Barthes gösterge ile ilgili yapılan tanımlara ve bütün bu tanımların birleştikleri ortak noktalara değindikten sonra göstergeyi “gösteren” ve “gösterilen”in kurduğu bir bütün olarak tanımlar. Ona göre gösterenler düzlemi “anlatım düzlemini” gösterilenler düzlemi ise “içerik düzlemini” oluşturmaktadır (Barthes, 1979, s. 31). Barthes “gösterilen”i göstergeyi kullanın ondan anladığı şey olarak tanımlamaktadır. “Gösteren”in gösterilenden ayrıldığı hususu ise “gösteren”in aracı ve özdeği bulunmasında görmektedir. Ancak gösterenin bir özdeğinin bulunmasını da yeterli görmemektedir (Barthes, 1979, s. 35)



Şekil.3: Barthes'ın Gösterge Şeması (Bircan, 2015b, s. 23).

Barthes'a göre bir göstergenin birinci ve ikinci düzey anlamı olabilir. Birinci anlam, göstergenin düz anlamıdır. Düz anlam, göstergenin en yalın hali olan sözlük anlamı iken yan anlam ise, göstergenin bağlam ve kültürle ilişkili olarak kazandığı anlamıdır (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 34). Mesela, Rolex'in birinci düzey (düz) anlamı saat olmasıdır fakat Rolex Marka saat aynı zamanda zenginliğin ve lüks yaşamın da bir göstergesi olarak ikinci düzey (yan) anlama sahiptir.



Şekil.4: Barthes'ın Anlamlandırma Şeması (Bircan, 2015b)

Barthes, anlatıların ve ideolojilerin çözümlemesinde kullanıldığını söylediği yan anlam hakkında şunları söyler:

Yan anlam düzlemine elinde bulunduran toplumun, incelenen dizgenin gösterenlerinden, göstergebilimcinin ise aynı dizgenin gösterilenlerinden söz ettiği söylenebilir. Demek ki göstergebilimci, birinci dizgenin göstergelerini ikinci dizgenin gösterenleriyle doğallaştıran ya da örten dünyanın karşısında nesnel bir çözüme işlevi yerine getirir (göstergebilimcinin kullandığı dil bir işlemdir). Ne var ki, doğrudan doğruya üst dilleri yenileyen tarihten ötürü göstergebilimcinin nesnelliği geçici bir nitelik taşır (Bircan, 2015b, s. 25).

Barthes'ın düz anlam ve yana anlamın yanında kullandığı diğer kavram ise "mit"tir. Buradaki mit efsane anlamında kullanılmamakta, göstergenin ideolojik anlamı olarak, başka bir gösterge yerine almasıdır (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 34).

Barthes, bütün mitlerin kendisine özgü birer dil olduğunu ve her mitin bir dilbilim olarak yeni yaşam modelleri dikte ettiğini ifade etmektedir. Barthes'a göre "mit" bir mesajdır. Anlatılmak istenilen mesaj, mitlerde gizli bir biçimde aktarılmaktadır. Her mitin, toplumsal unsurlarla bezeli olduğunu ve her zaman altında ideoloji taşıdığını söyleyen Barthes'a göre mit kullanılırken amaç bir şeyi açıkça dile getirmek değil, altta yatan anlamı ifade etmektir. Göstergenin tözü değil biçimine önem veren Barthes, Mitin bir anlamlama biçimi olduğunu ifade etmektedir. (Bircan, 2015b, s. 27-29).

Barthes, 1972 yılında denemelerini topladığı "Çağdaş Söylenler" adlı kitabında, filmlerden deterjan reklamlarına, resimli dergilerden fal köşelerine kadar birçok konudaki göstergeleri, anlam ileten bir dil olarak değerlendirmiş ve göstergebilimsel analizlerini yapmıştır.

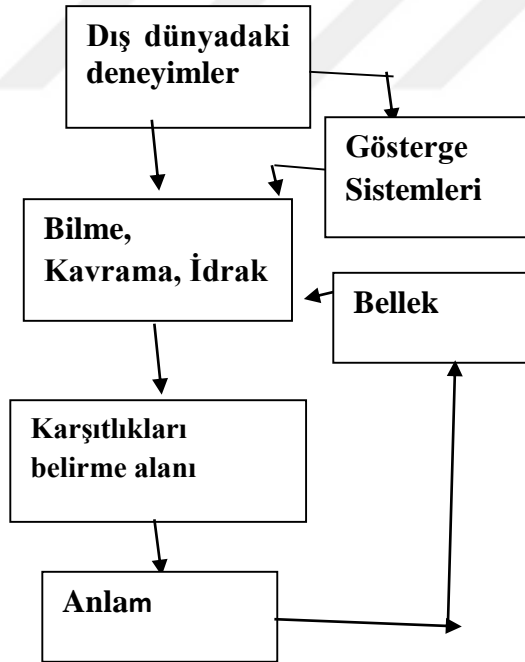
#### **2.2.4. Göstergebilimde Anlam İnşa Etme ve Yorumlama**

Göstergebilim, anlam üretimini ve üretilen anlamları yorumlamayı amaçlayan disiplinlerden biri olarak kabul edilmektedir. 1960'lı yıllardan sonra reklam, pazarlama gibi birçok alanda göstergebilimsel yöntemler kullanılmaktadır.

Göstergelerin seçiminden, dizilişine kadar önemli olan bu süreçte, anlam oluşturma ve yorumlamada birçok etken söz konusudur. Aslında herkes, yaşadığı dünyadaki göstergeleri yorumlayarak anlam oluşturmaktadır. Metropollerde yaşayan insanlar şehre biçim verirken aynı zamanda şehirde dilini oluşturmuş olurlar. Barthes, bu şehirler için şu ifadeleri kullanmaktadır:

Şehirler bir söylemdir; bu söylem de gerçekten bir dildir. Şehir, sakinleriyle konuşur; biz, içinde bulunduğumuz kenti konuşuruz; bunu da orada yaşayarak, orada dolaşarak, ona bakarak yaparız (1979, s. 34)

Fiske, göstergebilimde alıcının diğer doğrusal modellere kıyasla çok daha aktif olduğunu belirtmektedir. Fiske, alıcı yerine “okur” teriminin kullanıldığı bu süreçte, okurun; “kendi deneyimlerini ve duygularını, tutumlarını metne taşıyarak, metnin anlamlandırılmasına doğrudan katkı sağladığını” ifade etmektedir (2003, s. 62, 63).



Şekil.5: Bireyin yorumlama süreci şeması (Parsa & Olgundeniz, s. 2)

“Anlamlama” Barthes’ın göstergebilim anlayışında önemli bir yer tutmaktadır. “Bir göstergede; gösteren ve gösterilen arasında kurulan ilişkiye anlamlama” denilmektedir. Herhangi bir gösterene bakıldığında ve ya işitildiğinde gösterilenin zihinde canlandırılma süreci anlamlamadır (Karaman, 2017, s. 31). Barthes, göstergebilimsel analizi ‘dizim düzlemi’ ve ‘dizge düzlemi’ olarak dilin iki ayrı ekseninde gerçekleştirir. Göstergesel dizgeyi belirlerken Saussure’ün dil çözümlemesi için kabul ettiği dizimsel ve dizisel boyutlardan faydalanır. Dizimsel boyut öğelerin bir tümce oluşturacak biçimde arka arkaya gelmesi iken, dizisel boyut aynı sözbirimi içinde bulunan birbirinin yerine ikame edilebilecek öğelerdir (Sığırcı, 2016, s. 34)

### **2.2.5. Sinema ve Göstergebilim**

Toplumbilim disiplinleri ile iç içe olan göstergebilim, dil olarak kabul edilen sinema ile de ilgilenmektedir. Çünkü algılanma ve çözümlenme sürecinin önemli olduğu Sinema ve toplum arasında karşılıklı bir etkileşim vardır. Bu sebeple film okuması yaparken, teknik bilginin yanında toplumsal ve kültürel bilgi de gerekmektedir. Kameraya çekilen her şey ve mikrofonla kayıt edilen her ses, yani kısaca anlam inşa etmek için yapılan her çekim başlı başına göstergeler bütünüdür. 20. yy da sinemada ve göstergebilim alanında olan gelişmeler bu iki disiplini yan yana getirmiştir.

Göstergebilimi sinemaya uygulayanlar Christian Metz ve Peter Wollen’dır. Bugün, göstergebilim disiplini, insanbilim, toplumbilim, algılama ruhbilimi, toplumsal ruhbilim, bilgi kuramı, dilbilim, felsefe, iletişim bilimleri gibi birçok bilim dalının kesiştiği bir noktada bulunarak bu disiplinlere katkı sağlamaktadır (Güneş, Çağdaş Bir Çözümleme Yöntemi: Göstergebilim, 2012, s. 32)

Christian Metz’in 1964 yılında, Communications’un 4 no.lu sayısında yayınlanan "sinema dil mi yoksa dil yetisi mi?" başlıklı makalesi bu alandaki ilk çalışma olarak kabul edilmektedir. Film eleştirisini, bilimsel bir temele oturtmaya çalışan Metz, göstergebilimin dilbilim içinde gerçekleştirdiği bilimsel metodların, sinema filmlerine de uyacağını göstermek adına tüm filmlerde uygulanabilecek yasalar ortaya koymaya

çalışmıştır. Metz, sinemayı bir dil olarak görmüş ve sinemanın diğer dillerden farkının ise iletişimsel yönünün ikinci planda olması olarak açıklamıştır (Bağder, 1999, s. 144).

Sinema göstergebilimi üzerine çalışan üç önemli isim vardır. Saussure'den etkilenen Christian Metz, Peirce'den etkilenen Peter Wollen ve her iki kuramcıyı da eleştirmesine rağmen onların ikisinden de etkilenmiş olan Umberto Eco bu alanın öncülerindedir. Bu üç kuramcıda benzer şekilde, görsel göstergenin öz niteliği, işleyiş biçimini ve sinemada yan anlamı oluşturanın ne olduğunu üzerinde çalışmışlardır. (Sivas, 2012, s. 532)

Metz makalesinde sinemayı, doğal dil ile kıyaslayarak sinemanın dilinin (langue) doğal olmayan bir dil yetisi (langage) olduğunu söyler. Sinemanın en küçük birimi ve göstergesi olan çekimlerin, doğal dilde bir karşılığı olmadığını söylemektedir. Metz, sinemada gördüğümüz her şeyin planın her bir sahnenin bir anlamı olduğunu bu nedenle, sinema dilinin en küçük birimi olan çekim, doğal dilde ancak bir sözceye karşılık geldiğini iddia etmektedir (Bağder, 1999, s. 144).

Bir sinema filminin her bir sahnesi veya sekansların her biri o filmin parçasal birimlerini meydana getirir. Bir de filmin parçaüstü birimleri vardır. Örneğin filmin bir bölümünde renk siyah-beyaz veya sepya tonlarına geçtiğinde, filmsel zamanda bir flashback yaşandığı anlamını çıkarabiliriz. Veya filmin bir bölümünde kamera bir karakterin baktığı yönü bulanık gösteriyorsa, buradan o karakterin gözlerinin bozuk olduğu veya sarhoş olduğu anlamı çıkabilir. Göstergebilimsel bir analizde, parçasal birimlerin incelenmesi kadar, parçaüstü birimlerin de analize konu edilmesi gereklidir. Dildeki parçaüstü birimlere benzer anlam yapıları da sinemada anlamı yaratan etmenler arasında sayılabilir. Dildeki parçasal birimler tek tek harfler iken; parçaüstü birimler, konuşurken bu harflere yaptığımız vurgulardır. Örneğin “efendim” kelimesini telaffuz ediş biçimimiz, bu kelimenin bir hitap kelimesi olarak veya “Ne dediğinizi anlamadım.” olarak anlaşılmasına neden olabilir (Sancar, Göstergebilimsel Film Çözümlemelerinin Bergsoncu Eleştirisi, 2018, s. 28).

Ayrıca Metz'e göre, seyirci filmde verilen iletiyi anlamaya çalışırken çeşitli düzgülerden faydalanmaktadır. Hepsinin sinemasal olmadığı bu düzgüler sebebiyle bir bazen kendi kültürüne göre düzgülenmiş filmleri anlamakta güçlük çekeriz. Bu düzgüler şunlardır:

Görsel ve işitsel algılama,

Filmde gördüğümüz nesnelere tanınması,

Kültürümüz sayesinde veya filmdeki düzgüler yoluyla ayırdına varabildiğimiz nesnelere ya da nesnelere arasındaki ilişkilerle ilgili yan anlamlar ve simgeler,

Büyük anlatısal yapıların tamamı,

Sinemasal dizgeler bütünüdür.

Ayrıca Metz, filmin, gerçekliğin kendisi olmadığını ifade ederek filmin hammaddesinin; görüntü, grafikler, müzik, diyaloglar ve efektler gibi bilgi kaynakları olduğunu söylemektedir. Seyircinin bu kaynaklardan aldığı bilgileri kendi kültürel bilgi birikimi ile eşleştirmesi sonucu anlam ortaya çıkmaktadır.

Metz gibi Bağder'de sinemaya özgü olan görüntünün, doğal dildeki gibi uzlaşım olmadığını, bu dili doğal (ikonik) ve dil dışı bir gösterge olarak kabul etmektedir. Bağder, sinema göstergesini şöyle yorumlar: (Bağder, 1999, s. 146)

Görüntü aynı zamanda gösterdiği nesnenin gerçekleşmesidir. Bir ağaç gösteren görüntü, ağaç anlamına değil, "işte ağaç" anlamına gelir, bu nedenle görüntü bir savdır. Fakat tek başına bir ağaç görüntüsü sinemasal olmak için yeterli değildir. Çünkü diğer iletişim dizgelerinde de görüntü başatır: Fotoğraf, fotoroman, çizgi roman, resim gibi dil dizgelerinin de temel anlatım aracı görüntüdür. Sinema göstergesini bunlardan ayıran en büyük özellik, görüntünün mekanik olması, yansıtılması, birden fazla olması ve de en önemlisi görüntünün hareketli olmasıdır.

Metz, bir görüntünün tek başına bir anlamı olduğunu belirtse de görüntü, başka görüntülerle yan yana geldiğinde ancak yeni anlamlar çıkacağını bunun da bağlam ve kültürel alt yapı ile ortaya çıktığını ifade etmektedir (Sancar, Göstergebilimsel Film Çözümlemelerinin Bergsoncu Eleştirisi, 2018, s. 27).

Sinema göstergebilimi üzerine bir diğer isim de Umberto Eco'dur. Eco, "gösterge başka bir şeyin yerini tuttuğunda o şeyin var olması ya da o anda bir yerde bulunmasının gerekli olmadığı" ifade etmiştir. Ayrıca, sinemada göstergebilim, ancak

“göstergebilimin, dilbilimin bir kolu ya da yan ürünü olmadığı” kabul edilirse olanaklı olabileceğini söylemektedir. Eco, sinema göstergebiliminin yasalarını, sinemanın ve filmin yasalarından ayırarak, genel anlamlama yasaları olduğunu ifade eder. Yani, göstergebilimin “yerine geçme” ve “gönderme” unsurlarıyla anlaşıldığını söyleyen Eco, örneğin bir ağaç görüntüsü aynı içerik birimin yerine geçse de içerik birimin yerine bir sözcüğün geçmesi ile görüntünün geçmesi aynı şey olmadığını ifade etmektedir (Sivas, 2012, s. 532-535).

Sinemada göstergebilim konusunda kafa yoran bir başka isim ise Peter Wollen'dır. Wollen sinemada en belirgin göstergelerin “belirti” ve “görüntüsel gösterge”nin olduğunu net bir şekilde vurgular. Wollen göstergebilimcilerin “görüntüsel gösterge” konusunda kayıtsız kalmalarına şaşırmakta ve sinema estetiğini diğerlerinden ayıran önemli bir farklılığının, göstergenin üç boyutunu olan; belirti, görüntüsel gösterge ve simgesel boyutlarından kaynaklandığını söylemektedir (Wollen, 2004).

Metz, Eco ve Wollen, birbirlerinden farklı yaklaşımlar geliştirmiş olsalar da her üç isim de göstergenin işleyiş biçimini, öz niteliğini inceleyerek sinemada yan anlamı oluşturanın ne olduğu üzerinde çalışmışlardır. Metz ve Wollen film kuramının göstergebilimin bir bölümü olması konusunda uzlaşırlarken; Eco, sinema göstergebiliminin, dilbilimin bir kolu olmadığını bu ayrımında ana hatlarıyla belirlenmesi gerektiğini üzerinde durmuştur (Sivas, 2012, s. 536).

## **2.3. SÖYLEM**

### **2.3.1. Söylem Kavramı**

Söylem kavramı, günümüzde medya, siyaset, sosyal bilimler gibi birçok farklı alanda ve kavram olarak birçok farklı şekilde kullanılmaktadır. Söylem siyasi içerikli bir konuşmada, bir anlatım tarzı, felsefi bir görüş gibi anlamlarda kullanıldığı gibi; ideoloji, öğretisi ya da düşünceye sahip kişilerin kullandıkları dil anlamında kullanılabilir (Yüksel Y. , İletişim Araştırma Metodları, 2004, s. 3)

Söylem sosyal hayatın tüm yönleri ile ilişkili olarak konuşma ve sohbetten

Bir meta-eylemdir ve ideoloji, bilgi, diyalog, anlatım, beyan tarzı, müzakere, güç ve gücün mübadelesiyle eyleme dönüşen dil pratiklerine ilişkin süreçlerdir. Söylem belirli kurallar, terminoloji ve konuşmalardan oluşan sistematik dilsel düzenleri betimlemek için kullanılan bir kavram olarak da anılır. Söylem, sosyal dünyayı tanımlamadan günlük sohbete kadar birçok iletişim biçiminde yer almaktadır (Çelik & Ekşi, 2008).

Söyleme ilişkin tartışmalar genelde Ferdinand de Saussure'ün ortaya koyduğu dil teorisine dayandırılır. Saussure dil (langue) ile söz (parole) terimlerini kullanıp ve dilin sözden ayrılması gerektiğini belirtip, “Dil toplumsal bir olgu iken söz bireysel bir olgudur” diye ifade etmiştir (Türk, 2003, s. 115).

Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe'a göre söylem, dış dünyanın anlamını inşa eder ve dildeki köklü değişiklikler nedeniyle anlam sürekli sabit, değişmez ve durağan kalmaz. Hiçbir söylem kapalı bir kimlik değildir ve diğer söylemlerle temas ettikçe sürekli değişime uğrar. Bu yüzden bu teorinin anahtar kelimesi ‘söylemsel mücadele’dir (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 59)

Fairclough'ın, Laclau ve Mouff'nin aksine söylemin sosyal dünyayı nasıl temsil ettiği konusuna odaklanır. Fairclough'un söylem analizi metinlerarasılık üzerinde durarak değişimi araştırır. Bir metnin diğer metne nasıl etki ettiği ayrıca bir dilin kullanıcısının farklı söylemden alıntılar yaparak kendi bireysel söylemini nasıl bulduğu ve bu söyleminde diğerlerini nasıl etkilediği üzerinde durur. Dolayısıyla bir birey metinlerarasılık araştırmasıyla hem söylemlerin nasıl ortaya çıktığını hem de yeni söylemlere nasıl etki ettiğini inceleyebilir. (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 59)

Wodak, de Cilia, Matouschek ve Liebhart gibi dilbilimcilerden oluşan Viyana okulu da diğerlerine kıyasla daha disiplinlerarası bir yaklaşımla söylemin işlevsel yanına önem vermektedir. Bu ekolde eleştirel çözümleme dilsel yapılarla sınırlı kalmaz ve farklı disiplinlerin kuram ve yöntemlerinden de yararlanılarak çoğulcu bir model geliştirir. Bu modelde söylem bağlamının üç farklı boyuttan oluştuğu belirtilmektedir: (Yüksel Y. , İletişim Araştırma Metodları, 2004, s. 9)

Söylemin kendinden önceki söylemle ilişkisinden doğan iç bağlam vurgulanır. Buna göre, bir konuşmacının, kendinden önceki konuşmacının söylemine olumlu ya da olumsuz olarak ürettiği söylem, ideolojik bir boyut taşır. Ve bu bağlam bir yandan dilsel-ideolojik diğer yandan bireysel-psikolojik göstergeler sunmaktadır.

Söylemin dil dışındaki toplumsal değişkenleri de barındıran bağlamıdır. Yani, söylemi üretenin kültürel, ekonomik, dinsel, etnik, politik konumu, söylemin taşıdığı ideolojinin niteliğiyle bağlantılıdır.

Bağlam söylemler arası göndermelerden oluşan bir boyuta sahiptir. Bu da, söylemi oluşturanın kapalı ya da açık biçimde kendi ideolojisini yansıtan söylemlere göndermelerden oluşan bağlamıdır. Bu göndermeler bireyin değerlerini ortaya koymaktadır.

### **2.3.2. Söylem Tanımı**

Söylem, günlük hayatta birçok anlamda kullanılıyor olsa da söylem kavramı, konu olarak; geniş ve kapsamlı, bilimsel bir yapıdır.

Söylem üzerine birçok farklı tanım bulunmaktadır. Bunlardan en çok kabul görenlerden biri de “dünyayı belli bir biçimde anlama ve hakkında konuşma biçimi” şeklinde ifade edildiği tanımdır. Bir başka tanım da “birbirine bağlanmış ve birden çok cümleyi içeren dil parçası” şeklindedir. Ayrıca söylem, bir kuruma veya metne anlam veren sistematik olarak düzenlenmiş ifadeler bütünüdür. (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 55, 56).

Larry Marks’ın “Küçük Anlam Bilim Sözlüğü”de dilbilimsel olarak söylemi; “Belirli bir toplumsal pratiğin türüne bağlı olarak kodlanmış dil kullanımları bütünlüğü” şeklinde açıklamıştır. Örneğin, Yasal söylem, tıbbi söylem, dini söylem vb. (Elbirlik, 2005, s. 20).

Edibe Sözen ise söylemi, “bir dil pratiği olarak” adlandırırken; ayrıca “ideoloji, bilgi, diyalog, anlatım, beyan tarzı, müzakere, güç ve gücün mübadelesiyle eyleme dönüşen dil pratiklerine ilişkin süreçler1 olarak ifade etmiştir (1999, s. 20). Emile Benveniste de bu tanıma yakın olarak söylemi: “Konuşmacısı ve işiticisi olan her söz” şeklinde tanımlar. (Devran, 2010,56)

### 2.3.3. Söylem Analizi

Terminolojik olarak 1950’lerde ortaya çıkan söylem analizi, 1960’lardan bugüne kadar dilbiliminin içinde ve dışında başlı başına bir disiplin olarak çalışmaktadır. Sosyo dilbilimciler, tarafından söylem çalışması yaparken sosyal bağlamdaki katılımcılar arasındaki ilişkinin bilinmesi gerektiği vurgulanarak analiz yaparken, sosyal bağlamlarda neden farklı şekilde konuştuğumuzdan, dilin sosyal işlevlerine ve sosyal ortama göre değişen anlamını iletmeye varan geniş bir yelpazede çalışılması gerektiği vurgulanmaktadır.

Söylem gibi söylem analizine ilişkin de birçok tanım bulunmaktadır. Berke Vardar, dilbilimleri sözlüğünde, söylem analizini şu şekilde tanımlamaktadır:

Tümce sınırlarını aşarak daha üst düzeyde yer alan söz ürünlerine yönelen çözümleme. Özellikle dile karşıt olarak ele alınan söz incelemelerinden kaynaklanan söylem çözümlemesine ilişkin çalışmalar günümüzde büyük bir çeşitlilik göstermektedir. Kimi araştırmacılar gösterilenleri (içeriği) incelerken, kimileri geniş bağlamlar içinde göstergeleri ele almaktadır. Özellikle konuşan bireyle ürettiği tümceler ya da sözceyle yöneldiği topluluk üstünde durulmakta, bir ürün olarak sözceyle bir üretim ya da edim biçiminde algılanan sözceleme birbirinden ayrılmaktadır. Araştırmalarda, dağılımsal dilbilimle üretici-dönüşümsel dilbilgisinin yanı sıra, anlambilim ve göstergebilimden de büyük ölçüde yararlanılmaktadır (Vardar, 2002)

Tolga Elbirlik ise söylem analizi tanımı için şu ifadeleri kullanmaktadır: (Elbirlik, 2005, s. 172)

Söylem analizi için işlevsel bir bakış açısıyla önceleyerek söyleyebileceğimiz şey, onun toplumsal, kültürel ve ideolojik bağlamlardaki dil kullanımları incelemesi olmasıdır. Söylem analizi tanımlaması hakkında belirtilebilecek diğer en önemli şey ise yapısalcı bakış açısıyla onun dilbiliminde cümle ötesi birimlerin bağlaşıklık ve bağdaşıklık unsurlarının sistemli bir şekilde ortaya koyan bir çalışma olmasıdır.

Kocaman, söylem analizi çalışmasını tanımlarken, “yapıyı da kapsayan ancak onun ötesine de geçen özellikle bağlamı, işlevi, doğal iletişim koşullarını öne çıkaran bir yönelim” olduğunu söylemektedir; Brown ve Yule ise; söylem analizini basit olarak kullanılan dilin incelenmesi olarak tanımlamaktadır. Ama bu çözümlenme, insan ilişkilerinin temelini oluşturan amaç ve işlevden bağımsız olarak yalın bir dil incelemesi olarak düşünülmemeyeceğini belirtirler (Yüksel Y. , İletişim Araştırma Metodları, 2004, s. 4).

Jorgensen ve Phillips, söylem analizinin, aynı zamanda sosyal yapısalcı bir teoridir olduğunu söylemişlerdir. Sosyal yapısalcı teorilerdeki dört temel nokta şunlardır:

- Bizim bilginiz ve dışımızdaki dünyanın temsilleri orada duran gerçekliği birebir temsil etmemektedir. Sadece bizim dünyayı nasıl kategorize ettiğimiz bir ürün veya eleştirel söylem çözümlenmesinin ifadesiyle söylemin ürünleridir.
- Söylem sosyal bir eylem biçimidir ve sosyal dünyayı (bilgi, kimlik ve sosyal ilişkileri) inşa etmeye yarar.
- Bizim dünyayı algılama biçimimiz sosyal işlemler neticesinde olmaktadır. Bilgi, sosyal etkileşim sonucunda yaratılır ve bu etkileşim neticesinde ortak doğruyu inşa ederiz; doğru ve yanlış arasında karşılaştırma yaparız.
- Belli bir dünya görüşü içerisinde bazı eylem biçimleri doğal hale gelir; dünyaya ilişkin farklı anlayışlar, farklı sosyal eylemlere yol açar ve bu yüzden bilginin ve doğrunun sosyal olarak inşası sosyal sonuçlara yol açar (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 60).

### ***2.3.3.1 Eleştirel Söylem Analizi***

Eleştirel söylem analizi, diğer dilbilimsel analizlerden farklıdır. Diğer çözümlenmelerin aksine “dilsel özelliklerden yola çıkarak toplumsal olguları açıklamaya çalışır ve bu nedenle de çok disiplinli ya da disiplinlerarası bir yaklaşım” olarak kabul edilir. Dilbilimsel söylem analizi dili, dil adına inceler ama eleştirel söylem analizi, dili, tarihsel ve toplumsal bağlamdan koparmadan toplumsal-politik olarak inceler (Büyükkantarcıoğlu, 2016, s. 169).

1991 yılında, Amsterdam’da; N. Fairclough, G. Kress, T. V. Leuwen, Ruth Wodak ve Teun v. Dijk gibi önemli dilbilimcilerin katıldığı bir sempozyumda, eleştirel söylem analizinin temel ilkelerini belirlenmiştir.

Söylem analizi içinde ideoloji yüklü olduğu öne sürülen dilsel yapıların, dilbilimin yöntemleri kullanılarak sistemli bir biçimde açıklamaya çalışan çalışmalara “eleştirel söylem analizi” tanımı yapılmaktadır (Büyükkantarcıoğlu, 2016, s. 166). Yüksel, eleştirel söylem analizini şöyle tanımlamaktadır:

Yazınsal olan veya olmayan her türlü metnin ideolojik olduğundan yola çıkarak, kapalı ideolojik yapıları açıklamayı ve metni bu şekilde yorumlamayı amaçlayan disiplinlerarası bir yöntemdir diyebiliriz. Açık ya da kapalı olarak sunulmuş olsun, söylemdeki ideolojileri açıklama süreci eleştirel söylem çözümlemesinin temel işlevidir (Yüksel Y. , İletişim Araştırma Metodları, 2004, s. 8).

Norman Fairclough ve Ruth Wodak ise eleştirel söylem analizinin temel prensiplerini şu şekilde özetlemektedirler:

- Söylem toplumsal eylemin bir biçimidir.
- Eleştirel söylem analizi sosyal sorunlara odaklanır.
- Güç ilişkileri söylemseldir.
- Söylem kültürü ve toplumu inşa eder.
- Söylem ideolojik bir işleve sahiptir.

- Söylem tarihseldir.
- Metin ve toplum arasındaki ilişki, aracılı bir ilişkidir.
- Söylem analizi yorumlayıcı ve açıklayıcıdır (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 62).

### ***2.3.3.2 Fairclough'un Söylem Analizi***

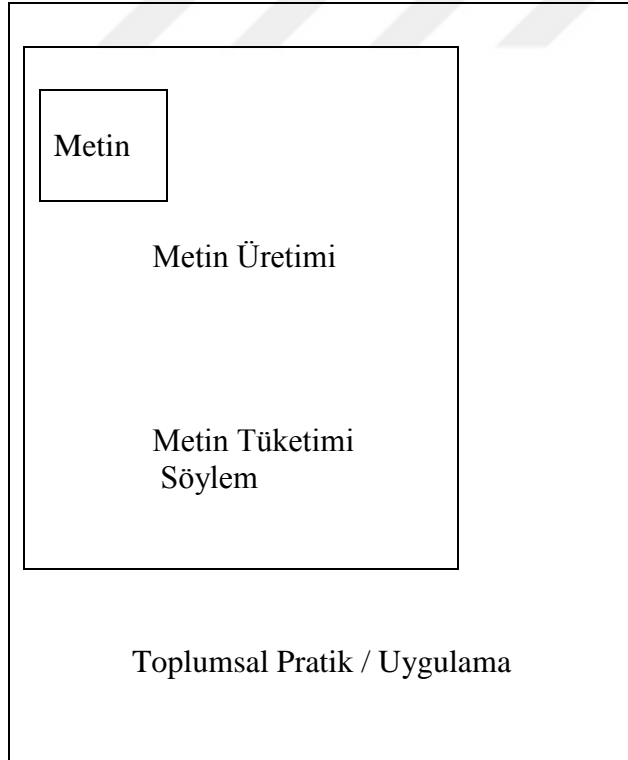
Fairclough'un "Dil ve Güç" adlı çalışması eleştirel söylem analizi için temel eser olarak görülür. Fairclough, çalışmasında İngiltere'de politize edilmiş güçlü söylemler üzerinde durur. "Thatcher'ın" politik retoriği gibi buna örnektir. (Devran, 2010,62)

Fairclough'a göre bu analiz yöntemi, temelde toplumu oluşturan güç ilişkilerinin söylem kullanılarak nasıl oluşturulduğu açıklamayı amaçladığını bunu yaparken de söylemin, güç ve hegemonya aracı olarak nasıl kullanıldığını açıklamaktadır. Fairclough, eleştirel söylem analizinde, belli tarihe ait; söylemsel pratikler, toplumsal ve kültürel yapılar, ilişkiler ve süreçler arasındaki örtük olan bağıntıları incelemeye çalışmaktadır (Karaduman, 2017, s. 39). Fairclough'un söylemi çözümlmek üzere geliştirdiği üç boyutlu taslak şu şekilde özetlenmektedir:

*Birinci Boyut: Bir Metin Olarak Söylem:* Söylemler metinlerde ve konuşmalarda farklı şekilde oluşturulup, söylem çözümlemesi değişik perspektiflerde yapılabilir. Söylem analizinde, kelime seçimlerindeki tercihler ve şekiller, metaforlar, gramer, cümlelerin birbirine bağlanış şekli ve metnin yapısı sistematik bir biçimde incelenmektedir Sözcük bazında yapılan çözümlmelerde ise "sözcüklerin paradigmatic yönleri ele alınmakta ve metinde kullanılan sözcüklerin metne ne gibi düz ve yan anlamlar kattığı, ne gibi değer ve yargıyı metne taşıdığı" üzerinde durulmaktadır. Örneğin, kanatların devreye girdiği bir olayda, bir kişinin milliyetçi, ırkçı, vatansever; terörist, gerilla, özgürlük savaşçısı olarak betimlenmesi arasında ciddi söylemsel farklılıklar bulunmaktadır.

*İkinci Boyut: Söylemsel Pratik Olarak Söylem:* Fairclough, söylemi pratik olarak ele Fairclough'a göre söylem; toplumda inşa edilen, dolaymlanan, yayılan, dağıtılan ve tüketilendir bir şeydir. Fairclough, dilbilimsel nesnelerin yayılması ve dağıtılması perspektifinde analiz eder, sosyo linguistik kaynakların -dil çeşitliliği ve okuryazarlık gibi- konuların üzerinde az durur. Söylemi söylemsel bir pratik olarak ele almak demek metnin yapısını çözümledikten sonra odağın konuşma eylemlerine, metinlerarası ilişkiye ve uyuma kayması demektir.

*Üçüncü Boyut: Sosyal Pratik Olarak Söylem:* Söylemin içerisinde işlediği ideolojik etki ve hegemonik işlem. Hegemonya güçle ilişkilendirilmektedir. Bu güç ise ittifaklar inşa etmekle, sınıfları ve grupları rıza ile topluma entegre etmekle başarılmaktadır. Bu yüzden hegemonik mücadelede söylemlerin inşa edilip ifade edilmesi ve tekrar tekrar dile getirilmesi hegemonya mücadelesi bakımından önemlidir (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 62-64).



**Şekil.6:** Fairclough'un “eleştirel söylem analizi” modeli

#### ***2.3.3.4. Teun Van Dijk'in Söylem Analizi***

Teun van Dijk, söylem analizini üç farklı boyutta tanımlamaktadır. Ona göre söylem analizcilerinin ortak fikrine göre söylem, bir dil kullanım biçimidir. Dijk, 1980'li yılların sonunda, eleştirel söylem analizi çalışmalarını “toplum-bilişsel” (socio-cognitive) olarak adlandırdığı bir yaklaşım içerisinde devam ettirmiştir. Dijk'in bu modeline göre ideolojiler, toplumun zihninde şemalar oluşturur. Bu şemalara göre, toplumsal ya da etnik kimlikler, öğrenilen epigenetiksel süreçler, algılama ve yorumlama biçimleri ve diğer dinamikler normları oluşturur ve bu normlar da toplumsal tutumları etkiler. Tutumlar da doğal olarak söylemlere yansır. Yani bireyin, “zihinsel olarak yapılandığı ideolojik süreç”, söylemin niteliğini oluşturan süreçtir. Söylemin analizi, bu bilişsel yapılanmayı çözmeden mümkün olamaz (Karaduman, 2017, s. 40).

Van Dijk, söylem çalışmalarını eski ve yeni olmak üzere iki kategoriye ayırır. Eskisi için bundan 2000 sene öncesindeki klasik retorik, edebiyat ve hitabet ve dil kasteder. Tarihsel olarak baktığımızda özellikle antik çağlardaki retorik çalışmalar ve insanları etkilemek üzere sözün kullanımını söylemleri oluşturuyordu. Bu anlamda bugünkü söylem çalışmalarıyla o günkü retorik çalışmaları arasında çok fazla fark bulunmamaktadır. (Elbirlik, 2005, s. 165)

Dijk, daha çok haber söylemleri üzerinde çalışmıştır. Dijk'e göre haberleri bir tür olarak değil, söylemin kendisi olarak görür ve bu haberleri var olan egemen söylemlerin olarak görmektedir. Dijk'e haber söylemini, toplumdaki gücü elinde bulunduran iktidar kuruluşlardan ayrı düşünülemediğini, bu sebeple haberi bir bağlam içerisinde ele almamız gerektiğini ifade etmiştir. Haber söylem analizi, metinde asıl söylemek istenilen anlamı ve gizli kalan yan anlamları çözmeyi amaç edinmektedir. Bu yüzden Dijk bir metnin söylem analizi yapılabilmesi için “toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik bağlamlarıyla ele alınması” gerektiğini belirtmiştir (Cangöz, 1999, s. 85).

Dijk'in haber söylem analizi, “metnin içeriği, retorığı, semantiği ve anlatısını” kapsamaktadır. Dijk, yönteminde “mikro” ve “makro” yapı adlandırdığı iki ayrı bağlamda analiz yapmaktadır. Mikro yapı bağlamında, “metnin sesleri, sözcükleri, cümle yapıları

ve anlamları” ele alınmaktadır. Makro yapı analizinde ise “metnin konusu, teması ve tematik yapısı gibi söylemin bütün boyutları” ele alınmaktadır (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 64,65).

#### **2.2.4. Söylem ve Dil**

Söylem kavramını dil olmadan düşünmek imkânsızdır, dil varsa söylem olabilir. Potter ve Wetherell’e göre “dil sosyal bir olgu”dur. Yalnızca bireylerin değil, kurumların ve sosyal yapıların da özel anlamları ve değerleri dil aracılığıyla ifade edilir (Çelik & Ekşi, 2008, s. 101).

Dil, insanoğlunun toplumsallaşmasında en önemli ileti olarak kabul edilir ve bu ileti kavramları birer göstergeler dizgesi oluşturur (İnceoğlu, Çomak, 2009, 25). Dil; “mesajı, düşünceyi ve ideolojiyi taşıyan temel bir araç” olarak kabul edilir. Dil yalnızca bir ileti kanalı olarak değil, aynı zamanda ideolojik bir olgu olarak kabul edilmektedir. Dilin; gerçekliğin açıklanması, ideolojilerin oluşumu ve muhafaza edilmesinde önemli görevleri bulunmaktadır. Politikada dilin kullanımı çok önemlidir çünkü siyasiler halkı ikna etmek, medyayı kullanarak söylem üretmek ve iktidarda sürekli kalmak dilin doğru kullanımına bağlıdır (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 24,25).

Gee’e göre dilin, hangi zaman ve bağlamda kullanılırsa kullanılsın, her zaman siyasal bir içeriğe sahip olduğunu iddia etmektedir. Çünkü Gee’e göre dil, “onu kuşatan sosyal dünya ve o dünyanın ideolojileri” tarafından sarmalanmıştır. Dil ve bu ideolojiler ayrılmaz bir söylem oluşturmuşlar bu yüzden de dil; siyaset ve ideolojiden bağımsız düşünülemez (Çelik & Ekşi, 2008, s. 102).

Volosinov’a göre bilimsel olsun veya olmasın bilgi dil içerisinde üretilir ve bu dil bizim kendisiyle gerçeği gözlemleyebileceğimiz şeffaf bir araç asla değildir. Bu yüzden bütün dillerin ideolojik, gerçekliğin ise bir ürün olduğu kabul edilir (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 25). Bizler gerçekliği dil ve gösterge sistemi aracılığıyla alır ve anlarız. Edibe Sözen’in de ifade ettiği gibi “söylemin keşfinden sonra artık evrensel gerçeklik yoktur; gerçeklikler vardır; gerçeklik söylemle birlikte ve söylem

içinde anlam kazanan” bir kavramdır. Sözen ayrıca her söylemin aslında bir gerçeklik inşa ettiğini ve dolayısıyla, artık söylemlere tekabül eden gerçeklikler ortaya çıktığını iddia etmiştir. (Sözen, 1999, s. 12).

Metinler, iletişim ürünü olan dil ile ilişkilidir ve okuyucular/dinleyiciler tamamen pasif alıcılar değildir. Potter’a göre dil, bireylerin kendilerini ifade edebilmek ve diğer insanları anlayabilmek için bireye gerekli olan bir nesnedir ve dilsiz bir dünya anlam bakımından eksiktir. Dil sadece basit bir temsil ya da yansıtma aracı değildir. Dil değişik fonksiyonları içeriğinde barındıran karmaşık sistemler bütünüdür (Çelik & Ekşi, 2008, s. 101).

Coulthard da söylemin dil çalışmaları üzerinde önemine vurgu yapar. Söylem çalışmalarının ilgi alanı olarak; konuşucu ve dinleyici arasındaki ilişki, sosyal rollerin söylemi nasıl etkilediği, sözel olmayan birimlerin etkisi ve sözcelerin sosyal ilişkiler içinde nasıl şekillendiği gibi konuları örnek gösterir. Söylem çalışmalarını, dil kullanımının toplumsal ve kültürel bağlamda analiz edilmesi olarak gördüğünden, söylemi incelemenin altında yatan temel sebebin aslında insan iletişiminin kavranma isteğidir olduğu bu sebeple de söylemin soyut alandan çıkarak sadece dil ve dilbilim boyutuyla sınırlanmamasını sağlamaktadır (Yüksel Y. , İletişim Araştırma Metodları, 2004, s. 4).

### **2.2.5. Söylem ve Sinema**

Bir filmin en ilginç özelliklerinden biri de onu ortaya çıkarandan bağımsız olabilmesi; anca izleyenlerden bağımsız olamayışı olarak görülmektedir. Film belli bir süre içinde yapılmakta ancak onu izleyenler için belirli bir kısıtlama veya izlenme süre sınırı olmamaktadır. İzleyiciler, filmleri; sosyo-kültürel çevreleri, eğitim ve öğretim seviyeleri, yaşadıkları zaman gibi bağlamlar içerisinde anlamlandırmaktadırlar. Bu yüzden, sinemada gerçeklik kavramı ve yan anlam ilişkisi çok önemlidir (Mencütekin, 2010, s. 260).

Sinemasal içerik, “gösteren” (biçimsel anlatım) ile “gösterilen” (anlam) arasındaki bağ ile ortaya çıkmakta ve hem “temel-anlam” hem de “yan-anlam” doğrudan bu bağ üzerine kurulmaktadır. Sinemasal anlatımda bir gerçeklik söz konusu olsa da yönetmen gerçeği belli bir ölçüde bozar. Yönetmenin gerçeği subjektif bir gerçekliktir. Bunu da, kamera hareketleri, plan ve renklerin seçimi, ışığın düzenlenmesi, kurgu gibi sinemanın biçimsel öğelerini kullanarak yapmaktadır (Mencütekin, 2010, s. 260).

Sinemada söylem ve anlam, varlıklarını sadece imgeler yoluyla oluşturabilirler. Metz, sinemayı bireysel bir dil değil, evrensel bir dil olarak görür bunu da imgelerin her zaman için nedeni olmasından kaynaklandığını söyler. Metz'e göre filmi seyrederken seyirci iki aşamalı bir süreç yaşar. Seyirci, önce imgeyi temel anlam düzeyinde okur daha sonra ise imgenin yan anlam olarak anlatmak istediğini anlar (Mencütekin, 2010, s. 260).

Filmler de pek çok dil ile aynı kefeye koyulup bir işaretler sistemi olarak görülür çünkü filmlerdeki görüntü ve sesler tesadüfen düzenlenmeyen yapılardır. Filmlerde bir anlamlar bütünü görülmekte ve aslında tüm bu anlamlar tek bir an ve kişiye özgü olmaktadır. Geçmişten bugüne filmlerde, artık belli yapılar ve anlayışlar oluşmuştur. Hatta artık filmlerin benzerlerini tekrar edip durduğu gibi bir görüş olsa da yaratıcılık sonucu ortaya çıkan her yeni film, izleyiciler tarafından anlamlandırılmaya devam edecektir.

### **2.2.6 Söylem ve İdeoloji**

“Söylem” ve “İdeoloji” bu iki kavram, bazen birbirinin yerine kullanılmakta, bazen ise karşı karşıya getirilmektedir.

İdeoloji kavramını 18. Yüzyılın sonlarında ilk olarak ortaya atan Fransız Filozof Destutt de Tracy'dir. Tracy, ideoloji kavramını “metafizik karşıtı bir düşünce bilimi” olarak kullanmıştır. Bugün ise ideoloji kavramı hakkında birçok tanım vardır. Terry Eagleton “İdeoloji” kitabında, günümüzde kullanılan ideoloji tanımlarını şu şekilde sıralamaktadır:

- Toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci;
- Belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi;

- Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler;
- Sistematik şekilde çarpıtılan iletişim;
- Özneye belirli bir konum sunan şey;
- Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri;
- Özdeşlik düşüncesi;
- Toplumsal olarak zorunlu yanılısama;
- Söylem ve iktidar konjonktürü;
- Bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam (medium);
- Eylem amaçlı inançlar kümesi;
- Dilsel ve olgusal gerçekliğin birbirine karıştırılması;
- Anlamsal (semiyotik) kapanım,
- İçinde bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları vazgeçilmez ortam,
- Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç (Eagleton, 2005, s. 18).

İdeoloji, “toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci; belli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi veya inanç sistemi; egemen bir siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler; sistemli bir biçimde çarpıtılmış iletişim; söylem ve iktidarın çatışması vs.” olarak da ifade de edilmektedir. Ayrıca, kentlere yerleşerek yalnızlaşan ve daha az güvenli bir ortamda yaşayan bireyler için ideoloji, hem bir güven kaynağı hem de yeni bir aidiyet ve grup kimliği kazandıran bir modern çağrı olarak nitelendirilmiştir. (Türk, 2003, s. 106-108)

Van Dijk, ideolojilerin üç temel işlevinin olduğunu ifade etmektedir: Bunlar sosyal, algısal ve söylemsel işlevlerdir. Dijk, “genel grup ideolojileri ve bu ideolojilerin organize ettiği belli grup tutumlarının doğrudan söylemle” gerçekleştiğini ifade etmektedir. Bu yüzden de ideolojiler, belli grup tutumlarını organize edip yönlendirebilmekte, kişisel kanaatlerin oluşmasında kullanılabilir. Bu söylemler

de bir metin veya konuşma içerisinde geçebilmektedir. (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 19)

Jean Baudrillard, ‘‘Üretimin Aynası’’ kitabında Marx’ın ideolojisini eleştirir. Ve ideoloji hakkında şunları söyler:

Bizim batılı kültürümüz ancak sonu gelmeyen bir biriktirme (üretim) ve diyalektik süreklilik (tarih) gibi iki ilkeyle, hakikat (bilim) ya da devrim (tarihi materyalizm)in, üretim ve tarih adlı aynadan, şu gelişigüzel kod aracılığıyla ayrıcalıklı bir dönem gibi yansıtılmaları sayesinde evrenselleşebilmiştir (Baudrillard, 2011, s. 105).

Sürekli aynı şekilde ve aynı yönde tekrarlanan söylem, ideolojinin yeniden üretilmesini sağlar. Bu yüzden eğer ideoloji çözümlemesi yapacaksanız mesajların nasıl oluştuğundan, yapılanma süreçlerine kadar inmek gerekir. Söylem de bu seviyelerde kodlanır. Egemen gruplar ideolojilerini, dil ile yeniden şekillendirerek söylemlerini ortaya çıkarmakta ve böylece hegemonyalarının devamını sağlarlar. Dil, gücün ve iktidarın oluşumunda merkezi bir konum üstlenmektedir. Egemen grupların ideolojileri, dile yüklenirken sadece egemen grupların kullandıkları sözcüklerden oluşmaz ayrıca insanların topluma girebilmek için kullandıkları sözcükleri de içerir çünkü bir topluma girebilmek için o toplumda egemen olan ideoloji dilini bilmek ve kullanmak gerekmektedir. Böylece egemen ideoloji, bireyler vasıtasıyla toplumun bütün katmanlarına girmiş olmaktadır (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 26,27).

## **2.4. RETORİK**

### **2.4.1. Retorik Kavramının Tarihsel Gelişimi ve Tanımı**

Retorik, en özet tanımla ‘‘bireyleri ikna etmek için dilin ustaca kullanımı sanatı’’ şeklinde ifade edilir (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 41). Retorik kavramının kökeni milattan önce altıncı yüzyıla kadar gitmektedir. Yunancada ‘‘retorik’’ kelimesi, hitabet sanatını karşılamaktadır ve hitabet anlamına ‘‘rhetorikos’’ kelimesinden türetilmiştir. Retoriğin kullanıldığı metinlerde, anlam ve içerik geri planda tutulurken,

bunun yerine stil ve etki ön plana çıkarılmaktadır. Retorik sanatını kullanan kişi, dinleyici ya da okuyucuyu şatafatlı bir dil ve stille etkileyerek dikkatleri içerikten uzaklaştırarak ikna etmeye çalışmaktadır. (Rüzgar & Akdemir, 2017, s. 258)

Retorik, diğer adıyla “sözbilim”, Vardar’ın dilbilimleri sözlüğünde şu şekilde tanımlanmıştır: “Söz sanatlarını, her şeyden önce de buluş, düzenleme, tümcedeki sözcüklerin seçilme ve sıralanması (biçem) sorunlarını, anlatım yöntemlerini uygulamaya koyma etkinliğini ele alan dal” (Vardar, 2002).

Retorik, etkili konuşma, ikna etme olgusu ve propaganda kavramları ile ilişkilendirilmiş ve ilk ortaya çıkışından bu yana zihnin, söylem ve fikirlerle manipüle edilmesi olarak da anlaşılmıştır. Meyer de retorik’in manipüle etme özelliği olduğunu şu sözlerle ifade etmektedir: (Karataş Tabak & Tomak, 2017, s. 85)

Aslında iki çözüm vardır; ya sorudan hareket edilir ya cevaptan ve cevabın içindeki soru artık yokmuş ve bu yöntemle çözülmüş gibi davranılır; bu yöntem sanki sihirli bir sopa, bir hayal, ‘wishful thinking’dir. Bu, retorik’in manipülasyon özelliklerini açıklar.

Aristo, bir retorik’in şu üç temel unsuru olduğunu söylemiştir. Bunlar; ‘ethos’, ‘pathos’ ve ‘logos’dur. Ethos, konuşmacının karakteristik özellikleri, pathos retorik’in alıcısında yaratılan duygu, logos ise söylemde kullanılan kanıtlarla ilgili kavramlardır. (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 42)

Retorik, ethos, pathos ve logos birlikteliği ise genel olarak yaratma, düzenleme, ifade biçimi, eylem ve bellek olmak üzere beş bölüme ayrılır. Bunlara kısaca göz atarsak: (Karataş Tabak & Tomak, 2017, s. 85)

- *Yaratma*: Yaratılan konuya ilişkin gerekli argümanları bir araya getirilen süreçti.
- *Düzenleme*: Düzenleme kısmı giriş ile başlar, konuyla ilgili olarak izleyicinin dikkatini çekmeyi ya da zihnini konuya hazır hale getirmeye çalışır. Dinleyici bu aşamada sessiz kaldığı için dikkatin çekilmesi gereken yer bu kısımdır. Düzenlemede daha sonra olguların geliştirilir, anlaşılan ve anlaşılmayan noktalar açığa çıkarılır ve argümanlar sunulur.

- *İfade biçimi*: Retoriğin en önemli unsurlarından biri de hiç şüphesiz ifade biçimidir. Dünya tarihine geçmiş siyasetçilerin başarıları ifade biçimine borçludur bağlı olmuştur, bunlardan biri de Adolf Hitler'dir.
- *Eylem*: Eylem unsuru için genelde fiziksel özelliklerin denetimi dense de eylem ve bellek çoğu zaman aynı kategoride değerlendirilir. Çünkü bildirilmek istenen şeyle ilgili bellek onu gerçekleştirme eylemiyle eşzamanlı hareket eder.
- *Bellek*: Bellek ise ayrı bir unsur olarak alındığında düşüncelerin doğru hatırlanabilmesi için hafızada tutulması olarak ifade edilir.

En sık kullanılan retoriksel unsurlar: “Tekrar etme, karşılaştırma, örnek gösterme, kanıt sunma, tanık kullanma, uzman görüşüne başvurma, metafor kullanma, ironi yapma, tanımlama, ses uyumundan yararlanma, kafiye ve ritim oluşturma, sürü mantığı yaratma vb.” dir (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 43).

Başarılı bir retorik ethos, pathos, logos birlikteliği ile sağlanır. Bu ne kadar başarılı olursa retorik sürecinden sonra konunun aksi bir durum oluşması dahi retorikten etkisini azaltmaz aksine güçlendirir. Bu durum özellikle dini konularda ve siyasi konularda sıkça kullanılmıştır. Meyer bu konuya şöyle örnek veriyor: (Karataş Tabak & Tomak, 2017, s. 84)

Bir kabile büyücüsü yağmur yağdıran bir kültten yararlanmaya çalışır. Oraya giden bir Avrupalı bunun çok saçma olduğunu söyler. Büyücüden bu yolla yağmur yağdırmasını ister. Büyücünün bu isteği yerine getirmek amacıyla gösterdiği çabalardan bir sonuç çıkmaz. Sonuçtan çok memnun olan Avrupalı etnolog bu iddianın ne kadar boş olduğunu ısrarla belirtir. Ne diyecektir büyücü? Avrupalı istekleriyle tanrılara hakaret etmiştir, kötü bir zaman seçilmiştir, halk günah işlemiştir vb... bütün bunlardan çıkan sonuca göre tanrılar çağrısına cevap vermemiştir vb. kısacası yağmur yağmaması dinsel ideolojiyi sakatlamak şöyle dursun, güçlendirmiş, doğrulamıştır.

Retorik, ayrıca bazen propaganda bazen etkili konuşma bazen de ikna etme olgusu ile ilişkilendirilmiştir ve ilk ortaya çıkışından bu yana zihnin, söylem ve fikirlerle manipüle edilmesi olarak da anlaşılmıştır. Meyer de retorığın manipüle etme özelliği olduğunu şu sözlerle ifade etmektedir: (Karataş Tabak & Tomak, 2017, s. 85)

Aslında iki çözüm vardır; ya sorudan hareket edilir ya cevaptan ve cevabın içindeki soru artık yokmuş ve bu yöntemle çözülmüş gibi davranılır; bu yöntem sanki sihirli bir sopa, bir hayal, ‘wishful thinking’dir. Bu, retorığın manipülasyon özelliklerini açıklar.

“Popüler Kültürün Retoriği” adlı kitabın yazarı olan Robert L. Root ise bir söylemin retorik analizi sırasında sorulması gereken soruları şu şekilde sıralamıştır:

1- Konuşmacının konuşma tarzı nasıl?

2- Bu tarz, konuşmayı nasıl etkilemektedir?

3- Söylemin amacı nedir?

4- Söylemde bulunan kişinin hedef kitlesi kimdir?

5- Söylemde kullanılan deliller nelerdir?

6- Söylem dinleyicileri ne şekilde iletilmektedir?

7- Söylem nasıl düzenlenmektedir? (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 41, 42)

Günümüzde geniş bir çalışma alanına yayılan ‘retorik’ kavramı hakkında, Meyer şu ifadeleri kullanır:

Edebiyatta, siyasette, mahkemede, doğal dilde, bilim dışı akıl yürütmede, fikirde, güzel konuşmada, örtük unsur içinde, örtük olanın arkasındaki niyette, figüratif unsurda, dolayısıyla dilinin kurallarını belirleyen bilinçdışında bir tutku oyunu içinde yeniden ortaya çıkar; kısacası retorik kendini kısıtlamak şöyle dursun, bir yitirilmiş alan pahasına yayılmıştır (Karataş Tabak & Tomak, 2017, s. 85).

## 2.4.2. Görsel Retorik

Günümüzün iletişim aracı büyük orana görselliğe dönüşmüş durumdadır. Artık görülmek zorunda olan pek çok şekil, işaret, imge, yani görüntü mevcut ve bu görüntüler çeşitli anlamların aktarımı için bazı kodlar taşımaktadır. John Berger ise son yıllarda ‘sözcük merkezli’ (logocentric) bir dünyadan ‘’imge merkezli’’ bir dünyaya geçiş yapıldığını altını çizerek, imgelerin, bir şeylerin görsel temsilleri olduğunu söyler. Berger, özellikle teknolojik gelişmelerin etkisiyle bu imgelerin daha da önemli hale geldiğini belirtir. (Karataş Tabak & Tomak, 2017, s. 86, 87)

Her sözlü ve yazılı metinlerin olduğu gibi görsel metinlerinde retoriksel bir boyutu vardır. Tezin konusu olan belgesel film ve diğer haber değeri de taşıyan filmlerde de retorik önemli bir unsur olarak kullanılmaktadır. Bir belgeselin retoriği, filmde kullanılan dilin ve görsellerin ikna gücü ile ilgili olup aynı zamanda filmde ne tür ikna unsurlarının yer aldığı ve bunların hangi şekilde kullanıldıkları ile ilgilidir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası televizyonun ani yükselişi, iknanın ifadesi ve kavramsallaştırılması ile ilgili değişiklikler yaşanmasına sebep olmuş ve iknanın görsel önemini artmıştır (Kenney ve Scott, 2003: 17 akt. Tabak, s.87).

Bir belgeselin yönetmen tarafından kontrol ettiği; kurgusu, sahne planları, kamera açıları, efektleri, görüntü kalitesi, renk kalitesi, çerçeve içerisindeki göstergeler arasındaki ilişki gibi unsurlar görsel retorik açısından önemlidir. Ayrıca belgesel içeriğinde yer alan karakterlerin; kimliği, eğitimi, yaşı ve hangi sınıfı temsil ettiği, saç ve göz ve cilt rengi, vücut dili, jest ve mimikleri, giyilen elbiseler gibi tüm bu unsurlar önemlidir ve dikkat edilmelidir (Devran, Haber Söylem İdeoloji, 2010, s. 42). Nasıl bir haber retoriğinde konu edilen haberin bir bölümünün belli aralıklarla seyirciye gösterilmesi aslında seyircilerin o kısmı iyice kavramları isteniyor ise belgesel filmde de bazen metin veya görselde izleyicinin bir şeyi anlaması adına vurgu yapılabilmektedir.

Sonja Foss, görsel retoriği alt başlık halinde açıklamış ve görsel retoriğin iletişimsel insan ürünü olarak kavramsallaştırılması gereğini ortaya atmıştır. Görsel retorik için Durge, ‘bilginin, retoriğin bilinen çalışma alanı olan dilsel unsurlar yerine

görsel unsurlar ile aktarılmasını ve iletilmesi” tanımını yapmaktadır (Karataş Tabak & Tomak, 2017, s. 87). Foss’a göre her obje görsel retorik içermez; burada görsel retorik, insan ürünü olması ve semboller kullanılması önemlidir. Ayrıca Foss’a göre bir görsel objenin görsel retorik olarak kabul edilmesi için şu üç karakteristik özelliği taşıması gerekmektedir:

(İmge) Sembolik olmalıdır: Çünkü görsel retorik, diğer tüm iletişim sistemlerinde olduğu gibi bir göstergeler sistemidir.

İnsan müdahalesi içermelidir: Çünkü insanlar görsel yaratım süreçlerinde (bir resim yaparken ya da fotoğraf çekerken) retorik üretmiş olmaktadır. Bu süreç iletişim kurmak için bilinçli kararları içerdiği gibi renk, biçim, medya, boyut gibi, çalışma alanındaki stratejiyle ilgili bilinçli seçimleri de içerir. Görsel retorik yorum ya da yaratım sürecinde insan müdahalesini gerekli kılar.

Bir kitle ile iletişim kurmak amacıyla, bir kitleye sunulmuş olmalıdır: Görsel retorik gerçek ya da ideal bir kitleyle ilgilenir. Görsel öğeler retorisyen tarafından sadece kendini ifade etmek için değil, aynı zamanda bir kitleyle iletişim kurmak için değiştirilir ve düzenlenir (Karataş Tabak & Tomak, 2017, s. 90).

John Kennedy, retorik, dilsel olduğu kadar görsel kullanıldığını söyleyen teorisyenlerden biridir. Kennedy, retorik figürleri metafor olarak adlandırmıştır. Kennedy, retorikte kullanılan betimlemenin belli bir standart forma sahip olduğu, bunların da bazılarının evrensel, bazılarının ise kültürel olduğunu söylemiştir. Ayrıca görsel metafora dair unsurları analiz eden bir kişinin kültürel bilgi birikiminin yorumlamada etkili olacağını söylemiştir. Kennedy, retorikte kullanılan figürleri belirlemiştir. Kennedy’nin çalışmasında ele aldığı retorik araçlar şunlardır:

- Allegory (Kinaye)
- Anti- Climax (Bir cümlenin sonunda fikirlerin daha az önemli hale gelmesi)
- Catachresis (Katarsis)

- Cliche (Basmakalıp söz)
- Euphemism (Örtmece)
- Hendiadys (Bir isimle bir sıfatın ortaklaşa belirttikleri anlamı iki isimle ifade tarzı)
- Hyperbole (Mübalağa)
- Litotes (Eleştiriden kaçma ya da etki yaratmak amacıyla gereğinden hafif bir ifade kullanma)
- Meiosis (Az gösterme)
- Düzdeğişmece (metonymy)
- Oxymoron (Anlatımda birbirine karşıt iki sözü yan yana kullanma, tezat)
- Paronomasia (Sözcük oyunu)
- Persiflage (Alay, tersinleme)
- Personification (Kişileştirme)
- Prolepsis (Önceden cevaplama)
- Allusion (Telmih)
- Synecdoche (Kavramı daha dar veya daha geniş anlamda başka bir kavramla ifade etme usulü) (Kireççi, 2009, s. 136-138).

#### ***2.4.2.1 Görsel Retorik Figürleri***

**Metafor:** Türkçeye ‘‘eğretileme’’ olarak geçen Metafor, Elbir’e göre ‘‘bir şeyi gerçek anlamı dışında, çeşitli yönlerden benzediği başka bir şeyin adıyla anmaktır’’. Metaforda benzeyen ve benzetilen olmak üzere iki unsur vardır ve genellikle benzeyen gizli tutulur. Örneğin; ‘‘İki kapılı bir handa gidiyorum gündüz gece’’ mısralarında iki kapılı han; dünyayı işaret ederek, ‘‘dünya’’nın yerine kullanılarak metafor yapılmıştır’’ Metafor daha çok edebiyat alanında kullanılsa da tek kullanıldığı disiplin bu değildir, John Berger metafor için: ‘‘Sadece belli türden duygusal tepkiler yaratmak için şairler ve diğer yazarlar tarafından kullanılan edebi bir şey değil, insanların düşünme ve iletişim kurma biçimlerinin temel bir parçasıdır’’ demektedir. En yaygın kullanıldığı görsel alanlardan biri de reklamcılık sektörüdür. Metafor kullanım izleyiciye yön gösterir, metne

dair ipuçları verir ve izleyicide belli bir düzeyde beklenti oluşmasını sağlar. Metafor kullanımı hem tanımlanan nesnenin ya da olayın kavranmasını kolaylaştırır hem de nesneye veya olaya canlılık getirir. Sözlü ya da görsel olsun her iki çeşitte de nasıl söylendiği, ikna gücü açısından çok büyük önem arz eder (Kireççi, 2009, s. 92, 93).

**Metonimi:** Bir diğer adı da ‘‘düzdeğişmece’’ olan metonimi, kelimeleri ilk anlamları dışında, başka bir şeye benzetmeden kullanmaya denir. ‘‘Düzdeğişmece (metonymy) terimi iki kelimedenden oluşur: meta ve onoma’dır. Metonimi; bir kelimenin ya da sözün benzetme amacı olmaksızın temel anlamını dışında kullanımudur. Metonimi yapılırken genellikle gerçek anlamdan mecazi anlama geçişi sağlamak için; bütün-parça ilişkisi, yer ilgisi, sebep- sonuç ilişkisi, alet olma ilgisi, öncelik-sonralık ilişkisi gibi ilgilerin birinden yararlanır. Berger, Amerika’yı ifade etmek için ‘Sam Amca’ tabirinin kullanımı ve kovboy şapkasının Batı Amerika’yı sembolize etmesi, kırmızının tutkuyu anlatması gibi ifadeleri metonimi olarak örneklendirir. Berger’e göre Metonimi ve metafor benzer anlam üretme araçları gibi görünseler de aslında oldukça farklıdırlar. Bu farklılıklardan en belirgin olanın metaforun şeyler arasındaki benzerlikler üzerine odaklandığını ancak metoniminin ise şeyler arasında birlik kurarak birleştirme üzerine odaklandığını ve metaforun, metonimiye göre nispeten daha kolay çözümlenebileceğini belirtmiştir. Berger bu konuda şu örneği veriyor; ‘‘bir resimde ya da bir reklamdaki yılan imgesi, eğretilmeli halde fallik bir simge olarak ve düzdeğişmeceli halde Cennet Bahçesi’nde bir yılanı anımsatarak işlev görebilir’’ (Kireççi, 2009, s. 93).

**Cinas:** ‘‘Şekil ve söyleyiş bakımından aynı veya birbirine çok yakın fakat anlamları farklı iki kelimeyi bir araya getirmektir’’ şeklinde tanımlanır. Önceleri daha çok edebiyatta kullanılan cinas, özellikle reklamların akılda kalıcılığını artırması üzerine son yıllarda tasarımların ve reklamların ikna gücünü arttırmak için de kullanılmaya başlandı. Örneğin; ‘‘‘mis’ gibi süt ‘mis’ süt’’ reklam cümlesi, markanın adı olan ‘mis’ ve sütün temizliğini ve lezzetini pekiştirmek için kullanılan ‘mis’ sözcükleri birbirleriyle ilişkilendirilerek hem anlatım canlandırılmış hem de reklamın akılda kalıcılığı artırılmıyor oluyor.

**Kişileştirme:** Kişileştirme edebiyat alanında çok kullanılır ve “teşhiş” diye bilinir. Teşhis kısaca: “insan dışındaki canlı varlıkları veya eşyayı, duyan, düşünen, hareket eden insan kişiliğinde gösterme” olarak tanımlanmaktadır. Söz sanatları arasında olan kişileştirme, daha çok anlatıma zenginlik ve canlılık katmak için kullanılır. Diğer retorik kavramlar gibi kişileştirme de genellikle dilsel anlatımda kullanılır. Ancak görsel anlatımlarda da oldukça sık başvurulan bir yöntemdir. Bunun en büyük nedeni, izleyicinin somutlaştırma gereksinime cevap vermek ve konuyla ilgili akılda kalıcılığı sağlamaktır.



### 3. “KUR’AN” BELGESELİNİN ANALİZİ

#### 3.1. FİLM

##### 3.1.1. Filmin Künyesi

Orijinal ismi “Inside the Koran” olan film 14 Temmuz 2008 yılında yayınlanmıştır. Ayrıca National Geographic Channel’in Türkiye’deki kanalında da Türkçe dublajlı hali birçok defa izleyiciye sunulmuştur. Bir diğer ismi “Inside the Koran” olan belgeselin afişinde, “İslam’ın kalbine yolculuk”; belgeselin genel başlığında ise şu cümle yazmaktadır: “Müslümanlar rehberlik eden dünyanın en etkili kitaplarından biri olan Kuran’ın incelenmesi”.

Filmin, yapımcısı, yönetmeni ve seslendireni Antony Thomas’tır. Birçok ülkede çekimlerin yapıldığı filmin tanıtım yazısı şu şekildedir:

“Kur'an dünyadaki ideolojik açıdan en etkili metinlerden biridir ve bu emirleri yerine getiren bir milyardan fazla Müslüman vardır. Oysa bu tekil dinin kendi içinde barış, şiddet, ceza, affetme ve kadınların statüsü ile ilgili tutumlarda büyük farklılıklar var. Bu göz açıcı film, İslam tarihini ve şu anki durumunu keşfetmek için Müslüman dünyasının kalbine derinlemesine inmektedir. Ayrıca, bu kitapla ilişkileri, insanlık için karmaşık, güzel ve sıklıkla çelişkili olan; dini liderlerden imamlara, örtülü inzivada yaşayan basit çiftçilerden kadınlara kadar, kişisel yaşamları getirmektedir.”

Yayınlandığı günden itibaren başta ülkesi İngiltere olmak üzere tüm dünyada ses getiren ‘Kur’an’ filmine yapılan bazı yorumlar:

- *Pick of the Day, The Times*: Titiz, tarafsız, kesin ve tumturaklı bu programın içine yerleştirilmiş en az on dört muhteşem program var... Kur’an’ın tarihi hakkında en az 80 kitap okuyabilir ve Anthony Thomas’ın bu belgeselinde öğreneceklerinizden daha az şey öğrenirsiniz. Uysal ve mantıklı bir şekilde, büyüğü bozulmuş aşk hikâyesini, insanlığa ve diğer dinlere duyduğu aşkı

anlatıyor. Thomas bu hikâyeyi son derece zarif ve dört dörtlük bir şekilde anlatıyor. Lütfen bu pazartesi gecesi işinizi bırakın ve her şeyi öğrenin, düşünün, sevinin, gözyaşı dökün ve bir kez daha düşünün.

- *Ziauddin Sardar, The Guardian:* Aferin, Channel 4, bize gün ışığında çok az gördüğümüz İslam gerçeklerini gösterdiğin için, Kur'an televizyonda hakkında söylenenlerden çok daha üstün. Aşkını öldürüyor, hem film yapımı hem de konusu için.
- *Hermione Eyre, Sunday Independent:* Haftanın programını hiç şüphesiz Channel 4'un, iki saatlik, şaşırtıcı Kur'an belgeseliydi. Bilgiler, tutarlı, akıllı ve basit bir şekilde aktarılmış. Yazar/Yönetmen Antony Thomas gözüküyordu. Birinci tekil şahsı bile kullanmamış, yine de iyi muhakemesi ve tutkulu olduğu programın çalışmasındaki yönlendirici unsurlarda belli oluyordu. Ben yazarlık diye buna derim.
- *Stephen Pile, Sunday Telegraph:* Bu hafta gerçekten seyretmemiz gereken tek program Kur'an'dı. Bugüne dek ilk kez, birileri, popüler bir ortamda, İslam'ın kutsal metninin ve onun neden birçok yanlış yorumlamaya açık olduğunu anlattı. İçinde yaşadığımız dünyayı bu müthiş programın bize sunduğu doğru anlayış şekli olmadan idrak edemeyiz.
- *Sam Wollaston, The Guardian:* Beş Yıldız. Antony Thomas'ın daha çok duymak istediğim kutsal kitap yorumunun anlaşılır ve akıllıca olmasıydı... Thomas'ın başarısı gerçeklere bilimsel olarak hâkim olmaktan çok daha öteydi. Aldatıcı bir kolaylıkla özelden kapsamlı olana doğru, Kur'an'ı İslam dünyasının her bir köşesini keşfetmek için bir sıçrama noktası olarak kullanarak, onun tarihini, şaşırtıcı kültürel başarılarını, iç ideolojik bölünmelerini ve adaletle, kadınlarla ve Batı dünyasıyla olan çatışmacı tutumuyla atmış adımını. Televizyon eleştirmelerini dikkatsizce üstünlük sıfatlarını atma eğiliminde... Kur'an

belgeselinde, buna rağmen, hâkimane sözcüğü söylenmek isteneni karşılayacaktır.

- *Andrew Pettie, Sunday Telegraph:* Antonius'un düşünceli, akıllı belgeseli çoğumuzun ihtiyacı olan şey. Hem Kur'an'ın tarihi hem de yazdıkları hakkında doğru soruları soruyor.
- *Andrew Billen, The Times:* Beş yıldız. Büyüleyici bir belgesel. Eğer kalemin kılıçtan keskin olduğu kanıtlanmışsa, bu titiz çalışmayla kanıtlanmıştır. Film nadir görülen bir berraklıkla anlatmış her şeyi. Şiilerle Sünniler ve de genel akım sünniler arasındaki mezhepsel farklılıkları göstermiş. Dahice bir sonla Thomas Kur'an'ı gömmediği için övgüde bulundu.

### **3.1.2. Filmin Yapımcısı; Antony Thomas**

Antony Thomas, Hindistan'da doğdu. Altı yaşındayken Güney Afrika'ya taşındı. 1967'de tekrar İngiltere'ye taşındı; burada bir Prensesin Ölümü (1980) de dahil olmak üzere 40 büyük belgesel ve drama yazdı, yönetti ve yapımcılığını yaptı. Thomas'ın filmleri, en prestijli - ABD Emmy Ödülü, George Foster Peabody Ödülü (iki kez), İngiliz Akademisi Ödülü ve En İyi İngiliz Belgeseli için Grierson Ödülü de dahil olmak üzere çok sayıda belgesel festivalinde birincilik ödülü aldı. Belgesellerinden ikisi, İkizler - Bölünmüş Benlik ve İnsan ve Hayvan, aralarında on dört uluslararası ödül kazandı.

2008 yılında aynı zamanda tezin konusu olan "The Koran" belgesel filmini çekmiştir.

2010 yılında Thomas, Saeed Kamali Dehghan'ın yardımıyla İranlı gösterici Neda Agha-Soltan'ın ölümü üzerine belgesel filmi yaptı. Bu belgesel çok ses getirdi. Şubat 2014'ün sonunda, Thomas'ın yönettiği Vatikan'ın Sırları, Frontline dizisinin bir parçası olarak PBS'de gösterime girdi.

Thomas'ın en son iki belgeseli olan Darwin'i sorgulamak (HBO) ve Vatikan Sırları (WGBH Frontline) Şubat 2014'te Amerika Birleşik Devletleri'nde yayınlandı ve olağanüstü eleştiriler aldı. Vatikan'ın Sırları, Nisan 2008'den bu yana yeni bir Frontline belgeseli için en yüksek gece izleyen rakamlara ve yayından sonraki gün Frontline web sitesinde şimdiye kadarki en büyük üçüncü izleyiciye ulaştı. Thomas için yapılan bazı gazetelerin yorumları:

- Daily Telegraph: Anthony Thomas televizyon sektöründeki en iyi film yapımcılarından biri.
- Sunday Times: Yaratıcı film yapımıcılığının harikulade bir örneği, tek bir görüntü bile boşa harcanmamış. Zekice düşünülmüş çok sayıda plan çıkıyor karşımıza. Thomas televizyona farklı bir açıdan bakmamızı sağlıyor. Bize yetişkinmişiz gibi davranıyor. Thomas'ın ki gibi dosdoğru ve yaratıcı zekanın eseri olan filmler gününün birinde 20. yüzyıl analog televizyonunun en zirve noktalarından biri olarak görülecek.”
- The Guardian: Antony Thomas, dinsel bir çalışmayla çıkmış karşımıza, görsel ve ilahi açıdan oldukça güçlü ve tutkulu bir yapım. Filmleri her zaman güçlü, güzel ve müzikal.
- San Francisco Chronicle: Tıpkı Dickens gibi, Thomas da Britanya gazeteciliğindeki en iyi geleneklerden iki tanesini temsil eden bir Britanyalı: korkusuzca bir saldırganlık ve diğerlerine sempati duyarak meydana gelmiş pervasız bir şahsi katılım. Onun görsel tarzı betimleme ve detay anlamında oldukça zengin.
- Expressen, Sweden: Eğer araştırmacı belgesellere ve güncel gazeteciliğe bir Nobel Ödülü verilseydi - eminim ki, ilk kazanan kendi kendine yeten İngiliz, Antony Thomas olurdu. Ondan geriye, tüm dünyanın övgüsünü kazanan belgeseller kalacak.

### 3.1.3. Filmin Yayınlandığı Kanal: National Geographic

National Geographic Channel, 1997 yılında kurulan bir belgesel kanalı olup kablolu yayından sonraki ikinci belgesel kanalıdır. National Geographic Channel; dünya çapında 164 ülkede, 27 dilde ve 290 milyonun üstünde evde izlenebilmektedir. National Geographic kanalı 1888’de kurulan National Georgraphic Society’nin bir kuruluşudur. Kanalın şu anki sahipleri National Geographic Television & Film (%25) ve The Walt Disney Company (%75) şirketleridir. Kanalın, National Geographic Cemiyeti’nin (The National Geographic Society) “araştırma, koruma ve eğitim ilkelerine tamamen bağlı oldukları” belirtilmektedir.

National Geographic kanalında doğa, bilim, kültür ve tarihle ilgili farklı belgeseller yer alıyor. Nat Geo kanalı 2006 da HD yayına geçiş yapmıştır. Ayrıca kanala bağlı sadece doğa ve hayvan belgesellerinin yayınlandığı 2010 yılında kurulan Nat Geo Wild ve eskiden adı Nat Geo Adventure olan ve daha sonra ismi Nat Geo People olarak değiştirilen kanalda ise açık hava maceralarına, seyahatlere ve hikayelere odaklanılır. Ayrıca başta A.B.D’deki Meksikalılar olmak üzere İspanyol izleyiciler içinde sadece İspanyolca yayın yapan Nat Geo Mund kanalı da 2011 yılında kurulmuştur.

“National Geographic Türkiye” kanalının da bağlı olduğu “National Geographic Society” internet sitelerinde vizyonlarını şu şekilde açıklamaktadırlar: “Keşfin sınırlarını zorlayan, dünyayı anlamamızı kolaylaştıran ve sağlıklı gelecek nesiller için daha sürdürülebilir bir dünya bırakmak için çözümler üretmemizi sağlayan, etkiye dayalı, kar amacı gütmeyen, küresel bir kuruluş” olarak açıklamışlardır. Ayrıca “Keşfederek, teşvik ederek, eğiterek ve etki oluşturarak stratejik amaçlarımızı gerçekleştireceğiz” ve “Hedeflerimizi güçlü bilim, keşif, eğitim ve öykücülüğün eşsiz birleşimiyle gerçekleştirmek istiyoruz” ifadelerini kullanmışlardır (National Geographic, 2019). Böylece kanal daha iyi bir dünya oluşturulmasına rehberlik ettiğini ve bunun stratejik bir amaçları olduğunu iddia etmektedirler. Bunun gerçekleştirilmesi için çeşitli dikkat çekici yapıtlar üretmek istemişler ve “Inside the Koran” gibi bir belgesele katkı vererek onu milyonlarca insanla buluşturmışlardır. Belgeseli incelemeye geçmeden önce İslamiyet’in temel kitabı Kur’an üzerinde durulması gerekmektedir.

### 3.2. KUR'AN VE İSLAMİYET

Dünya'nın ideolojik anlamda en etkili metinlerinden biri olarak kabul edilen Kur'an, İslam dininin kutsal kitabıdır. Müslümanlara göre Kur'an ayetlerini, Allah tarafından Hz. Muhammed'e "Cebrail" adındaki melek tarafından indirilmiştir. Kur'an, Hz. Muhammed'e 610 yılında Mekke'deki "Hira Mağarası"nda indirilmeye başlanmıştır. 12 yılı Mekke, 11 yılı da Medine dönemi olmak üzere 23 yıl sürmüştür. Kur'an'da 114 Sure, 6236 ayet vardır. Kur'an'ın şu anki sıralamasının kronolojik olmadığı ifade edilmektedir. Kur'an'ın içeriğine baktığımızda temelinde "Tevhid" inancının esas olduğu yani ilah olarak tek Allah'ın varlığı olduğu ve O'nun eşi ve benzeri olmadığı anlamına gelmektedir. Kur'an'ın ana konuları ise şöyle sıralanabilir: İnanç, Bireysel ve Sosyal hayat, Ahlak, Kıssalar, İbadetler. Kur'an, Müslümanlar için diğer metinlerle mukayese edilemez kuran, insan düzenlemesi olmaksızın Allah'ın kelâmıdır.

Kur'an'da anlatım yer yer nazım, yer yer nesir şeklindedir. Kur'an'da mesaj, çeşitli edebi yapı ve araçlar ile iletilir. Arapça metinde, sureler ve ayetler mesajı hatırlamak üzere fonetik ve tematik yapıları kullanır. Ayrıca Kur'anın kendine has kurgusu ve düzeni vardır. Anlatımı başı, sonu ortası olan düz bir anlatım değil, konu ve hikâyelerin parça parça bölüldüğü, yer yer tekrarlandığı, başa dönüldüğü veya ortadan alındığı ağ şeklinde bir örgüye sahiptir.

İslam, "s-l-m" ve "slim" kökünden gelir. Arapçada kelimenin fiil hali, kendini Allah'a teslim etmek, barışmak anlamlarına gelirken; isim hali ise Müslüman ve barış gibi anlamlara gelir. Kur'an'a göre İslam, tüm ilahi dinlerin ortak adıdır. (Hac Suresi, 78) İslam, "Allah'ın emrine teslim olup ona itaat etmek" anlamına gelir. (Bakara Suresi, 131)

Kur'an'ın tamamının Hz. Muhammed hayattayken yazıya geçirilip geçirilmediği konusu ise İslam ile ilgili tartışmalardan biridir. Bazı kaynaklar vahyin, peygamber zamanında vahiy kâtipleri tarafından ezberlendiğini ve deri, kemik gibi çeşitli nesnelere üzerine yazıya geçirildiğini ifade edip, peygamberden sonraki süreçte kitap halini aldığını iddia ederler. Başka kaynaklar ise Hz. Muhammed zamanında yazıya geçirildiğini, bunun da ayetlerle sabit olduğunu ifade etmektedir. Bunu destekleyici olarak 2015 yılında bir gelişme olmuştur. İngiltere'deki Birmingham Üniversitesi'nde

dünyanın en eski Kur'an'ı bulundu ve Dr. Waley ve ekibinin uyguladığı karbon 14 testi sonucunda kuranın en az 1370 yıllık olduğu tespit edildi. Bu veriler de aslında kitabın peygamberin yaşadığı döneme denk geldiği, peygamber döneminde yazıya geçirildiğini kanıtlar niteliktedir.

Günümüzde, İslam ülkelerindeki yaşanan dinî, sosyal, siyasi, ekonomik, kültürel birçok problem sadece Müslümanların kendi içinde yaşanan bir problem olmaktan çıkmış durumadır. “İslam” ülkesinde yaşayan insanlar dünyanın farklı coğrafyalarında birçok sorun ile baş etmek durumunda bırakılmakta ve farklı dini hükümlere tabi tutulmaktadır. Bugün, İslam denildiğinde aklımıza birçok farklı yaşayış ve Müslüman profilleri gelmekte ve Dünyadaki altmış üç ‘İslam’ ülkesinde de yaşanan dinin birbirinin aynı olmadığı gözlenmektedir. İslam dinin homojen bir yapıda olmamasının altında yatan birçok sebep bulunmaktadır.

Modern dönemde Müslümanların sorunları sadece dinden kaynaklanan problemlerde olmamaktadır. Bu ülkelerdeki siyasi, ekonomik ve toplumsal birçok sorun, medyanın kontrolünü elinde bulunduran Batı tarafından sık sık İslam karşıtı bir propaganda için kullanılmaktadır. Bu da gün geçtikte çoğalan; içinde oryantalizm, medeniyetler çatışması, yabancı düşmanlığı, ideoloji, ırkçılık gibi yaklaşımları barındıran İslamofobi'nin, ortaya çıkmasına katkı sağlamaktadır. Bugün İslam dini, Batıların gözünde terör, yozlaşmışlık, eğitimsizlik, hoşgörüsüzlük vb. kavramlar ile anılmaktadır.

### **3.3. FİLMİN ANALİZİ**

#### **3.3.1. Filmin Bölümleri ve Özeti**

Belgesel, kendi içinde sekiz başlığa ayrılmaktadır. Giriş ile birlikte dokuz bölüme ayrılan belgeselin analizi de bu başlıklar altında değerlendirilecektir. Aralarında net olarak konu ayrımı olmayan ve birbirlerine bağlanarak ilerleyen bölümlerin başlıkları şunlardır:

**Living With the Veil** (Peçe İle Yaşamak)

**Man and Woman** (Erkek ve Kadın)

**The Golden Age** (Altın Çağ)

**Tolerance and İntolerance** (Hoşgörü ve Hoşgürsüzlük)

**İslam Divided** (Bölünmüş İslam)

**Crime And Punishment** (Suç ve Ceza)

**Word of God** (Tanrı'nın Sözü)

**Hidden Meanings** (Gizli Anlamlar)

**Twenty Fisrt Century Koran** (21.Yüzyılda Kuran)

*Giriş* bölümünde, Kur'an'ın ne olduğundan, hangi yılda nerede ortaya çıktığı, kaç yılda tamamlandığı, ne zaman kitap haline getirildiği ve Müslümanların Kuran'a bakışına kadar temel konular ve kavramlar incelenmektedir. Ayrıca Hz. Muhammed hakkında genel ve kısa bir tanıtımın olduğu bölümde, Müslümanların öznel ve nesnel görüşlerine de yer verilmektedir. Kur'an tilavetleri eşliğinde ilerleyen bölümde, Kur'an'ın genel dil yapısı anlatılmaktadır. Daha sonra ise perspektif değişerek konu Kuran'dan İslam dini ve dünyadaki durumuna getirilmektedir. Yine bu kısımda İslam ve Müslümanlar hakkında denek istatistikler verilmektedir. Daha çok İslam içindeki karışıklıklara ve sorunlar üzerinden gidilerek örneklerin gösterildiği bölümde ve özellikle kadınların sosyal hayatta durumu irdelenmekte Müslüman kadınların hak ve hürriyetleri hakkında detaylı bilgi verilmektedir. Ayrıca suç ve ceza kavramlarının İslam ülkelerindeki uygulamalarından inanç ve ibadete farklılıklarına birçok ayırım vurgulanmaktadır. Zıtlıklar üzerinden gidilen giriş bölümünde yönetmen, izlettiği görüntüler ile iddiaları desteklemektedir. Bu kısımda ise röportaj yapılan kişinin az olduğu giriş kısmında, izleyiciyi daha çok Antony Thomas bilgilendirmektedir. Kadın temasının yoğun işlendiği giriş kısmının sonunda, İslam ülkelerindeki bu farklılıklara vurgu yapılarak belgeselin temel amaçlarından biri de bu farklılığı anlamak üzerine kurulduğunu ifade eden sorularla bitmektedir.

*Living With The Veil* bölümü, Mısır'ın Kahire şehrinde Müslüman bir ailenin evinde başlıyor. Hannan Kamel isimli bir kadın ve ailesinin günlük hayatı resmediliyor.

Her ne kadar konunun Hannan üzerinden anlatıldığı gösterilse de erkek egemen bir evde avukatlığı bırakıp ev hanımlığı yapan bir kadını izliyoruz. Hannan ve kocası hakkında genel bilgiler verildikten sonra peçeli bir şekilde Hannan ile röportaj yapılıyor. Daha sonra ise Mısır'ın kırsal bölgelerinde eğitim veren bir Müslüman kadın, Lena Fawzy'in hayatından kesitler görüyoruz. Lena, Hannan'a göre daha özgür bir kadın olduğu ve erkeklerin ona daha saygılı olduğu belirtiliyor. O da tesettürlü bir kadın ancak, Hannan gibi çarşaf veya peçe takmıyor. Daha sonra isse Lena, ailesi ve arkadaşlarıyla bir yemek masasındaki konuşmalarına tanık oluyoruz. Annesinin ve arkadaşlarının Lena ve tesettüre girişi hakkında sohbetlerini dinliyoruz.

*The Man And Women* bölümü yine Lena'nın Kur'an'a bakışı ve öznel yorumları ile devam ediyor. Bu bölümünde Kuran'daki kadınlar ve onların erkeklerle olan ilişkisi ile ilgili olan ayetleri uzmanlar, ilahiyatçılar, aktivistler ve diğer halktan Müslümanlar değerlendiriyor. Burada özellikle El- Ezher Üniversitesi kadın dekanı Dr. Souad Saleh'in yaptığı yorumlar ön planda tutuluyor.

*The Golden Age* bölümünde, İslam'ın ortaya çıkış sürecinden, nasıl medeniyet oluşturduğuna kadar kısa bir özet geçiliyor. İslam'ın etkilendiği kültürler ve etkilediği kültürden bahsediliyor. İslam'ın yayılırken yaptığı fetihler ve Altın Çağ'da İslam'ın dünyaya kazandırdıkları bilimsel ve kültürel gelişmelere kısaca değiniliyor. Ayrıca İslam'ın ve Ku'ran'ın diğer dinlerle ilişkisi de bu bölümde irdeleniyor ve yine uzmanlarla röportajlar yer alıyor.

*Tolerance and İntolerance* bölümünde yönetmen, hoşgörü konusunu siyasi konular ve Müslümanlar, Yahudiler ve Hristiyanlar için kutsal sayılan Kudüs şehri üzerinden anlatıyor. Kudüs'ün kısa bir tarihi sonrası, Kudüs'ün üç diğer din adına ne anlama geldiğini uzmanlar anlatıyor. Burada Müslümanların tehdit altında iken Kur'an'dan kendilerine referans aradıkları belirtiliyor. İran gibi ülkelerden örnekler veriliyor. Ayrıca bu bölümde İslam adına savaştığını ve şehit olduğunu iddia eden insanlardan örnekler gösterilip fotoğraf ve video ile destekleniyor. Ayrıca Kur'an'da savaş, barış ve cihat gibi konulardaki kavramlar bazı uzmanlara soruluyor. Ve son kısımda Batı'nın da Orta Doğu'ya olan tutumları ve bu olayları nasıl tetiklediğinden, Müslümanların en çok diğer Müslüman ülkelerle savaştığına kadar özet veriliyor.

*Islam Divided* burada İslam'ın birçok sebeple ayrıştığı konusuna değinip, ayrışmalar anlatılıyor. Mezhepler ve farklılıklar değindiği bölümde, mezhepler arası farklılıklara değiniliyor. Özellikle Sunni ve Şii'lik arasındaki farklılıklara değiniliyor. Mezhepler arasındaki inanç ve ibadet gibi kavramların nasıl anlaşıldığı nasıl uygulandığı bir yandan anlatılırken bir yandan da görseller ile destekleniyor.

*Crime And Punishmen* bölümünde ise İslam ülkelerinde uygulanan şeri kanunlar üzerinde örnekler veriliyor. Bu konuda farklı İslam temsilcilerinden görüşler alınıyor. Belgeselde Şiddet pornografisinin yoğun olduğu en yoğun olduğu bölümde aslında İslam'daki birbirinden çok farklı olan şeriat kanunları ve fıkıh uygulamaları işleniyor.

*Word of God* bölümünde daha çok Kuran ayetleri üzerinden gidiliyor. Arapçanın Müslümanlar arasında da çok bilinmediği anlatıcı tarafından vurgulanıyor. Kuran tilavetlerinin sık olarak yer verildiği bölümde Kuran'daki ayetlerin farklı çevirileri ve yorumları olduğu savı birçok farklı Müslümanın ve uzmanın birbirinden farklı görüşlerine yer verilerek destekleniyor. Daha sonra ise Suudi Arabistan ve onların mezhebi olan Vahabilik anlatılıyor. Suudların, uyması gereken kurallar ve uygulamalar gösteriliyor. Thomas, Suudların milyarlarca dolar harcayarak Kur'an'a istediklerini yazdırdıklarını anlattıktan sonra belgeselin en çok tartışılan kısmı olan "Kur'an değiştirildi mi?" sorusunun üzerine inşa edilen bölüme geçiliyor.

*Hidden Meanings* bölümü ise aynı konu üzerinden devam ediyor. Kur'an'ın değıştiği ve içindeki ayetlerinin çoğunun yanlış çevrildiği iddialarının olduğu bölümde, Christoph Luxenberg adında bir yazarın yazdığı kitap üzerinden gidiliyor. Kendisinin görüntülenmesine izin vermeyen bu yüzden de onun ifadelerini başkasının ifade ettiği bölümde Luxenberg, eski Suryanice dilini inceleyerek yaptığı çalışmada Kur'an'ın nasıl değıştiğini ve ifadelerinin aslının Hristiyan Suryanilerden alındığı anlatılıyor.

*Twenty First Century Koran* isimli son bölümde Kur'an'ın dünyaya getirdiği bazı öğretilere ve köleliğin kaldırılması gibi emirlere değiniliyor. Thomas, her ne kadar barışçıl ayetler olsa da Müslümanların, Kur'an'ı nasıl anlayıp yorumladığı konusunun hem Müslümanları hem de dünyayı etkileyeceğini söyleyerek belgeseli sonlandırıyor.

Thomas, anlatıyı klasik yöntem olan giriş, gelişme ve sonuç şeklinde değil, kendince kurguladığı başlıklar arasında geçişler sağlayarak anlatmıştır. Genellikle belgeselin başında verilen bilgilerin, gelişmede detaylandığı, sonuçta ise çözümlendiği yöntem değil daha karmaşık bir yapı ile anlatılmıştır.

Filmin analizine geçmeden önce şu vurgulanmalıdır. Kur'an'ın ilahi ve hak olduğunu düşünmek ile kitabın metnine sadık kalarak, nesnel ve tarafsız şekilde yaklaşmak birbirinden bağımsız konular olduğunun altını çizmek gerekmektedir. Bu tezde, belgeselin adından yola çıkarak filmde; İslam'ın ve Müslümanların nasıl temsil edildiğinden nasıl anlam inşa edildiğine, Kur'an ile ilgili hangi söylemsel ve retoriksel ifadelerin kullanıldığını analiz ederken referans olarak sadece İslam dininin kutsal kitabı Kur'an'dan yola çıkılacaktır.

### **3.3.2. Filmin; Göstergibilim, Retorik ve Söylem Analizi**

#### ***Giriş***

Özellikle televizyon belgesellerinde, seyirciyi yakalamak adına izleyicinin ilgisini çeken hızlı bir giriş yapılmaktadır. Genelde belgesellerde uygulanan; "hey", "sen", "görüyorsunuz?" "öyleyse" şeklinde ifade edilen dört aşamalı süreçte, "hey" kısmında -yani filmin başında- izleyicinin dikkatini yakalama potansiyeli taşıyan bir öge kullanılır. Bu bir durum bir eylem bir karakter bir simge olabilmektedir. Antony Thomas da belgeselin girişini etkileyici kılmak adına; daha sonraki bölümlerde tekrar karşımıza çıkacak olan bir intihar bombacısı başlamaktadır. Herhangi bir giriş veya jeneriğin olmadığı, doğrudan intihar bombacısı ile açılan belgesel Thomas'ın, "bu intihar bombacısı, yaptığı son açıklama da Kuran ayetlerinden alıntılar yapıyor" ifadesi ile başlamaktadır. İntihar bombacısı Arapça kuran okur ve şu ifadeleri söyler:



**Fotoğraf 3.1**

*“Allah kendi yolunda çarpışıp öldüren ve ölen müminlerden karşılığı cennet olmak üzere mallarını ve canlarını satın almıştır. Karşılığın en güzel olanı Allah katındadır. Ey inananlar size saldıranlarla savaşın.”*



**Fotoğraf 3.2**



**Fotoğraf 3.3**

| Gösterge | Düz Anlam                   | Yan Anlam  |
|----------|-----------------------------|--|
| Kur'an   | İslam dininin kutsal kitabı | İntihar bombacısının Kur'an'dan ayetler okuması ve okunan ayetlerin öldürmeye teşvik ettiği yönünde görüntü oluşturulması.                             |
| Silah    | Saldırma ve savunma aracı   | İntihar bombacısının Kur'an'ı üstte silahı altta tuttuğu karede, silahın din adına ve din çatısı altında kullanıldığı yönünde görüntü oluşturmaktadır. |

|       |                           |   |
|-------|---------------------------|---|
| Bomba | Saldırma ve savunma aracı | İslam adına yapılan terör saldırılarına eylemlere gönderme yapar. Bu tür intihar saldırılarının referansının Kur'an olduğu yönünde bir izlenim bırakmaktadır. |
|-------|---------------------------|---|

**Tablo 3.1: İslam ve Şiddet Göstergeleri**



**Fotoğraf 3.4**

İntihar bombacısının Kur'an ile samimi bir görselinin hemen arkasından büyük bir patlama ve şiddet görseli görülmektedir. Patladığı yerin Batı'daki bir şehir olduğu görüntülerden anlaşılmaktadır. Burada seyircinin belleğindeki İslam ile ilişkilendirilen saldırılara çağrışım yapılmaktadır. İsmi "Kur'an" (Inside the Koran) olan filmde, Kur'an

imgesinin hem Müslümanlar hem de diğer izleyicileri kışkırtmak veya meraklandırmak için terör saldırısı ile ilişkilendirdiği bir giriş görülmektedir. Thomas:

*“Müslümanlar, Allah’ın insanlığa gönderdiği son vahiy olduğuna inanıyor. Kuran’da 6000 ayet bulunuyor, yani İncil’dekinin yaklaşık beşte biri kadar. Ancak İncil’dekinin aksine kronolojik bir sıralama yok. Bu kitap, karmaşık bir anlatım içeren bir dizi vahiy şeklinde.”*

Burada tamamen öznel bir bakış açısına dayalı, kişisel bir yorum yapılmakta bu konuda ilahiyatçılar ve uzmanlara sorulmamaktadır. Her ne kadar sonrasındaki jenerikte uzmanlar bu ilk sahnelerin aksi görüşleri belirtse de Thomas, Müslümanlar veya gayri Müslimler tarafından anlatısı özel bulunan ve içindeki düzeni birçok delil ile gösterilmiş bir kitap için “kronolojik bir sırası” olmadığını altını çiziyor.



**Fotoğraf 3.5**



**Fotoğraf 3.6**

Belgeselin konusu hemen girişte, Kur'an merkezinden İslam'a ve dünyadaki Müslümanların yaşayış farklılığına getirilmektedir. Evrensel bir din olmasına rağmen, aslında birçok konuda farklı görüş ve uygulama olduğundan bahseden Thomas, bunların en başında da kadın konusu geldiğini vurgulamaktadır. Ama seçtiği ülkeler ve görsellerde de (Fotoğraf 3.5) görüldüğü üzere izleyiciye öznel bir bakış sunmaktadır. Bu görseller aslında izleyicinin kafasında, Müslüman kadın profilini daha filmin başında oluşturmasına katkı sağlamaktadır.



**Fotoğraf 3.7**

Bu bölümde ehliyet alamayan, sokağa çıkma yasağına maruz kalan, okuma şansı elde edemeyen ve otobüste arka tarafa oturmak zorunda kalan kadınların görselleri kullanılmaktadır. **Fotoğraf 3.6** ve **3.7**'de görüldüğü üzere, aslında dünya geneline baktığımızda İslam ülkelerinin sadece bir kısmında yaşanan bu Müslüman kadın profilleri ile genelleme yapılmaktadır. Belgeselin genel hatlarını ve özetini veren bu bölümde yine bir uzmana röportajına gerek duyulmadığı görülmektedir. Daha çok anlatıcının üzerinden giden bölümde, bazı İslam ülkelerindeki inanç, sosyal hayat ve yaşayışları anlatıcının gözünden aktarılmaktadır.



**Fotoğraf 3.8**



**Fotoğraf 3.9**

Burada bazı İslam ülkelerinde siyasi parti dahi kurabilen bazı kadınlar örnek verilse de daha çok geri kalmış ülkelerdeki radikal insanların yaptığı uygulamalar

gösterilmektedir. Thomas, her ne kadar bu uygulamaların nadir olduğunu vurgulasa da asılan, taşlanan, kafası kesilen insanların şiddet içeren görüntülerini açık şekilde izleyiciye gösterilmektedir. Burada aslında tamamen “Kur’an” konusundan uzaklaşarak, bazı ülkelerdeki uygulamaların İslam ile bağdaştırıldığını görülmekte ve İslam’ın temel kaynağı nedir sorusunun cevabı verilmeden ve izleyicilere getirilen temsillerin, kültürel veya siyasi dinamiklerine vurgu yapılmadan ilerlenmektedir.



**Fotoğraf 3.10**

Thomas, tesettürü Müslüman kadınlar için birçok anlamları olan karmaşık bir sembol olarak tanımladıktan sonra “Kur’an’da tesettür var mı?” sorusu geçilerek kendisini tesettür içinde onurlu hisseden kadınlar için şu ifadeleri kullanması dikkat çekicidir:

*“Başörtüsü, takan kadınların kendisini Tanrı ve kocasına adadığının bir işaretidir. Hem de elini eteğini dünyadan çekme uğruna...”*



**Fotoğraf 3.11**



**Fotoğraf 3.12**

| <b>Gösterge</b>                         | <b>Düz Anlam</b>  | <b>Yan anlam</b>  |
|---|---|---|
| Kadınlar mahfili<br>Fotoğraf 3.10, 3.11 | Kadınların camilerde namaz kılmaları için ayrılan bölüm                       | Ahşap bölme arkasında görüntülenen Müslüman kadınlar buldukları yerden tecrit edilmiş gibi görünmekte ve ikinci planda olduğu anlaşılmaktadır.  |
| Siyah çarşaf<br>Fotoğraf 3.7            | Kadınların örtünmek için kullandıkları bir tür giysi                          | İslamiyet'te kadınların örtünme kaidesinin ataerkil bir uygulanış şekli. İslam öncesi başka dinlerde de görülen bir uygulama.   |
| Ders anlatan kadın<br>Fotoğraf 3.12     | Çoğunluğunu erkeklerin oluşturduğu bir grup öğrenci ve başörtülü bir eğitmen. | Eğitimli Müslüman bir kadının sosyal hayatta erkekler tarafından otorite kabul edilebileceğine dair bir göstergedir. Kadının fotoğrafın merkezinde ve masanın üzerinde oturarak ders anlatışı bir otorite figürü olduğuna yorumlanabilir. |

**Tablo 3.2: Müslüman Kadınların Göstergeleri**

Bu bölümde ayrıca, inanç ve ibadet konularındaki dahi farklılıklar olduğunun da altı çizilmektedir. Şii'ler ve Sünni'ler gibi farklı mezheplerden görüntüler ile bu farkı daha da çok vurgulanmaktadır. Birbirlerinin ibadet ve inançlarına karşı sert ve tekfirici bir duruş olduğu belirtilmektedir. İki mezhep arasındaki farklı anlattıktan sonra Türkiye'de önce bir cem evi daha sonra ise bir camiden görüntülerin üzerine binen şu ifadeler kullanılmaktadır:

*“Camide erkekler yalnızca hemcinsleri ile namaz kılıyor. Karşı cins dikkat dağıtıcı bir nesne olarak görüldüğü için kadınlar gözden uzaklaştırılıyor. Bazı camilerde ise tamamen dışlanıyor.”*

Burada aslında kadının İslam'da ikinci sınıf olduğu iması yapılmakta ve özellikle seçilen görseller (**Fotoğraf 3.10, 3.11**) ile de desteklenmektedir.

Bu bölüm, tamamen zıtlıklar üzerine kurularak seyirciye bir önerme sunma ve sunulan önermeyi kanıtlamak yerine daha çok sorunlar ve sorular üzerinden gidilerek izleyici yönlendirilmektedir.

Genel bir giriş yerine direk İslam'ın en çok problemlili ve tartışılan konularıyla başlamak tercih edilmiştir. Daha sonra ise şu soru sorulmaktadır:

*“Ku'ran, Allah'ın değişmez ve nihai kitabı ise bu farklılıklar nereden kaynaklanıyor?”*

Aslında dolaylı yoldan, Tanrı'nın kitabının bu şekilde olamayacağı ve Kuran'ın yeterince anlaşılmadığı vurgusu yapılmaktadır. Her ne kadar Thomas, sorulan bu sorunun cevabının verileceğine işaret etse de aslında bu bölüm cevaplanmadan başka bir bölüme geçiş yapılmaktadır.

Sorudan sonra “kadın” konusundan devam eden belgeselde, Mısır’da özel olarak seçilen bir aileye geçilmektedir. Thomas, bu sefer Müslüman profili olarak izleyicinin karşısına, 3 yaşından itibaren tesettüre giren, ergenlikten sonra ise sadece gözlerinin görülebileceği hicap giyen kadınların yaşadığı bir aileyi getirmektedir.



**Fotoğraf 3.13**

Her ne kadar bunun bilgisi verilmese de görüntülerden anlaşıldığı kadar birden fazla eşi olan bir adam ve onun eşlerinin kadraja alındığı görüntülerden hemen sonra yakın çekim ‘Kur’an görseli’ nin verilmesi dikkat çekmektedir. Sırasıyla, **Fotoğraf 3.13, 3.14, 3.15’in** arka arkaya verilerek bu kurguyla aslında izleyicinin bilinçaltına Kur’an’ın bunu emrettiği ve bu tür uygulamalara izin verdiği mesajı inşa edilmeye çalışılmaktadır.



Fotoğraf 3.14



Fotoğraf 3.14

Kadının kocası ise buna karşılık:

*“Kadınlar ile ilgili her şey mahrem olduğu için Allah onun tamamen kapanmasını istiyor. Eğer Allah’ın isteği buyusa bu benim de isteğimdir”* demektedir.”

Kendinden emin söylenen bu cümleler, seyirciyi Allah’ın bunu emrettiği ve Kur’an’ın içeriğinde de buna referans ayetler olduğu konusunda yanlış yönlendiriyor olmasına karşın da Thomas bu konuda hakkında, belgeselin yönlendirici olarak ne yorumda bulunmamakta ne de bir uzmana danışmaktadır.



**Fotoğraf 3.15**

Adam konuşurken, yakın planda verilen kadının (**Fotoğraf 3.15**) endişeli yüzünden kadının, baskı altında olduğu ve dinin bunu gerektirdiğini iddia eden kocası sebebiyle bu durumda olduğu anlaşılmaktadır.

Daha çok Mısır üzerinden anlatılan kadın konusunda Ghada Shabandar, başörtüsü takmadığı için ve diğer kadınlardan farklı olduğu için baskıya uğradığını ifade

ediyor. Ayrıca 1974 yılına kadar başörtüsünün ülkede olmadığını, bunu da Nasır'ın cenaze görüntülerinde görebileceğimizi söylüyor.

Thomas da Nasır'ın cenazesinin bir dönüm noktası olduğunu vurguladıktan sonra şu ifadeleri kullanıyor:

*“Cenazesinde gözyaşı döken milyonlar yalnızca zamanın büyük bir liderine değil aynı zamanda bir rüyaya da veda ediyordu. Laik bir rüyaya...”*

Aslında siyasi olan ve ekonomik sıkıntılar savaş gibi süreçlerden sonra yaşanan iktidar değişiminin faturası burada yine İslam'a kesilmektedir. Burada izleyiciye (şuan ki yönetimin ne kadar Kur'an'a uygun olduğu düşünülmez), İslam'da laik bir yönetim biçiminin olamayacağı mesajı verilmektedir. Tekrar, cenazedeki modern kadın görüntüleri ardından, Mısır'daki hicaplı ve başörtülü kadın görselleri kullanılıyor.

### ***Living With The Veil***

Peçe ile yaşam adı verilen bu başlıkta, yine Mısır'da Kahire şehrinde bir ailenin evinde çekim yapılıyor. Sabah saatlerinde çekilen bu sahnede, hicaplı bir kadının bir şeyler hazırlarken görüyoruz. Hannan Kamel ve ailesi olduğu söyleniyor, sözü alan Thomas şu ifadeleri kullanıyor:

*“Bir yandan da bu sıradan bir gün ancak öte yandan öyle değil, evdeki çekim ekibi yüzünden Hannan, peçe takmak zorunda. Çünkü aileden olmayan yabancı bir erkek ile aynı ortamda bulunuyor.”*

Bu ifadeler aslında nasıl bir aileye konuk olduğumuz ile ilgili ilk bilgiler izleyiciye verilmektedir. Hannan'ın şoförlük yapan kocası Mustafa ile evlenmeden önce avukat olduğu evlendikten sonra ise işinden ayrılarak tesettüre girerek tüm hayatını kocasına ve çocuklarına adadığı vurgulandıktan sonra tekrar Thomas:

*“Aldığı bu kararda Mustafa'nın etkisi olmadığını söylüyor. Onu kapanmaya teşvik eden şey ilahi gücün ta kendisiymiş...”*

Hannan'ın ‘*bu peçeyi her takışımında kendimi Allah'a daha yakın hissediyorum*’ sözüne karşılık, Thomas, onun bu hayat için nelerden vazgeçtiğini hatırlatarak şu soruyu sormaktadır:

*“Bu sadakatin için Tanrı seni ödüllendirdi mi?”*

Hannan ise ödüllendirdiğini söylüyor (**Fotoğraf 3.17**). Oysa burada Hannan, Kur'an'ın en temel öğretisi olan ödülün burada olmadığına vurgu yapmayarak, Thomas'ın sorusuna (kanıtlanamaz ve öznel bir yorum ile cevaplanabilen sorusuna) cevap vermekte ve İslam ile ilgili yanlış bir bilgi verilmiş olmaktadır.



**Fotoğraf 3.17**

Bir sonraki hikâyede, Lena Fawzy üzerinden devam ediyor. Fawzy'nin kişisel yolculuğu aile ve arkadaşları üzerinden bir röportaj olsa da aslında Lena başörtüsü üzerine şu cümleleri kurmaktadır:

*“...bu konuda herkes farklı bir şey söylüyor.” ve “Allah’ın benden kapatmamı istediği yerin bu olduğuna inanıyorum.”*

Lena, burada istemeyerek de olsa aslında hem ayetlerin net bir anlamı olmadığını hem de kişisel görüşünü ayetin gerçek anlamının önüne geçirdiği ve “Kur’an’ın istenildiği şekilde yorumlanabileceği” mesajını seyirciye aktarmaktadır. Thomas da filmin başından beri vurguladığı ve yine aldığı bu sahne ile aslında aynı anlamı izleyicide inşa etmek istemektedir.

### ***Man And Women***

Lena'nın ailesiyle yediği yemek görüntüleriyle devam eden kısımda, Lena'a şöyle bir soru soruluyor:

*“Böyle bir ülkede ikinci sınıf bir vatandaş gibi muamele gördüğünüze inanıyor musunuz?”*

Bu soru islamofobi ile ilişkilendirilebilir. Bu soruda, ön kabul yanında zaten soranın bakış açısı da bulunmaktadır. Burada aslında “size karşı bir tavır var ama siz nasıl hissediyorsunuz?” minvalinde bir soru sorulmaktadır.

Lena, her ne kadar Kur’an’ın düşünmeyi, akli kullanmayı, sorgulamayı emrettiğini söyleyince Thomas:

*“Kur’an’ı okuduğunda onun kadınları geri plana attığını hiç düşündün mü?”*

Sorusunu soruyor ve Lena'nın “Hayır” cevabı üzerine tekrar “Gerçekten mi?” sorusu ile karşılık verilmektedir. Yine sondaki ifade önyargının delili olarak görülebilir.

Anlatıcı tarafından sorulan bu soruların aslında, ön kabul ve yargı içerdikleri görülmektedir. Thomas bu soruları sorarken, Kur'an'ın kadınları geri plana attığını düşünerek ve geçmiş önyargılarını kullanarak sormakta ve seyircinin de geçmiş belleğine uyarı göndermektedir. Yani soru, “Kur'an, kadınlar hakkında ne diyor?” ya da “Kur'an, kadınları ikinci plana atıyor mu?” olması gerekirken Thomas'ın sorusu cevabı içinde barındıran ve seyircinin bilinçaltına mesaj gönderen bir soru kalıbıdır.

Lena'nın, Kur'an kadına değer verdiğini belirtmesi üzerine geçiş yapılarak anlatıcı, “*Kur'an'da kadının statüsünü belirleyen bir dizi ayet var*” ifadelerini kullanmaktadır. Bu kısımda yine filmin başındakine benzeyen profildeki kadın görsellerini izletilmektedir. Daha önce gösterilen ve otobüste arka koltuğa oturan kadın burada tekrar karşımıza çıkmaktadır. Thomas'ın özellikle vurguladığı “*Peki Kur'an'ın verdiği mesaj gerçekten bu yönde mi?*” ifadesi ise bir kadının adamın arkasında namaz kıldığı görüntüsü üzerine söylenmektedir:



**Fotoğraf 3.19**

Bir sonraki röportajda El-Ezher Üniversitesinin kadın dekanı Dr. Souad Saleh, ayetleri yorumlamakta ancak burada izleyici bir konuda bilgilendirilmemektedir. Saleh, her ne kadar kadınlar konusundaki ayetleri iyi niyetle düzeltmeye çalışsa da, ayetlere kendi mezhep ve anlayışı açısından bakarak aslında genel olarak kabul edilen diğer anlamlarını dışlamış olmaktadır. Thomas, bu kısımda her ne kadar Kur'an'ı ve İslam'ı olumlamaya çalışıyor gibi görülse de detaylı bir çalışma yapması gereken hassas bir konuda tek bir görüş alarak, belgeselin nesnelliğine zarar vermektedir.

Günümüzde hem Müslümanlar hem diğerleri için en çok tartışılan ayetlerin başında gelen Nisa Suresi 34.'ün anlatıldığı kısımda, birçok müfessirin 'uzaklaştırmak' anlamına geldiğini vurguladığı ve birçok tartışmaya konu olan 'darabe' fiili ve ayetin bağlamı hakkında detaylı analiz yapılmamaktadır. Tek uzman görüş olarak alınan Saleh şu ifadeleri kullanmaktadır:

*“Kur'an'ın pek çok yerinde dayağın sadece belirli kadınlarla ilgili olduğu yazılır”*

Oysa belgesel de tek bir görüş ve anlayış alındığından seyirci böylesine önemli bir konuda yanlış bilgilendirilip, yönlendirilmiş olmaktadır. Saleh yine kendi öznel yorumunu yaparak şöyle devam ediyor:

*“Bu ceza yalnızca kocasına itaat etmeyen, evinde yaşamayı ve çocuklarına bakmayı kabul etmeyen, canı istediğinde dışarı çıkmak isteyen, kimsenin onu kontrol etmesine izin vermeyen ve eş olarak görevlerini yerine getirmeyen kadınlara uygulanır.”*

Kur'an'da böyle bir ifade olmamasına rağmen anlatıcı soru hakkını kullanmamaktadır. Arapça konusuna girilmeden ve uzmanlardan görüş alınmadan Kur'an ile ilerleyen bu kısımda, birçok anlama gelen bir 'darabe' kelimesi için ne Kur'an'ın siyak-sibak gibi ayetleri anlama metodolojisine değinilmekte ne de diğer ayetlerde 'nasıl geçtiğine dair bir inceleme yapılmaktadır.

Müslüman kadın profilinin bir kaç ülke dışında gösterilmediği dikkat çeken bölümde, bir kadın ve dekan olarak Saleh'e bunların söylenmesi de önemli.



**Fotoğraf 3.20**

Film, Pakistan'daki töre cinayetleri ile devam etmekte "Kur'an" çizgisinden çıkarak daha çok İslam, kültürler ve uygulamalar gibi başlıklara kaymaktadır. Bu kısımda geleneksel olarak uygulanan ve referansının "Kur'an" olmadığı anlatıcı tarafından vurgulanan konuların da yer alması dikkat çekmektedir. Thomas, her ne kadar kadın sünnetinin de bunlardan biri olduğunu vurgulasa da, küçük kızların sünnet edilirken çekilen pornografik görüntülerinin (Fotoğraf 3.21) izleyiciye izletilmesi düşündürücüdür.



**Fotoğraf 3.21**

Bu şiddet pornografinin hemen arkasından ise Müslüman bir adamın kadın sünnetinin İslam’da olduğu ve yararlarından bahsetmesi, Thomas’ın ise söylediğinin aksine bu röportaja yer vermesi konuyu daha da ilginç hale getirmektedir. Bu bölüm sonunda izleyicilerin bilinçaltında, İslam’ın modern topluma uymayan, geri kalmış bir din olduğu mesajı kalmaktadır.

Thomas’ın, ismi “Inside the Koran” olan belgesel filminde, Kur’an ekseninde, kuranın geldiği dönem, dünyaya kazandırdıkları, içeriği üzerinden gitmektense; bugün farklı coğrafyalarda kültür ile iç içe geçmiş bir dini resmettiğini ve bunu da sorunlar, çatışmalar üzerinden anlattığını görmekteyiz. Kur’an ve İslam’ın erkek egemen bir din olduğu vurgulanırcasına film buraya kadar daha çok kadın üzerindeki tartışmalardan ilerlemektedir.

### ***The Golden Age***

Bu kısım anlatıcının, “İslamiyet, başlangıcından beri Yahudi ve Hristiyan geleneklere dayanır.” cümlesiyle başlatılmaktadır. Ayrıca “Kur’an’da İsa peygambere

*büyük saygı duyulur*” ifadesi dikkat çekmektedir. İfadenin hemen ardından “Saidnaya” adındaki Ortodoks katedraline geçiş yapılıyor. Suriye’de bulunan bu katedralin Hz. Muhammed’in doğumundan 23 yıl önce inşa edildiği vurgulanıyor. Saidnaya’nın Hz. Meryem’e adandığı, eski Suriye’de “yüce efendimiz” anlamına geldiği ifade ediliyor. Arapça ilahiler eşliğinde verilen görüntüler, önceki bölümlerde izleyiciye izletilen çarşafli kadınlarla resmedilen Müslüman profillerini andırmaktadır.



**Fotoğraf 3.22**

Thomas, bir süre izlettiği görüntülerle izleyiciye bıraktığı düşünme payının ardından şu ifadeleri kullanmaktadır:

*“Bu Hristiyan mabesinde bugün kullanılan dil Arapçadır. Tanrılarınun adı Allah’tır. Okunan ilahilerdeki ifadeler Kur’an’a aşina olan herkese tanıdık gelir.”*



**Fotoğraf 3.23**

Daha önceki bölümlerde, Kur'an'da 'hicab'ın veya günlük dildeki karşılığı 'çarsaf'ın olup olmadığı izleyiciye net olarak ifade edilmemişken, ardından gelen bu bölümdeki görseller, söylemsel olarak da bölümün başında Kur'an'ın, Yahudi ve Hristiyan geleneklerine dayandığını ifade eden Thomas'ın cümleleri ile bütünlük sağlamaktadır.

Daha sonra ise anlatıcı, Kur'an'da Meryem suresinin olduğu ve İsa, Musa ve Davud gibi peygamberlere de saygı duyulduğunu ifade etmektedir.

*“Tanrı'nın oğlu olarak kabul edilmese de İsa'nın adı, Muhammed'den daha çok geçiyor”*

İfadesinden anlaşılacağı üzere izleyiciye, bir önceki kısımda anlatılan, Kur'an'ın diğer metinlerle benzerliği olduğu vurgusuna devam edilmektedir. Röportaj alınan uzmanlardan biri Kur'an'da Meryem'in gelmiş geçmiş en iffetli kadın olarak geçtiği ifade etmesi ve tek farkın baba figürü olduğunu söylemesi aslında Thomas'ın iddialarına karşı değil aksine onun savlarını güçlendiren delil olmuş oluyor.

Film, Kur'an'da "dinde zorlama yoktur" ifadelerinin geçtiği ayetlerin okunması ve Hristiyanları ve Yahudileri öven kısımların olduğunu belirtse de başka ayetlerin bunun tam tersi yönde olduğu ayetlerin de olduğunu altı çizilerek devam ediyor. Ayetlerin, içeriğine girilmeden veya bir uzmandan görüş alınmadan geçilen bu kısım şu şekilde bitiriliyor:

*"Görünüşe göre hoşgörü ve tahammülsüzlük arasında denge kurulmuş. Tıpkı barış ve şiddet arasında kurulduğu gibi..."*

İzleyiciye, Kur'an'ın tutarsız ve çelişkili bir kitap olduğu anlamı inşa edildikten sonra zıtlıklar içeren ayetlerden bazı kısımlar, Müslümanlara okutulup, onlardan açıklama alınıyor. Kur'an'ın net bir öğretisi ve ideolojisi olmadığı vurgusu yapılan bu kısımda, örneğin Dr. Mohammed Hurani'den alınan ve tamamen öznel yargılara dayanan şu kısım ilginçtir:

*"Kur'an, büyük bir alışveriş merkezi gibidir. Bu tek kitapta birçok farklı cevap bulabilirsiniz. Kurana dayalı barış kurabilir, aynı şekilde savaşta açabilirsiniz."*

Thomas da aslında izleyicilerin uzmandan duyduğu bu cümleleri, yorumlayarak şu ifadeleri kullanmakta ve başka bir konuya geçişi bu şekilde yapmaktadır:

*"Barış için bir Kur'an ve savaş için bir Kur'an. Bu İslamiyet tarihinde de belirgin şekilde görülüyor."*

Bu bölümde ise "İslam'ın nasıl yayıldığı" sorusunun üzerinde durulmaktadır. İsmi "The Golden Age" olan bu bölümde İslam'ın savaşlarla yayıldığını ifade eden genel bir özet geçilmesi dikkat çekmektedir. Arabistan'ın o dönemki harita görselleri (**Fotoğraf 3.24**) üzerindeyken Thomas, izleyiciye şu bilgileri aktarır:

*"Muhammed'in ölümünün ardından Arap orduları dünyanın dört bir yanına dağıldı. Kuzeyde ve doğuda persleri mağlup ederek, Suriye, Filistin, İran ve Irak'ı İslam egemenliği altına aldılar. Batı'da Mısır'ı işgal ettiler ve tüm kuzey Afrika'yı geçip 680 yılında Atlas okyanusu kıyılarına ulaştılar."*



**Fotoğraf 3.24**

Söylemsel açıdan değerlendirdiğimizde “işgal etti”, “egemenliği altına aldı” gibi ifadelerin kullanması ve İslam’ın ortaya çıkışı ve yayılışına dair tüm süreci hızlı bir şekilde fetihler üzerinden özetlemek, izleyicinin zihninde İslam ülkesinin kılıçla yayıldığı inşasını yapmaktadır.

Ayrıca cümle yapısı gereği net olmayan ifadeler seyircinin kafasını karıştırmaktadır. İlk izlenimde, Peygamberin ölümünden sonra sanki intikam alırcasına, İslam ordularının dünyayı fetihe çıktığı anlaşılmaktadır. Tarihsel süreçler ve diğer dinamikler göz önüne alınmamakta ayrıca Hz. Muhammed döneminde savaşlara karşı olan tutum da es geçilmektedir.

İslam dinine ait pek çok kavramın özellikle batı tarafından retorik olarak kullanıldığını görmekteyiz. Bu kavramların başında da “cihad” kavramı gelir. Kurani kavramların ontolojik statüleri ile insanlar tarafından üretilmiş kavramların ontolojik olarak statüleri farklıdır. Burada kullanılan cihad kavramının, aslında savaşı anlattığına

dair imalar vardır. Oysa sosyolojik ve tarihi bir araştırma yapmak ve siyaset-toplum ilişkilerini tespit etmek için İslami terminolojisinde nasıl kullanıldığını anlamak gerekmektedir. Bunun içinde Kur'an metnine yapılacak tutarlı bir "hermenötik" yaklaşım ile bu kavramlar deşifre edilmeye çalışılmalıydı.

Filmde, her ne kadar Kur'an'daki tüm savaş ile ilgili ayetler incelendiğinde, Kur'an'ın ilk saldıran olmaya ve savaş açmaya izin vermediği, yalnızca savunma savaşına izin verdiği ve bu yayılcı politikanın peygamberin ölümünden sonra başladığı kısa da olsa vurgulanmaktadır. Ancak nedenlerine girmeden bu noktaların üzerinde durulmadan, anlatım tekniğinin izleyicilerin yanlış yorumlayacağı ve anlamlandıracağı şekilde kurgulanmasından dolayı daha öncede ifade edildiği gibi "İslam'ın savaş ile yayılan bir din" olduğu anlamı inşa edilmektedir.

### ***Tolerance and İntolerance***

Her ne kadar bu bölüme, Orta Çağ'da ülkelerinden sürülen Yahudiler ve Muhalif Hristiyanların Kur'an'ın hoşgörüsünden cesaret bularak İslam devletlerine sığındıkları ile başlasa da "*Ancak Müslüman dünyası dış tehditler ve iç kargaşadan tedirgin hala geldiğinde oluşan tepki içine kapanmak ve Kur'an'ın farklı mesajlarına riayet etmek olmuş*" cümlesiyle bitirilir. Thomas, aslında burada bir yorum veya iddiada bulunmuyor, duyulan geçmiş zaman ile kurduğu cümlesi, bu olayların geçmişte gerçekleşmiş olduğuna işaret ediyor. Tabi bu ayrıca izleyiciye, Kur'an'ın içinde hoşgörüsüzlük ve şiddet unsurlarının yer aldığı bölümler olduğunu eğer istenirse bu ayetlere de uyulabileceği mesajı veriliyor. Bu kısımda konu yine Kur'an etrafından uzaklaşarak, Kudüs şehrinin önemi, tarihi ve günümüzdeki durumu anlatılıyor.



**Fotoğraf 3.25**

Kubbetüs Sahra'nın anlatıldığı kısımda, yapının içindeki kayanın, İncil'e göre İbrahim'in oğlunu kurban etmek için geldiği yer olduğu belirtildikten sonra anlatıcı şu ifadeleri kullanmaktadır:

*“Kur'an'da ise bu kaya Mekke'den, Kudüs'e gelen peygamber Muhammed'in cennete yükseldiği yer olarak anlatılıyor”*



**Fotoğraf 3.26**

Burada ilginç olan nokta şudur. Kur'an'da bilinenin aksine Miraç hadisesi geçmemektedir. Hiçbir bölümde peygamberin göğe yükselmesi ile alakalı ayet yoktur. Aslında bu hadise de eskiden beri çok tartışılan konulardan biridir. Belgeselin sorumlusu Thomas'ın yaptığı bu yanlışlık genel olarak belgeseldeki araştırmalara da gölge düşürmektedir.

Ayrıca Kur'an'da da geçen İbrahim ve oğlu ile ilgili kıssaya değinilmemesi, yine burada Kuran'ın, yine Hristiyanlık ve Yahudilik metin ve öğretilerinden esinlendiği iması yapılmaktadır.



**Fotoğraf 3.27**

Miraç hadisesinden hemen sonra otorite olarak konuşan, Hamas temsilcisi Sheikh Khalid Tafesh, Mekke ve Medine'den sonra en kutsal saydıkları yerin Kudüs olduğunu vurguladıktan sonra o da Thomas'ın yanlışını kanıtlar şekilde, peygamberin Kudüs'ten cennete yükseldiğini söylüyor. Ve Kudüs'ten asla vazgeçmeyeceklerini vurguluyor.

Bu kısımdan sonra filmde, tekrar siyasi konulara giriliyor. Kudüs'ün geçmişte Müslümanların elindeyken nasıl olduğuna şuanda İsrail yönetiminde ise ne gibi kanunlara ve uygulamalara tabi tutulduğundan bahsediyor. Kudüs üzerinden süreci anlatan Thomas'ın yorumu şu oluyor:

*“Güven ve karşılıklı saygı kaybolduğunda, her iki taraftaki güç odakları da duymak istedikleri cevaba ulaşmak için kendi kutsal metinlerine dönüyor.”*

Hamas, temsilcisinin kendilerini korumaları gerektiğini ve bunun da Kur'an'da yazdığını vurgulaması üzerine intihardan bahsetmemesine rağmen, temsilciye Thomas tarafından şu soruyu yöneltilmektedir:

*“Ancak, intiharlar Kur'an'da kesinlikle yasaklanmıştır.”*

Hamas temsilcisi de bunun doğru olduğunu, Allah'ın kendilerini öldürmeme ve zarar vermeme konusunda emirlerinin olduğunun altını çiziyor. Ancak düşmanlarının ellerindeki silahlara sahip olmadıklarından buna yapmaya mecbur olduklarını söylüyor.

Burada aslında üç sorun görülmektedir. Birincisi, Müslümanlar arasında otorite sayılan ve aynı zamanda uzman olarak izleyiciye sunulan kişi, İslam'ın temel kaynağı olan Kuran'da aksi yazmasına rağmen yine de intihar eylemlerine başvurmak zorunda kaldıklarını söylemektedir. İkincisi, Kur'an'ın hükümlerinin isteğe bağlı yorumlanıyor olması, aslında Kur'an'ı ciddiye alma konusunu hem de ayetlerinin istenildiği gibi yorumlanabileceği mesajı verilmesidir. Üçüncüsü ise İslam'ı temsil eden kişi olarak röportaj yaptıkları otoritenin “ Hamas” gibi silahlı bir mücadeleyi savunan yapıdan biri kişi olması. Tabi burada Hamas'ın silahlı mücadelesinin haklılığı veya haksızlığı göz önünde bulundurulmamakta, sadece temsil anlamında doğru tartışılmaktadır.



**Fotoğraf 3.28**

Film, röportaj ardından, başka bir sahneye geçiyor. Thomas, Kur'an görüntülerinin üzerine şunları söylemektedir:

*“Kur'an'da bu konuda bir ikilem yaşıyor. Bir taraftan hayatın ne kutsal olduğu anlatılıyor ve pek çok farklı ayette intiharın kesinlikle yasak olduğu emrediliyor. Ellerinizle kendinizi tehlikeye atmayınız deniyor. Yine de intihar bombacıları Kuran'dan yaptıkları alıntılarla Tanrı yolunda ölenlerin şehitlik mertebesine ulaştığını cennetle ödüllendirildiklerini söylüyor.”*

Kur'an görselinin hemen ardından belgeselin hemen girişinde de kullanılan intihar bombacısının, Kur'an okurken görüntüleri gösterilmektedir. Alnında ve arkasında Arapça Allah'ın isimleri ve ayetlerden kısımlar olan eylemcinin kimliği veya ne yaptığı ile ilgili bilgi verilmemektedir. Önce ayetleri okuyan eylemci, daha sonra ise Kur'an ve uzun namlulu bir tüfekte poz vermektedir.



Fotoğraf 3.29



Fotoğraf 3.30

Kur'an okumasına rağmen hangi ayetleri okuduğu söylenmeyen, hangi gruba veya örgüte mensup olduğu belirtilmeyen intihar bombacısının görüntülerinin hemen ardından, filmin girişinde de gösterilen, otobüsün patlama görüntüsü ondan sonra da 11 Eylül tarihinde El-Kaide terör örgütünün, Dünya Ticaret Merkezi'ne yaptığı saldırının görüntüleri gösterilmektedir. Burada Amerikalı bir kadının çığlıkları ve "Aman Tanrım" deyişleri uzun uzun veriliyor.

Buradaki kurgu sırası özellikle dikkat çekmektedir. Önce Kuran görseli üzerinden anlatılan Kur'an'daki ayetler, hemen ardından Müslüman profili olarak gösterilen Kur'an okuyan bir intihar bombacısı ve bunların ardından sırasıyla Batı'da bir ülkede patlayan bir otobüs, El-Kaide'nin Amerikaya yaptığı saldırı görüntüleri gelmektedir. Tüm bu görüntüler ile söylemsel ve retoriksel olarak; izleyicilerin bilinçaltına, Kuran'ın -yani İslam'ın- şiddete karşı olmadığını, aksine bu tarz şiddet eylemlerini ve masumların öldürülmesini onayladığı bilgisi inşa edilmekte ve bu şiddet görselleri ile de bu durum kanıtlanmaktadır.

| Gösterge  | Düz Anlam  | Yan Anlam   |
|---|--|---|
| Gökdelene çarpan uçak görüntüsü (Fotoğraf 3.30) | Dünya Ticaret Merkezine 11 Eylül'de yapılan saldırı anı. | Müslümanların "cihat" için batıdaki masum sivillere saldırması. |

**Tablo 3.3:** 11 Eylül saldırısı görüntüleri

Bu görüntüler ardından Thomas, şiddetin sadece bu topraklarda kalmadığını ima ederek "Filistin'in ötesine taşındığını" vurguluyor. Buna örnek olarak da Amerika Birleşik Devletlerindeki "11 Eylül" ve İngiltere'deki "7 Temmuz" olaylarında binlerce insanın öldüğünü belirtmektedir. Aynı soru Hamas temsilcisi Sheikh Khalid Tafesh'e de

sorulmuş olacak ki, direk onun cevabına kesme işlemi yapılıyor. Hamas temsilcisi Tafesh'in cevabı ise durumu daha da ilginç hale getirmektedir:

*“Yine aynı konu... Soruyorum, Amerika bu dünyaya ne kazandırdı. Sıradan insanlar üzerinde büyük bir adaletsizliğe neden oldu, onlara saldırdı. Aynı şey Britanya için de geçerli. Pek çok Arap ve Müslüman ülkeyi işgal ettiler. Sizce geçen onca yılda Britanyalılar kaç kişiyi öldürdü veya idam etti.”*

Bu kısım, belgeselin nesneliliği adına en sorunlu kısımların başında gelmektedir. Konunun “Kur’an” merkezinden yine uzaklaştığı bölümde, anlatıya baktığımızda önce Kur’an okuyan ve İslam adına şehit olma iddiasıyla masumları öldüren bir eylemcinin Müslüman profili için kullanması, sonra ise (aslında o eylemci ile doğrudan alakası olmamasına karşın) tüm dünyanın egemen medya vasıtasıyla çok iyi bildiği ve islamofobi adına önemli referans noktalarından biri olarak kullanılan “11 Eylül saldırısı” ile ilişkilendirilerek konunun oraya çekilmesidir.

Burada izleyicilerin, islamofobi ile şekillenen bellekleri devreye sokularak; eylemcinin referansının Kur’an olduğu, yaptığı eylemi İslam adına yapılan bir “cihat” olarak gördüğü ve aslında bunun bir din savaşı olduğunun vurgusu yapılmaktadır.

Bir diğer konu ise daha önce de değindiğimiz gibi otorite olarak alınan Hamas temsilcisinin; izleyicilere şiddetin sadece bu topraklarda kalmadığını dünyaya da taşıdığını belirten Thomas’a, saldırıların yapıldığı ülkelerin daha fazlasını yaptıklarını söylediğini görmekteyiz. Bu öznel yorumlar aslında izleyicilere, bunun bir nevi intikam olduğu ve adil olanında da bu olması gerektiği ima edilmektedir. Kuran’ın böyle masumların öldürüldüğü bir saldırıya ne dediği geçmemekte ve burada izleyicilere, İslam’ın ve Müslümanların dünya için tehlikeli oldukları ve olabilecekleri anlamı inşa edilmektedir.

Filmde bu bölümden sonra İran’a geçiş yapılmaktadır. İran’ın batı düşmanlığına örnekler verildikten sonra, bu sefer bakış açısı değişiyor. Thomas, her ne kadar şiddet yanlısı olsa dahi Müslümanların bu duruma gelmesinin sorumlusu olarak Batıyı ve emperyalizmi suçluyor ve İslam ülkelerindeki krallık gibi diğer sorunları da

düşündüğümüzde Müslümanları maruz görebileceğimizi belirtiyor. Amerikan askerlerinin, Irak'taki görselleri üzerinden, Afganistan ve Irak'ın başına gelenler bahsediliyor. Ama yine de Müslümanları anlatırken kullanılan keskin ifadelerden farklı olarak, Batı'nın buralara özgürlük adına getirdiği işgal için "görülüyor", "iddia ediliyor" gibi ifadeler kullanılıyor. Tüm bunların da radikal İslam'ın temsilcilerine yaradığını savunuyor. Konu bütünlüğü burada yine dağılarak, belgeselin asıl temasından uzaklaşıyor.



**Fotoğraf 3.31**

Sonraki kısımda ise Ayetullah'ın (Din üzerine en yetkili kişi) halka sesleniş görüntüleri üzerine, (Fotoğraf 3.32) Thomas şu ifadeleri kullanılıyor:

*“Öfke artıp, üslup sertleştikçe, Kur'an'daki barış ve hoşgörü kavramlarına inananların sesi, aksini düşünenler tarafından bastırılıyor.”*



**Fotoğraf 3.32**

Burada da aslında Thomas, Kur'an'ı herkesin istediği gibi anlayıp yorumlayabileceği bir ve kendi içinde tutarsız bir kitap olduğu ifade etmiş olmaktadır.



**Fotoğraf 3.33**

İslam düşmanlarını tehdit eden lider, asla teslim olmayacaklarını da vurguluyor. Kalabalık ise onun konuşmalarına “Amerika’ya ölüm”, “Büyük Britanya’ya ölüm” şeklinde eşlik etmektedir (Fotoğraf 3.33).

Bu sahne değişiyor ve Thomas, aslında bunu ilginç bulduğunu çünkü tarih boyunca en çok Müslüman öldürenlerin aslında yine Müslümanların kendileri olduğunu söylüyor. Ve konuyu Şii-Sünni çatışmaları ile devam ettirmektedir.

Örnek olarak da Irak’ta 2005’te yaşanan El-Kadire terör örgütünün, 2005 yılında Irak’taki Şiiilerin yaşadığı bölgelerde yaptığı katliam görüntüleri gösterilmektedir. Burada kan gölüne çevrilmiş sokaklar, bombalanmış ibadethaneler, yaralı insanlar gibi şiddet ile alakalı birçok görsel izleyiciye doğrudan verilmektedir.



**Fotoğraf 3.34**



**Fotoğraf 3.35**

Bu bölümdeki dikkat çeken nokta, birçok İslam ülkesinin terör örgütü listesinde bulunan ve siyasi bir yapılanma olduğuna dair birçok delilin bulunduğu, dünyaca ünlü El-Kaide terör örgütünün, İslami bir yapılanma gibi gösterilmesi; El-Kaide'nin yaptığı katliamları ve zorbalıkları da Müslümanların, Müslümanlara karşı yaptığı eylemler olarak anlatılmasıdır. Her ne kadar bazı röportaj veren Müslümanlar bunun İslam'a uygun olmadığını belirtse de Kur'an'ın masum bir insanı öldürmekle ilgili ayetlerinin ne dediği işlenmemekte ve buna karşın belgeselin metin ve görsel olarak kullandığı retoriksel unsurlarla, izleyiciler yanlış yönlendirilmektedir.

| Gösterge   | Düz Anlam  | Yan Anlam   |
|--|--|---|
| Kanlar içinde Müslümanların namazda kullandığı tesbih. | İslam dininin sembollerinden biri olan tesbihin, kanlar içinde olması Müslüman birinin öldürüldüğünü gösterir. | Aynı dinden birini öldüren bu insanların, diğer inanç ve kültürlerle daha fazlasını yapabileceği anlamı çıkmaktadır |
| Zarar görmüş bir bina                                  | Terör saldırısına uğrayarak bombalanmış bir ibadethane.  | Müslümanların aynı dinden birinin ibadethanesini bombalayacak kadar zalim olmasına gönderme yapılır.                |

**Tablo 3.4: El Kaide'nin saldırısına ait göstergeler**

### *Islam Divided*

Bu, bölümde ise Thomas, mezhep ayrımı ve mezheplerin kendi inanış, uygulama ve kültürleri anlattığı konusuna geçiyor. İlk olarak Şii inancının temellerinden, ibadet ve uygulamalarından örnek veriliyor. Her ne kadar Thomas, Kur'an'da, Allah ile araya aracı koyulamayacağından bahsetse de konuşturduğu Şii dini liderler Kur'an'ın tam aksi şekilde konuşuyorlar.



**Fotoğraf 3.36**

Bu İran'daki dini lider, İmam Rıza'nın aracılığını istemenin doğru olduğunu söyleyerek, aslında İslam'da ruhbanlığın olduğu vurgusunu yapmış oluyor.

Daha sonra ise Sünni inancına sahip Müslümanların, Şiiiler ile taban tabana zıt olduğu, uygulamaların tamamen farklı olduğu, Şiiilerin yaptıkları şeylerin Sünnilere göre şirk olduğu gibi cümleler ile fark anlatılıyor. Yine zıtlıklar üzerinden giden bu bölümde, Şiiilerin, Sünnilerden farklı olarak görüp dokunabilecekleri, dua edebilecekleri bir inanç kültürü geliştirdiklerine vurgu yapılıyor. Hz. Ali'nin ve soyunun Allah, tarafından seçildiğine inandıklarını da özellikle vurguluyor Thomas. İran'ın Meşhed şehrini de Roma'daki Vatikan'a benzeterek şu ifadeleri kullanıyor:

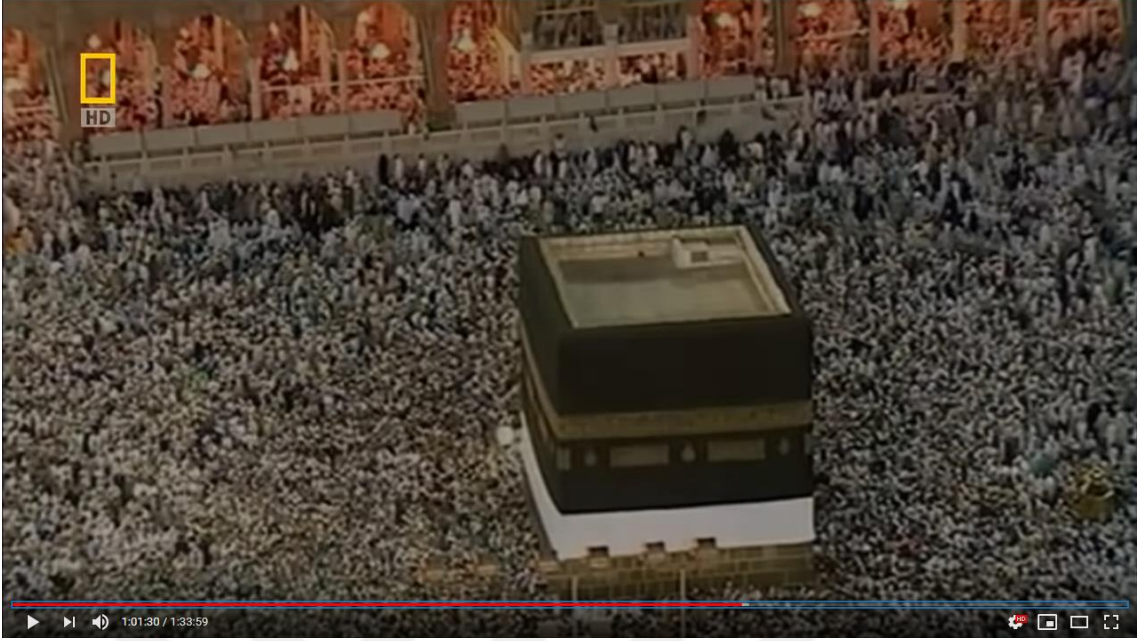
*“Dünyanın dört bir yanından Şii hacılar, Meşhet şehrine geliyor. Armağan ve bağışlarla İmam Rıza'a dua ediyor. Tıpkı Roma Katoliklerinin ve Ortodoks Hristiyanların yardım, öğüt ve şifa mucizeleri için kendi azizlerine dua ettiği gibi.”*



**Fotoğraf 3.37**

Karşıya geçerken duraksayarak İmam Rıza'ya selam veren Şiilerin gösterildiği bu sahnede Thomas, yine burada dinler arası benzerlikler konusuna kısa da olsa değinmektedir. Aslında burada yine izleyiciye, İslam denilen dinde, tapılan Tanrılara kadar farklılık olduğu özellikle vurgulanıyor. Daha önceki bölümlerde benzer söylemler olması ve tekrar Kuran merkezinden kültürel formlara dönülmesi anlatı kurgusu açısından sorunlu olmaktadır.

Belgesel, Sünnilik ve Şiilikten farklı düşünen Müslüman sufileri kısaca anlatıp, onların ibadetlerinden görüntüler gösterdikten sonra. Suudi Arabistan'a geçiyoruz. Suudların Thomas'ın gözünden dinliyoruz. Temellerinin Sünni olduğunu ancak Sünnilerde görülen Tanrı ile ilişkiden farklı bir anlayışları, kendine has bir dini inancı olduğu anlatılmaktadır.



**Fotoğraf 3.38**

Suudi Arabistan'ı anlatırken, İslam için kutsal bir yer olan Mekke şehrindeki Kabe'nin, neden Suudi Arabistan'da olduğunun, siyasi ve sosyolojik alt yapısı anlatılmadığı için. Burada izleyici için, İslam'ın yayıldığı ve merkezi konumundaki bir yerde, yaşanan dinin en doğrusu olacağı ile ilgili bir mesaj verilmiş oluyor. Bu ayırım yapılmadığı için de bu ülkenin yaşadığı İslam ve konuşmacıları seyirciyi yanlış bir algıya sürüklemiş oluyor. Suudların, daha çok “Vahhabilik” mezhebinden olduklarının altı çizilip, “Vahhabi” profillerden örneklerin söylemleri ekrana getirilmektedir. ( Fotoğraf 3.29)

*“Eşcinsellik yaparken yakalananlar öldürülür, hem baştan çıkan hem de çıkaran ikisinin de kafası kesilir, daha sonra bir tabuta koyularak ikisi de yakılır.”*

*“Felluce'deki cihatla iftihar duyuyoruz. Boğazlar kesilmeli ve kelleler uçurulmalıdır. Zafere, fedakarlığa ve şehadete giden yol budur.”*



**Fotoğraf 3.39**

Açıklamadan sonra alınan yukarıdaki iki röportaj, televizyonda iki güçlü figürün söylemleridir. İfade de “cihat”, “şehit”, “şehadet” gibi kavramların yanında “kelle”, “öldürmek”, “yakmak”, “kesmek” gibi ifadelerin yan yana olması ve Kuran ile tamamen zıt olan bu söylemlerin sahiplerinin otorite olarak sunulması ilginçtir.

Konu, mezhep ayırımından yine, siyasi yapılanmalardan biri olan terör örgütü Taliban’a ve yaptıklarına geliyor. Taliban’ı, Suudi Arabistan’ın desteklediği vurgulanıyor. Konu Taliban’ın, Afganistan’daki önemli antik eserlerden biri olan buda heykeli yıkmasına geliyor. Önce Taliban örgüt üyelerinin yakın plan, ellerinde ağır silahlarla görüntüsü ve sonrasında heykelin patlatılışını izliyoruz.



**Fotoğraf 3.40**



**Fotoğraf 3. 41**

Thomas, buradan yine aynı örgütün üstlendiği ve örgütü tüm dünyaya tanıtan 11 Eylül saldırısına geçiyor. Usame Bin Ladin'in, Vahhabi olduğunun altı çizilerek onun silahlı görüntülerini gösterilmektedir.



**Fotoğraf 3.42**

| <b>Gösterge</b>                       | <b>Düz Anlam</b>   | <b>Yan Anlam</b>  |
|---------------------------------------|--|---|
| Afganistan'daki Buda heykeli.         | Buda heykelinin, Taliban örgütü tarafından, bombalanıp yok edilmesi. | Müslüman bir örgütün başka bir dinin tanrısına ve kültürüne saygı duymayarak onu yok etmesi gösterilmeye çalışılıyor. |
| Usame Bin Ladin'in tüfekli görüntüsü. | Taliban lideri Usame Bin Ladin, ağır silah ile gövde gösterisi.      | Müslüman bir örgütün silah kullanarak dünyayı tehdit etmesi gösterilmeye çalışılıyor.                                 |

**Tablo 3.5:** Buda heykelinin yıkılışı ve Usame Bin Ladin'in göstergeleri

## *Crime and Punishment*

Bu kısımda Suudi Arabistan ve İran'ın kendi dini görüşünü dünyaya yaymak için neler yaptıklarına kısaca değiniliyor. Thomas, İki anlayışında ortak yanı olarak ise Tanrı ve insanlar arasındaki aracılığı kabul ediyor olmaları olduğunu ve ruhban sınıfının iki ülke de yaygın olduğunu belirtiyor. Ve bu kısımda bazı uzman ve Müslümanlardan görüşler alınıyor. Genelde bunlar kişisel yorumlara dayalı bilgiler olduğunu görüyoruz. Sonrasında ise Afganistan ve İran gibi ülkelerden toplu infaz, idamlar, kırbaçlama ve taşlama görüntüleri gösteriliyor.

Thomas'ın İran'ın dünyadaki en çok insan idam ülke olduğunu vurgulaması üzerine, İran'ın dini liderine *“Bu kadar idamı haklı nasıl gösterebilirsiniz?”* sorusu soruluyor, Sheikh Yousuf Saanei şöyle cevaplıyor:

*“Bence İslam'daki kısas ile ilgili öldürme kuralı Kuran'daki en güzel kaidelerden biridir. Eğer Kuran'dan bir tane güzel kaide seçmem istense onu seçerdim.”*

Thomas, bu cevaba karşı tekrar soruyor:

*“Ancak bu ülkede yalnız katiller idam edilmiyor, eşcinseller de öldürülüyor, insanlar içki bulundurmaktan bile idam ediliyor.”*

Tekrar Saanei'e yönelen diyalog, şu cevabıyla sonlanmaktadır:

*“Eğer hükümet onları öldürerek güvenliğin artacağına inanyorsa, o zaman bunu yapmakta hiçbir sorun yoktur. Umarım bu kanunlar sadece İran İslam Cumhuriyeti'nde değil tüm İslam âleminde geçerli olacaktır.”*

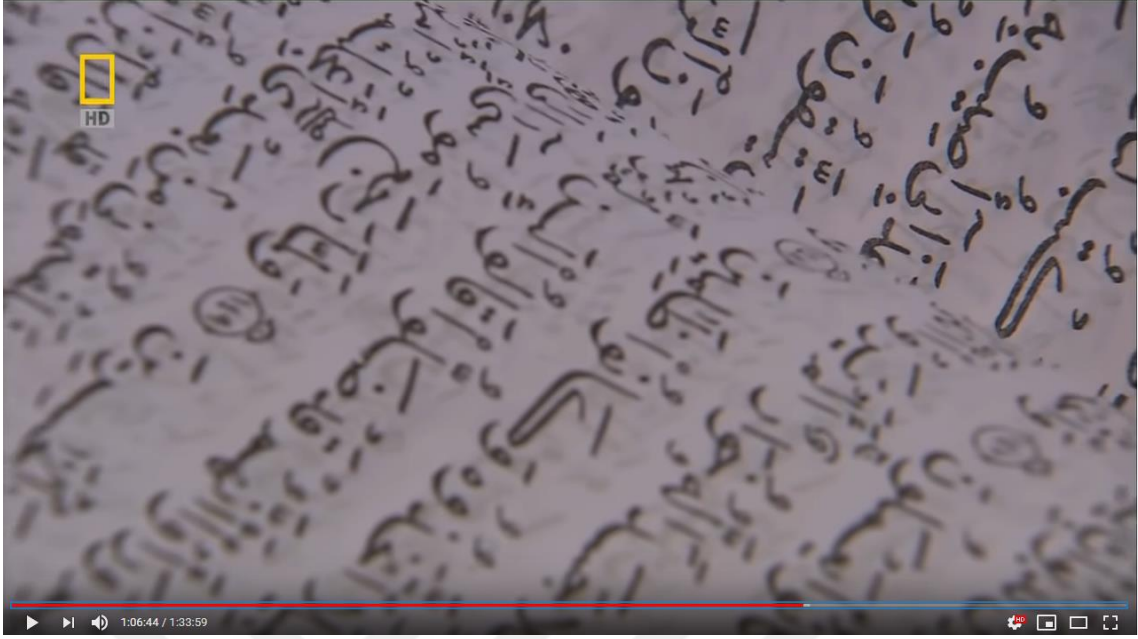


**Fotoğraf 3.43**

Saneei, bunları bize anlatırken, yukarıdaki görsel ekranda kalıyor. Saneei'nin söylemleri çok sert olsa da bu konuda tek uzman görüş olarak Saneei'nin alınmasını daha da ilginç buluyoruz. Kesinlikle, insan öldürme konusundaki bu rahat şekilde ifade edilen söylemler, izleyicileri yeterince kışkırtmak ve rahatsız etmek için yeterli görünüyor.

| <b>Gösterge</b>                    | <b>Düz Anlam</b>                                    | <b>Yan Anlam</b>   |
|------------------------------------|---|--|
| 5 tane asılarak idam edilmiş insan | Müslüman bir ülkede ceza olarak idam edilen 4 kişi. | İslam ve tabii Kuran, idamı onaylıyor ve İslam ülkelerinde insan hayatının çok ucuz olduğu anlamı inşa ediyor. |

**Tablo 3.6:** İdam edilen adamların analizi



**Fotoğraf 3.44**

Film, burada tekrar Kuran'a dönüş yapıyor, Kuran görselleri eşliğinde ayetleri Arapça okunarak, izleyiciye tercümesi verilmektedir.

*“Yaptıklarına bir karşılık ve Allah’tan caydırıcı bir müeyyide olmak üzere hırsız erkek ile hırsız kadının ellerini kesin. Allah mutlak güç sahibidir, hüküm ve hikmet sahibidir. Her kim ki işlediği zulmün arkasından tövbe edip durumunu düzeltirse, kuşkusuz Allah onun tövbesini kabul eder. Şüphesiz Allah çok bağışlayandır çok merhamet edendir.”*

Thomas, ayetler üzerine yorumda bulunarak şöyle demektedir:

*“Suçlu eyleminden hemen tövbe ederse, cezanın hafifletilmesi söz konusu olabilecektir. Yine de bu merhamet emaresi çoğunlukla görmezden gelinir.”*

Bu İslam ülkelerinde en az uygulanan eylemlerden biridir. Ayetteki ifade sebebiyle bugün şeriatla yönetilen İslam ülkelerinde dahi, “tövbe ederse bağışlanır ifadesi” el kesme işlemi uygulanmaz. Ama buradaki başka bir önemli nokta ise bazı

mezheplerin aksine birçok müfessir, burada el kesme gibi bir ifade geçmediğini savunmaktadır. Belgesel de Thomas ise bu görüşlere yer vermeyi tercih etmemektedir.

Belgesel, bu konuda birkaç Müslüman uzmandan ayetlerin açıklamasını alarak devam ediyor. Ve sonra Filistin’de bir şeriat mahkemesine geçiyoruz. Thomas, “içerideki atmosfer, şaşılacak derece sakin, herhangi bir polis gücü ve kelepçeli suçlular yok.” diyerek şaşkınlığını dile getiriyor. Thomas, “şaşılacak derece” vurgusuyla aslında izleyiciye bunun normal olmadığı alt mesajını vermiş oluyor. Ve her ne kadar polis gücü olmamasını olumlu bir tavırla söylese de bir yandan da geri kalmış bir hukuk sistemi eleştirisi yaptığını söylemem mümkün.



**Fotoğraf 3.45**

Thomas, gösterdiği bir dava örneğinde, Kuran’daki ilkenin yorumuna göre hareket edildiği ancak birçok İslam ülkesinde uygulamanın buradaki gibi rahat olmadığını ve çok farklı olduğunu vurgulayarak şu cümleler ile bölümü bitirmektedir:

*“Peki, Kuran’daki adalet ilkeleri bu kadar açıksa, uygulamadaki farklılıklar nereden kaynaklanıyor?”*

### *The Word of God*

Arapça kuran okunan görüntülerin üzerine Thomas, şöyle başlamaktadır:

*“Kurandaki metinlerdeki kullanılan dil, eski Arapçadır. Dili, ileri derecede Arapça eğitim almış kişiler için bile oldukça zor olabilir.”*



**Fotoğraf 3.46**

Daha sonra ise Thomas, Türkiye’deki büyük bir cami içerisindeki çekilen görüntüler üzerinde şu şekilde devam etmektedir:

*“Pek çok Müslümanın, ana dili Arapça değildir. Ve hiçbir tercümenin orijinal anlamı tam olarak yansıtamadığı ileri sürülür. Bunun sonucu olarak imamlar, kuran ve verdiği mesajın muhatabı olan insanlar arasında bir aracı haline gelebilir. Ve bu mesaj yer ve zamana bağlı olarak farklı yorumlanabilir.”*

Thomas, bu yorumlarını biraz daha ileri götürerek, izleyiciye kesinlik belirten ve yönlendirici olan şu ifadeleri kullanmaktadır:

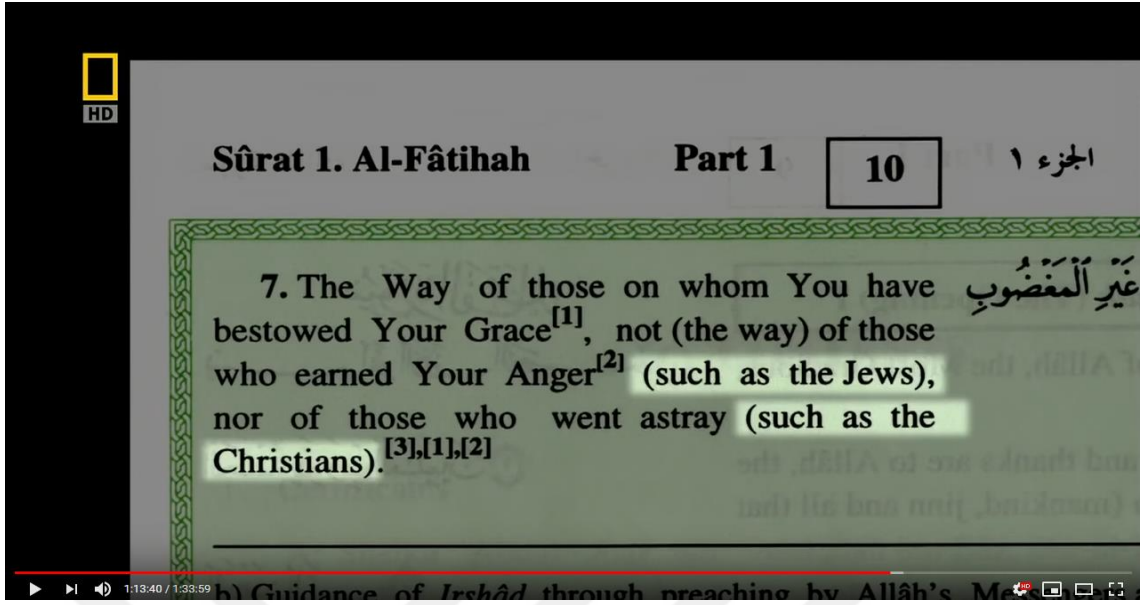
*“Yüzyıllar boyunca dile getirilen tercümele ve eklemeler binlerce farklı fikir ortaya çıkardı. Bunlar arasında profesyonel yorumlar ve peygamberlerin söz ve eylemlerinden oluşan hadisler de vardı. İslami hukuk sistemi olan şeriat, Kuran ve Hadislere dayanır. Bunlar arasında Kuran’da belirtilmeyen cezalarda vardır. Tıpkı zina sonucu uygulanan recm cezası gibi”*

Belgeselin yönetmeni ve aynı zamanda da yapımcısı olan Thomas, burada genellikle kullandığı dilin dışında, dili geçmiş zaman kipi ile kesin ifadeler kullanır. “İddia edilir” gibi bir ifade yerine, Kuran’a ekleme yapıldığını iddia eden yukarıdaki cümleyi “ortaya çıkardı” şeklinde bir sözle bitiriyor. Bu da söylemsel açıdan seyirciyi yanlış yönlendiren ve manipüle eden bir ifade olmuş oluyor.

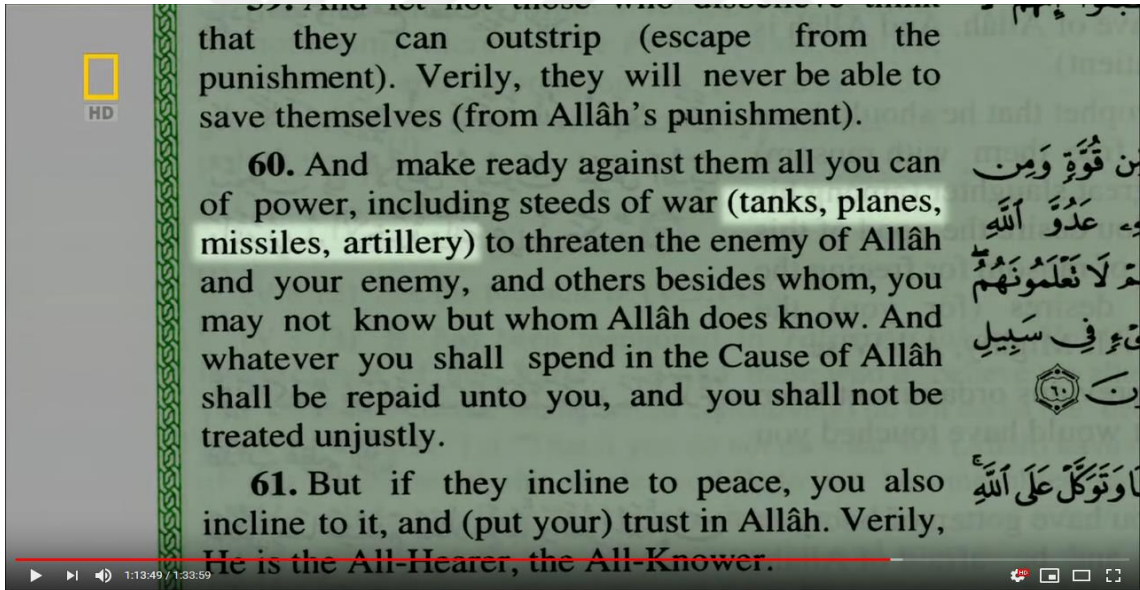
Her ne kadar sonra gelen uzman hadislerin, peygamberin ölümünden yüzyıllar sonra ortaya çıktığını ve çoğunun Kuran ile çelişen sözler olup, uydurma olduğunu söylese de. Aslında izleyiciyi tatmin edecek ve kafasındaki soru işaretlerini bitirecek, iyi bir yönetsel yaklaşım yapılmıyor. Burada ilk olarak dinin kaynağı sorunsalının çözülmesi ve “İslam dediğimiz şey nedir?”, “Kuran, bu konuda ne diyor?” gibi sorularla ilerlenmesi gerekirken, Thomas en baştan beri Kuran’ın sorunları üzerinden gitmekte ve aynı anlatı yöntemine devam etmektedir.

Thomas, “ancak Kuran bile, orijinal metinde olmasa bile tercümelelerdeki değişim ve dönüşüme karşı çaresiz” şeklinde başka bir konuya giriyor yapıyor. Yine buradaki söylemde kesinlik ve olumsuzluk ifadesi olan “çaresiz” kelimesini seçimi dikkat çekiyor.

Thomas, Suudi Arabistan’ın, Medine şehrinde başta Arapça olmak üzere 44 farklı dilde, yılda 10 milyon adet Kuran basıldığını ve bunları çok ucuz ücretler karşılığı veya tamamen bedava olarak dünyaya dağıtıldığını bilgisini veriyor. Suudilerin orijinal metinlere yaptıkları eklemelerin de insanı hayrete düşürdüğünü dile getiriyor.



Fotoğraf 3.47



Fotoğraf 3.48

Thomas, bazı ayetlere eklemeler yapıldığını söyleyerek, Fatiha suresi, gazaba uğrayanların yerine parantez içinde “Yahudi” ve “Hristiyan” kelimelerinin eklendiğini; Enfal Suresinde ise çevirmen tarafında, parantez içerisinde “tank”, “top”, “uçak” ve “füze” kelimelerinin yazıldığını söyleyerek bunları da görseller (Fotoğraf 3.47, 3.48) ile delilendirilmektedir.

Dr. Patrick Sookhdeo ise Thomas'ın dediklerini tamamlarcasına, ayrıca Kuran'ın başına da Suudi Kralının kendi sözlerine yer verildiğinin altını çizerek, bu sayede, cihat, intihar bombacıları ve şiddet için uygun bir zemin hazırlandığını belirtiyor ve ekliyor:

*“Kuran, savaş konusunda mükemmel bir model olarak sunulmuş”*

Yine bu kısımda, her ne kadar Suudi Arabistan'ın tarafından sonradan eklemeler olduğu söylenmişse de Kuran'ın gerçekte ne demek istediğini ve orada geçen kelimelerin terminolojik olarak anlamlarına bakılmamaktadır. Thomas burada, bir iddia ortaya atıp onu da bir uzmanla ile destekleyerek, burada aslında seyircinin bilinçaltına; Kuran'ın değiştirilebilir bir kitap olduğu, korunmasının mümkün olmadığı, insan ürünü olarak değiştirilip çoğaltılabileceğini hatırlatarak izleyicilerin şuan ki Kuran metnine şüpheyile bakmasını sağlamaktadır.

Daha sonra ise konu değişerek, Kuran metninin değiştirildiğiyle ilgili her türlü imaların Müslümanları çok kızdırdığını söyleyen Thomas, Allah'tan, Muhammed'e direk olarak vahiy şeklinde gelen Kuran'a bakışın, bu sebeple ayetlerin analiz ve yorumunun çok hassas bir konu olduğunu vurguluyor. Ayrıca en büyük sorununda bu analizin, Müslüman olmayan Batı tarafından yapılmasıyla ortaya çıkıyor. Thomas oryantalizme işaret ederek şu ifadeleri kullanıyor:

*“Batı gerçekten, kutsal metinleri ve temellerini aydınlatabilecek bir konumda mı?”*

Burada her ne kadar ibre biraz Batı'ya dönerek ve şüpheli bir yaklaşım sergilense de bu ifadelerin hemen ardından önemli müfessirler yerine, Batılı bir uzmanın Kuran analizi hakkındaki röportajlarına geçilmesi ve Thomas'ın söylediklerinin tam tersini söylemesi, samimiyeti ve nesnellığı sorgulatmaktadır. Çünkü Batılı uzmanın yapacağı kaliteli bir analiz, aslında Thomas'ın ilk söylediği savı çürütecek ve Kuran'ın aslında o kadar da ilginç bir metin olmadığını, beşeri bir metin olduğu fikri izleyiciye inşa edilmiş olacaktır.

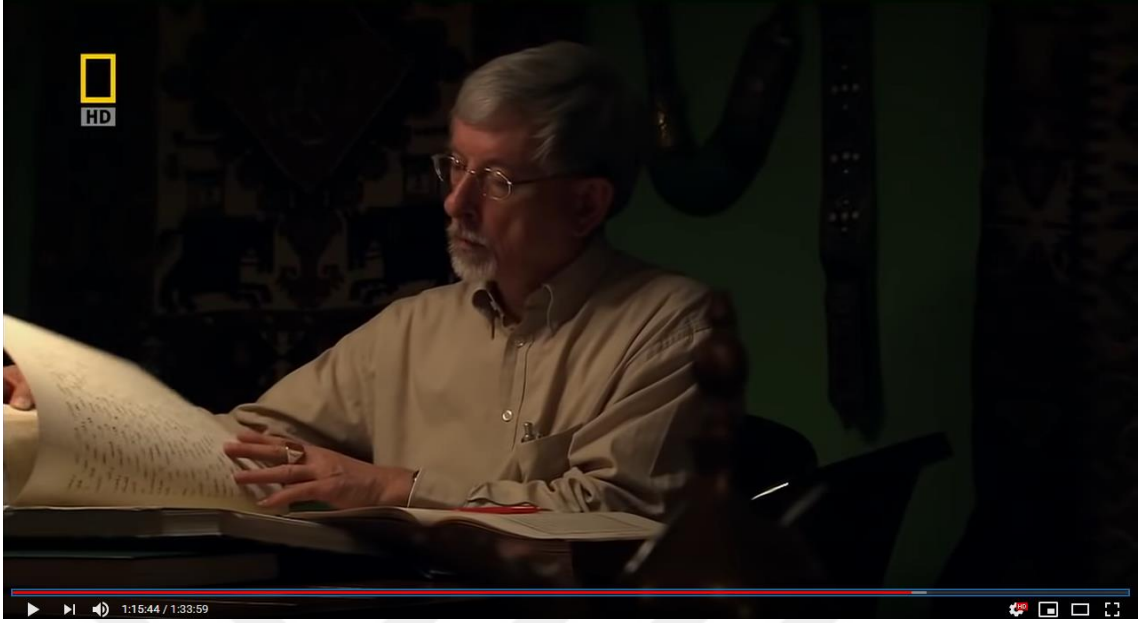
Belgesel bu sefer de Yemen’de devam ediyor. 1972 yılında Yemen’in Başkenti Sana’nın kuzeyindeki, aynı isimli caminin yenileme işleminin sırasında işçilerin tavan arasında eski metinler bulunduğunu daha sonra ise yıllar sonra Alman Kuran uzmanı, Dr. Puin tarafından çözüldüğü söyleniyor. Puin’in çok titiz çalışma yaptığını vurgulayan Thomas, daha sonra sözü Puin’e bırakıyor oda röportajında bu Kuran’ın Emeviler döneminden 705 yıllardaki 1. Velid zamanından kaldığını söylüyordu.



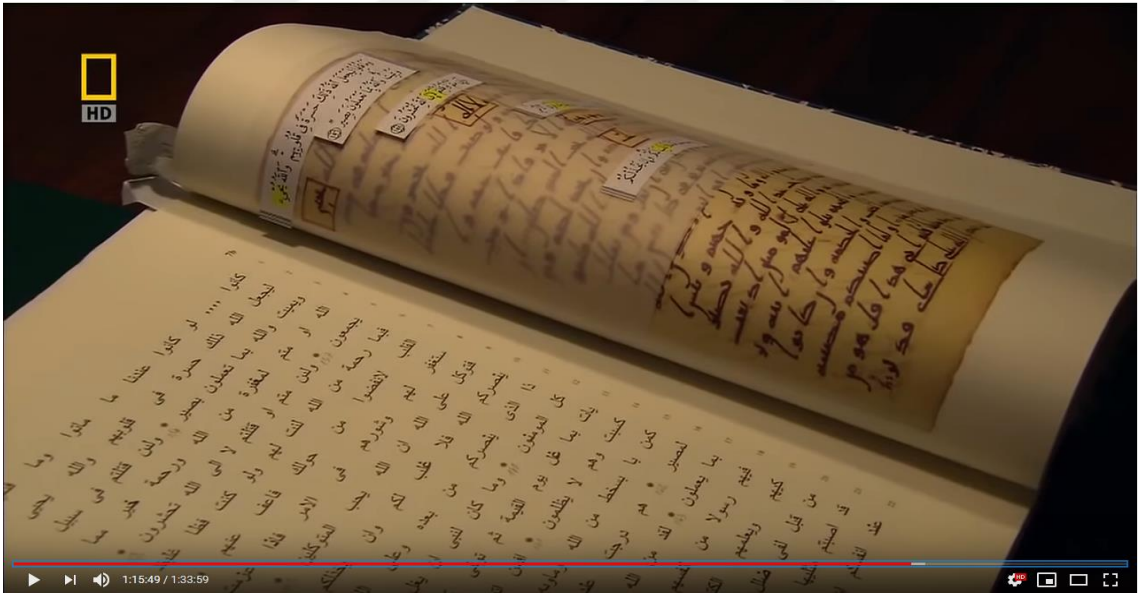
**Fotoğraf 3.49**

Puin’in röportajları öncesinde, daha önce kullanılmayan bir şekilde, röportaj veren uzmanın (Puin) çalışırken görüntüsü izletilmektedir. Bir süre ekranda değişik açılarda kalan görüntü aslında, söylemsel açıdan bize bu anlatılanların, ciddi çalışmalar sonrasında çıkan fikirler olduğunu göstermekte aynı zamanda da belgeselin en önemli konularından biri olan Kuran’ın analizi kısmında izleyicinin Puin’e olan saygısını artırarak, dikkatlerini vermeleri konusunda uyarılmaktadırlar. Thomas’ın şu ifadeleri de bunu kanıtlar niteliktedir:

*“Puin çok geçmeden bu buluşun önemini anladı, yerel asistanlardan oluşan bir ekip ile çalışarak sayfaları dikkatlice ayırdı ve binlerce fotoğraf kaydetti.”*



Fotoğraf 3.50



Fotoğraf 3.51

Burada sinematografik olarak Dr. Puin'in çok doğru kompozisyonlarının çekilmiş olması ve onun kendinden emin şekilde sayfaları dikkatlice çevirirken ki görüntülerinin diğer röportajlardan farklı ve daha uzun tutulması ayrıca ifadedeki yerel asistanlar vurgusu ile büyük bir ekibin çalışması olduğuna dair vurgular dikkat edilmesi gereken noktalardır.

| Gösterge      | Düz Anlam   | Yan Anlam   |
|---------------|---|---|
| Kuran ve Adam | Kuran uzmanı Puin'in, kitabın üzerinde çalışması. | Uzmanın, Kuran'a Müslümanlar gibi duygusal bakmadan bilimsel şekilde analiz ettiği ve alanında uzman olduğu gösteriliyor. |

**Tablo 3.7:** Dr. Puin'in görüntüsü

Thomas, Dr. Puin'in araştırdığı Kuran'ın görselleri üzerinden şöyle devam etmektedir:

*“Dört parça daha ilk bakışta dikkati çekiyordu, belgeler Kur'an'daki ilk ve son bölümleri içeriyor ve mevcut hiçbir metinde olmayan bir şekilde mimari olarak cami çizimleri anlatılıyordu. Bu Kuran'ın kökenine ilişkin önemli bir kanıttı.”*



**Fotoğraf 3.52**

Thomas, bunun bilinen en eski Kuran olduğunu belirtse de şuan bilinen en eski Kuran'ın Yemen'de bulunan bu Kuran olmadığını biliyoruz. Ancak belgeselin yapıldığı yılı göz önüne alırsak bu iddianın yanlış bir söylem olduğunu söyleyemeyiz. Thomas yine vurgulu şekilde söylediği cümlelerde kesinlik bildiren şu ifadeleri kullanmaktadır:

*“Puin, patates çuvallarında bulunan parçaların bin adet farklı kitaba ait olduğunu keşfetti. Parçalar ve günümüz standart Kahire metni arasındaki fark, inanılmazdı. Bu eski parçalar stenografi benzeri bir yöntemle yazılmıştı, noktalama işaretleri ve bazı kuralların göz ardı edildiği bu teknik yüzünden her kelime yaklaşık otuz farklı anlama gelebilirdi.”*

Dr. Puin ise röportajına şöyle devam etmektedir:

*“Kelimelere karşılık gelebilecek pek çok farklı anlam olması nedeniyle, metnin söylenildiği gibi kelime kelime aktarıldığı tezi zayıflıyordu. Metin, Kahire versiyonunda olduğu gibi istikrarlı değildi.”*

Dr. Puin ise kendinden emin bir şekilde, Thomas'ın ifadelerini daha da ileri taşıyarak, Kuran'ın düzgün bir şekilde aktarılmasının bu şartlarda mümkün olmadığı vurgusunu yapmaktadır. Ve “Kahire versiyonunda olduğu gibi” ifadesiyle de aslında diğer Kuran'larında çok farklı olmadığına gönderme bulunmaktadır. Sofistike şekilde sunulan bir Batılı uzmanın, söylediklerinin seyirciye ulaştığı anlam düşünülürse, belgesel adına en dikkat kesilecek kısımlardan biri de bu kısım olmaktadır.

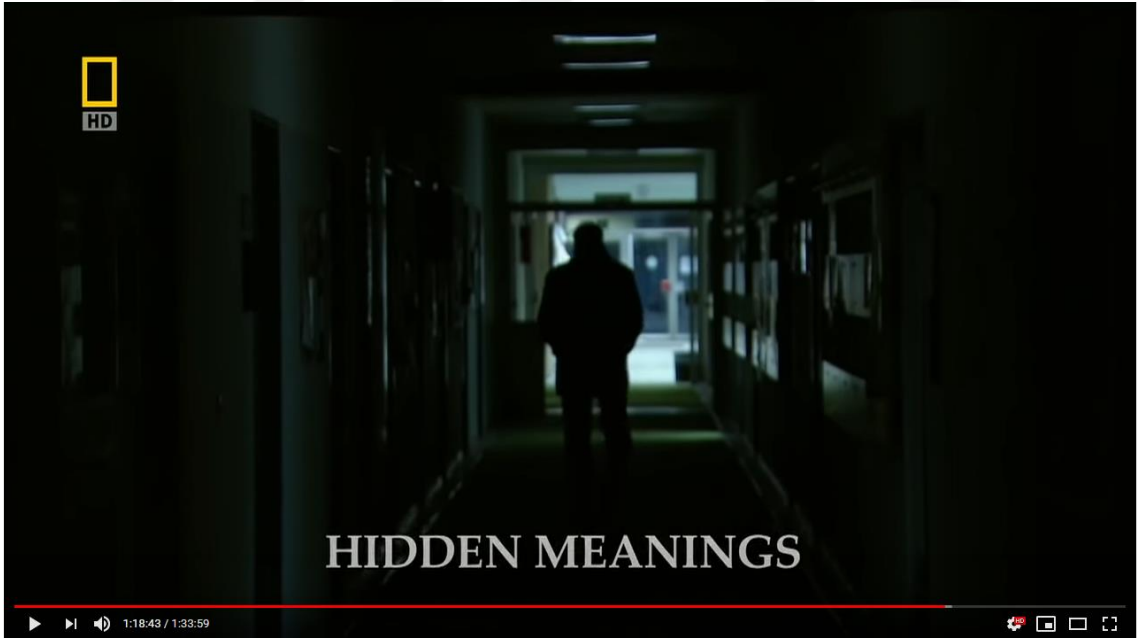
Thomas, Fatıha suresini okuyan bir hafız ile yaptığı geçiş üzerine yeni bir sav ortaya attığı şu ifadeleri kullanmaktadır:

*“Günümüzün Müslüman bilginleri, Kuran'ın bütünlüğünü sözlü olarak nesiller boyunca mükemmel bir biçimde aktarıldığını iddia ediyor. Ancak yazılı metinde pek çok farklılık göze çarpıyor. Sana'da bulunan metinlerde yapılan adli incelemeler, yazıların önceki metinler silinerek üzerine yeniden yazıldığını gösteriyor.”*

Thomas'ın diğer kısımlardaki ifadelerinin aksine burada “iddia ediyor” ifadesini seçmesi ve sonunda pek çok farklılığın olduğundan söz etmesi önemli.

Thomas, aslında savına şöyle devam ediyor: “*Her ne kadar silinen metinlerde herhangi bir anlam farkı bulunmasa da kelimeler değiştirilmiş, ayetler hatta sureler yeniden düzenlenmiş*” ifadesini kullandıktan sonra sonuç yorumunu kendi yapmayıp, sözü tekrar Dr. Patrick Sookhdeo'a vermektedir. O da sonuç yerine geçen cümleleri kurarak şöyle der: : “Eğer bu araştırmalar doğruysa, özellikle tarihlendirme konusunda Kuran'ın 650 yılındaki haliyle bütünlüğünü koruyan tek bir metin olduğu tezi geçerliliğini kaybeder. Ve metnin uzun yıllar sonra yeniden ele alınıp geliştirildiği ortaya çıkar.”

### *Hidden Meanings*

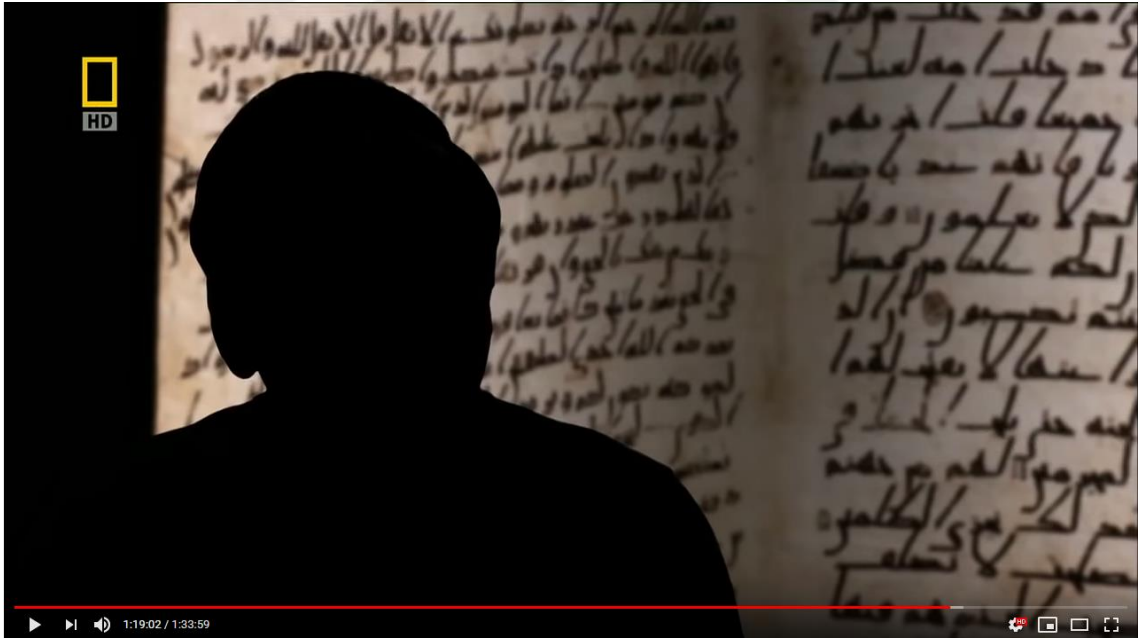


**Fotoğraf 3.53**

Bu bölüme ilginç bir görüntü (Fotoğraf 3.53) ve korku filmlerinde kullanılan tarzda bir müzikle giriş yapılıyor. Bu ürkütücü müzik devam ederken Thomas, izleyiciye şu bilgileri vermektedir.

*“2001 yılında Puin’in vardığı sonuç daha da iddialı bir hal aldı kökeni ortaya dayanan eski Sami dillerinde uzman bir bilim adamı tarafından yazılan bir kitap o kadar tartışmalıydı ki. Yazar kitapta Christoph Luxenburg diye takma bir ad kullanmıştı. Ancak kimliği gizlendiği takdirde konuşmayı kabul etti.”*

Bu kısımda izleyicilerin dikkatini çeken, sinematografik görüntüler, ilginç müzik, Thomas’ın üslubu ve adamın kendini gizleyecek olması gibi faktörler, bulunan bilgilerin izleyici için daha önemli hale getirmekte ve Luxenburg’un ciddiyetini artırmaktadır.



**Fotoğraf 3.54**

Daha sonra Thomas, Luxenburg’un güvenliği adına kendi yüzünü göstermeyi kabul etmediğini onun yerine kitabı Almandan İngilizceye çeviren kişi, Luxenburg’un görüşlerini açıklamayı kabul ettiğini belirtmektedir. Luxenburg yerine konuşan kişi şu ifadeleri kullanmaktadır:

*“Kuran’daki kelimelerin onda biri yanlış anlaşılmiş veya gerçek anlamda hiçbir şey ifade etmiyordu. Eğer Süryanice biliyorsanız bu oranı yüzde beşe e kadar indirebiliyordunuz.”*

Konuşmacının sözleri üzerine, film başka bir sahneye geçer ve Suriye’de devam eder. Thomas, Suriye görüntülerinin üzerine şöyle bir açılış yapmaktadır:

*“Süryani dili 3. yüzyıl itibari ile Hristiyan dualarında baskın hale gelmiştir. İsa, Aramice konuşabiliyordu ve Suriye’nin ‘Malula’ kasabası gibi ücra Hristiyan topraklarında bu dil hale duyulabilir. Ancak Muhammed zamanında Süryanice yazılı ve kültürel olarak en yaygın dildi. Arapça yazı henüz emekle döneminde idi.”*

Thomas’ın söylediklerini Luxemburg yerine konuşan uzman şöyle tanımlamaktadır:

*“İslamiyet öncesi dönemde bazı Arapça yazılar görmek mümkündü ama bunlar küçük metinlerdi. Bu anlamda kuran Arapça yazılmış ilk kitaptır.”*

Bu açıklamaya karşın röportajı yapan kişi, ‘ama Luxemburg Kuran’ın iki farklı dilde yazıldığını iddia ediyor ‘ ifadesiyle konuyu daha da karmaşıklştırmaktadır. Buna karşın uzman ise dillerin hep iç içe girdiğini söyleyerek bir örnekle cevaplamaktadır. Thomas ise konuya şöyle devam etmektedir:

*“Eski İslam bilginleri Kuran’da yer alan yabancı kelimeleri kabul etme cesaretini göstermiştir. Onuncu asrın en büyük İslam tarihçilerinden olan El-Taberi, İbranice, Latince, Yunanca, Farsça; Süryanice ve Habeş dillerinden kelimeleri ‘tek tek’ belirlemiştir. Ancak buradaki fark Luxenburg’un yeni anlamlar ortaya koyması, üstelik bunun metnin tartışılması için pek de uygun olmayan bir dönemde yapıyor.”*

Thomas, “eski İslam bilginleri Kuran’da yer alan yabancı kelimeleri kabul etme cesaretini göstermiştir” ifadesini retoriksel olarak kullanarak, net şekilde ciddi iddialar ortaya atmaktadır. Burada “iddia edilmekte” gibi ifadeler yerine daha net bir üslup

kullanan Thomas, bu söylemleri ile aslında Kuran'ın ortaya çıktığı bölgeye ait saf dili barındırmadığını ve toplama bir kitap olduğunu ima etmektedir. Bu iddiasını da geçmişte benzer ifadeleri kullanan, İslam'ın kendi içinden önemli sayılacak isimlerden biri olan Taberi ile destekleyerek savını kanıtlamaya çalışmaktadır. Ayrıca Luxemburg'un, bulduklarının Taberi'den bulduklarından fazla olduğunun vurgusu da dikkat çeken noktalardan biri olmaktadır. Ve son olarak da "tartışılmaya açık dönem" ifadeleriyle aslında Müslümanların; Kuran'ı bilmedikleri, kitaplarına güvenmedikleri ve üzerinde tartışmadıkları gibi anlamlar çıkmakta; Thomas, ayrıca uyarıda bulunarak da Müslümanların bu konuda hoşgörüyü sahip olmadıklarına dair izleyicide başka bir anlam inşa etmektedir.

Thomas, bu kısmı son olarak izleyicileri yanlış yönlendirebilecek şu cümle ile bitirmektedir:

*"Dil uzmanı olan tek bir profesör, milyarlarca insanın algısını nasıl değiştirebilir. Bunu yaparken neye dayanıyor ve hangi yöntemleri kullanıyor."*

İfade birçok anlamı içinde barındırıyor. Öncelikle, Luxemburg'un bir dil uzmanı olduğu ve profesör unvanında olduğu vurgusuna dikkat çekilerek onun bir otorite olduğu vurgusu yapılmaktadır. Daha sonra ise tamamen öznel bir yorum olan "milyarlarca insanın algısı"nın değiştirildiği iddiası yapılmakta ama bunu kanıtlayacak bir veri sunulmamaktadır. Buradaki soru cümlesi aslında cevabı içinde olan bir yargıya sahiptir. Luxenburg'un çalışmalarının çok bilinmemesinin aksine milyarlarca insanın algısını değiştirdi ifadesi tamamen retorik olarak mübalağa yapmaktır. Burada kullanılan "Bir tek" vurgusu da aslında, sadece biri Kuran'ı araştırdı ve o bu kadar şey buldu. Aslında Kuran incelense çok daha fazlası vardır" alt metnini seyirciye vermektedir:

Luxenburg yerine konuşan adam şöyle devam eder:

*"Kelimelerin kökenini, daha doğrusu Süryanicede karşılık gelen anlamlarını ve olası yanlış anlamaları göz önünde bulunduruyor. Burada noktalama işaretlerini yapılmadığı bir metnin yanlış şekilde işaretlendiğinden bahsediyor."* diyerek bitiriyor.



**Fotoğraf 3.55**

Puin'in bulduğu hatalardan örneklere geçen Thomas, görsel (Fotoğraf 3.55) eşliğinde Meryem Suresinde geçen şu ayetleri okumaktadır:

*“Üzülme, Rabbin senin alt tarafında bir dere akıtacağı dediği buyrulur. Oysa Luxemburg'un yorumunda, üzülme rabbın doğumunu meşru kılmıştır deniyor. Bu konuda farklı örneklerde var.”*



**Fotoğraf 3.56**

Belgeselde bir ayet daha görsel (Fotoğraf 3.56) eşliğinde anlatılmaktadır bu sefer Bakara Suresinden bir örnek verilmektedir:

*“Bakara suresi 259. Ayette, yiyeceğini ve içeceğine bak bir de eşeğine bak sözleri, şartlarına bak içinde bulunduğun vaziyete bak şeklinde değiştirilmiştir. Arapça dünyanın sonu geldiğinde insanlar bir adım öne çıkarlarken, Süryani versiyonda dünya ortadan ikiye ayrılıyor.”*

Burada izleyiciye yanlış yönlendirme yapılmaktadır. Luxemburg’un çevirisi aslında Kuran’ın tüm gizemini çözmüşçesine verilen kısımda bunun sadece bir yorum ve çeviri olduğu vurgulanmaktadır. Oysa küçük bir araştırma ile Luxemburg’dan önce bu ayetleri bu şekilde çeviren müfessirler olduğu görülebilmektedir.

Yine her ne kadar bir sonraki ayeti kastediyor anlamı çıksa da Thomas’ın, bu konuda başka örneklerin de olduğunu vurgulayan söylemi, aslında Kuran’ın daha önce de Luxemburg tarafından vurguladığı üzere çoğu ayetinin sorunlu olduğuna işaret etmektedir. Kanıt kullanılmadan ve tam olarak sayı verilmeyen bir konuda, retorik’in kullanılmasıyla tekrar mübalağa yapılarak, izleyiciler yanlış yönlendirilmiş olunmaktadır.

Thomas, Luxemburg’un yaptığı çevirilerden en fazla tepki çekenin ise cennet ile ilgili yaptığı çeviri olduğunu söylüyor.

*“İran’ın İsfahan şehrinde 17 asırdan kalma bir saray, cennetin kapılarının güzelliğini anlatmak amacıyla inşa edilmiş. Çölde yaşayan insanların özlemlerini gideren, uçsuz bucaksız yemyeşil bahçeler sürekli akan çeşmeler ve sayısız huriler ile engin güzellikte Kuran’da anlatılıyor. Hatta Kuran’da yer almayan bir açıklamada her dürüst erkeğin 72 tane huri ile ödüllendirileceği belirtiliyor. Ancak bu durum Kutran’daki, yedi farklı ayette belirtilen ve her dürüst erkeğin karşıyla beraber sonsuz huzur bulacağı yönüyle ters düşüyor.”*

Luxemburg, burada gelenekselci Müslümanların aksine, Nebe Suresi 33. Ayette “iri göğüslü kadınlar” veya “göğüsleri tomurcuklanmış” kadınlar ifadesi yerine onlara “salkım üzüm vereceğiz” ifadesinin geçtiğini söylemektedir. Oysa bu çeviri de asırlardır birçok Müslüman müfessirin belirttiği konulardan biridir. Çoğu müfessir tarafından Arapçada, gramer itibariyle dişilik-erkeklik takısı bulunmakta ancak hurilerin böyle bir cinsiyet belirten takısı olmadığı ve orada geçen ifadelerin dilin yapısı gereği zamirlerdeki dişilik takısı sebebiyle yanlış anlaşılıp yanlış yorumladığını ifade edilmektedir

Genel olarak bu kısma baktığımızda, Puin’in daha önce söylenmemiş bir anlam veya farklılık ortaya çıkarmadığı görülmektedir. Fakat sunulma tarzı itibariyle ise Kuran’daki birçok ayetin çevirisinin yanlış olduğu ve bu zamana kadar herkesin yanlış anladığı alt metni üzerinden Puin’in ise doğrusunu çözdüğü anlamı izleyiciye inşa edilmektedir.

Thomas’ın tekrardan intihar bombacısının görsellerini izlediğimiz görüntülerin üzerine bu konuya yorumu şu olmaktadır:

*“Eğer gerçek anlam buysa, İntihar bombacısını cennette 72 adet huri değil bir salkım üzüm bekliyor demektir.”*

Thomas Huri konusundan, tekrar ayette geçen üzümün nereden etkilenmiş olabileceği ile iddiasını görsel üzerinden (Fotoğraf 3.57) şöyle açıklamaktadır:

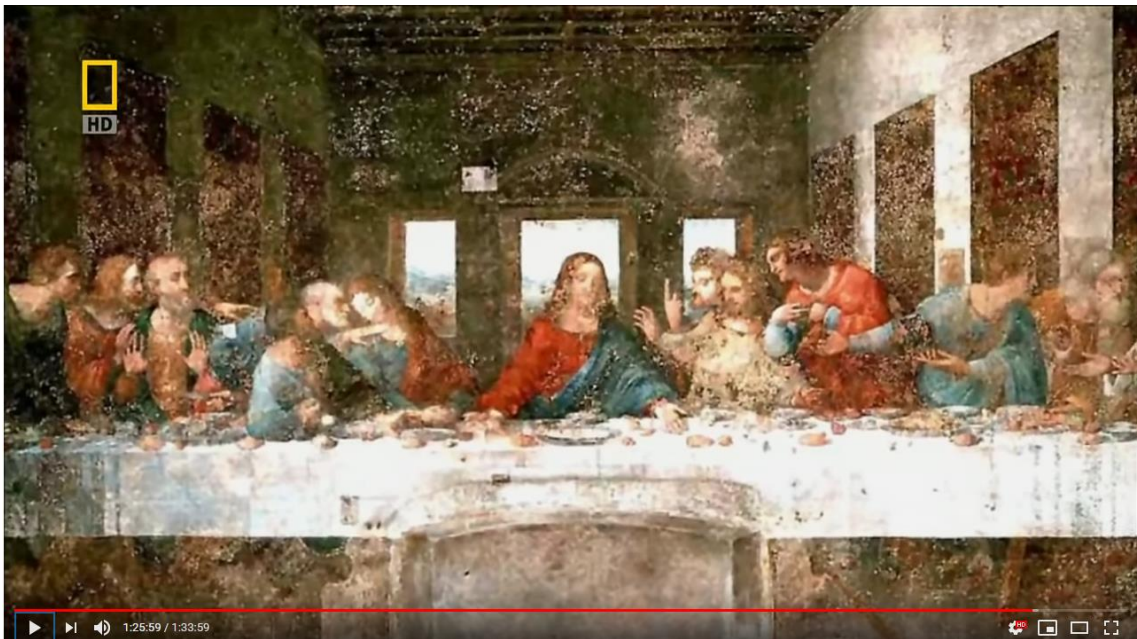
*“Bazılarına göre bu kadar tartışmalı olmasının sebebi Hristiyan sembolizmden etkilenmiş olmasıdır.”*

Yine kesinlik bildiren bir ifade ile karşılaşmaktayız. Oysa Kuran’ın diğer dinleri de kabul ettiğini ve İslam’ın Hristiyanlık ve Yahudiliğin devamı olduğuyla ilgili ayetler olduğundan belgeselin başında bahsedilmişti. Thomas “iddia” değil de kesinlik bildiren bir dil kullandığı savı için de Mısır’daki bir manastırda bulunan 5.Yüzyıldan kalan duvar resmini kanıt olarak kullanıyor.



**Fotoğraf 3.57**

Duvar resminde baş meleklerin insanları cennete kabul edilışinin tasvir edildiği ve ellerinde üzüm salkımları olduğuna dikkat çekiyor. Ve diğer bir kanıt olarak ise Suriye'deki Ortodoks katedralindeki rahiplerin cübbelerindeki üzüm motifleri görsel retorik olarak kullanılarak seyirciye ikna edilmektedir.



### Fotoğraf 3.58

Thomas, sonuç olarak ise tüm bu verileri, İsa'nın son akşam yemeğinde havarilerine, (Fotoğraf 3.58) babasının krallığında onlarla bir araya gelene kadar üzümünden yapılan şarabı içmeyeceğine dair verdiği söze dayandırarak bölümü şu cümlelerle bitirmektedir.

*“Luxemburg çalışmaları her ne kadar ileri gelen akademisyenler tarafından sorgulansa ve tarafsız şekilde onaylanmamış olsa da bu fikirlerin yeni ufuklar açtığına, dilbilimcileri cesaretlendirdiğine, arkeolog ve tarihçileri ise bu konulardaki araştırmalarda daha modern araçlar kullanmaya teşvik ettiğine inanıyor.”*

Thomas'ın diğer bölüme geçmeden ki bu bitiriş cümlelerinin daha ortada ve tarafsız olduğu aşikar. Biz de bu bölümdeki bu kısım ile ilgili araştıran ve sorgulayan Müslüman ve diğer izleyicilerin tam aksine Kuran'ın istediği gibi sürece gireceklerini düşünüyoruz. Yani Luxemburg'u kitabı ve çalışmaları aslında Kuran ile ilgili olumsuzluk barındırmıyor burada problem olan kısım ise bunların sunuş tarzları. Thomas, bölümün başında kullandığı ifadelerde aslında yeni bir keşifmiş vurgusu ve Kuran'ın aslında çok azının anlaşıldığına dair ifadelerini sorun olduğu görüşüdeyiz. Çünkü daha önce de dediğimiz gibi, Luxemburg'dan önce bu konular dile getirilmiş benzer yorumlar yapılmış ve tartışılmıştır. Sorular ve iddiaların yoğun olduğu bu bölümde, izleyicinin çok da net cevaplar alamadığını gözlemliyoruz.

### *Twenty First Century Koran*

Bölüme ezan okuyan bir müezzinin görüntüsü ve sesiyle başlanıyor. Bize göre en başta anlatılması gereken ‘‘Kuran'ın nasıl bir dünyaya geldiği’’ ve ‘‘dünyaya tam olarak neler getirdiği’’ ile ilgili konular ilk kez burada dile getirilmektedir.

*“Kuran, milyonlarca inanana huzur ve barış getirdi”*

İfadeleri kullanan Thomas, ayrıca İslam'ın en alt tabakadan olan insanlara dahi, örneği çok az görülen şekilde adalet getirdiğini, itibar ve saygı kazandırdığını, ırkçılığı bitirdiğini ve farklı inançtakilere birlikte uyum içinde yaşamayı öğrettiğini belirtmektedir.

Ayrıca, Müslümanların yaratıcı ve üretken bir yaşam sürdüğü ve başarılarıyla tüm dünyaya katkıda bulunduğu büyük bir medeniyete ilham kaynağı olduğuna vurgu yapılmaktadır.

Thomas, bu saygı ve nezaketin ise Müslümanlar kendilerini tehlikede hissettiği zamanlarda bu nezaketin, tehlikeli bir öfke halini aldığını ve bu dinin önde gelenlerinin de bunu kullanarak, Kuran'dan vahşet için bir dayanak aramaya ittiğini ifade etmektedir.



**Fotoğraf 3.59**

| Gösterge                           | Düz Anlam   | Yan Anlam  |
|------------------------------------|---|--|
| İnsanlar, başka insanları yakıyor. | Müslümanların, tepkilerini ve öfkelerini birilerini yakarak gösterdiğini görüyoruz. | Bu görüntü Müslümanların hoşgörüsüz, vahşi ve acımasız oldukları anlamını inşa ediyor. |

**Tablo 3.8:** Yanan insan görüntülerinin analizi

Thomas, teknolojinin gelişmesiyle Müslümanların, internet ve diğer platformlar aracılığıyla Kuran'a ulaşmasının kolaylaştığını söylerken bunun aynı zamanda kendi düşüncelerini kabul ettirmek isteyen radikal gruplar içinde büyük güç ve kolaylık sağladığını söylemektedir. Bu cümlenin üzerine kendisini görmediğimiz bazı erkek seslerinden şu cümleleri duyulmaktadır:

*“Biz Müslümanlara beyin yıkamak konusunda büyük bir görev verilmiştir”*

*“Kadının, erkeklerle eşit sayılması aptallıktır. İslam'ın doruk noktası cihattır.”*

Röportajlar üzerine konuşan Dr. Timothy Winter, internetin günümüzde çok geliştiğini vurgulayarak şunları söylüyor:

*“Bir dinin taşıdığı öfkenin böylesi yararlı gelişmeleri kullanarak sessizce yayılmasını görmek gerçekten insanı üzüyor. Ancak ne yazık ki bugün olanlar bundan ibaret.”*

Burada Dr. Winter'in yorumunda, aslında İslam'ın özünde öfke taşıdığı anlamı çıkmakta ve bunun üzerine de belgeselde “7 Temmuz” olaylarının sorumlusunun, saldırı öncesi kendisinin bir asker olduğunu, tehdit ettiği insanların da bu savaşın tadına bakacağını söylediği cümlelerin yer aldığı kayıt gösterilmektedir.



### Fotoğraf 3.60

Thomas, iki ayrı Müslümanın aynı konudaki farklı söylemleri üzerine şu ifadeleri kullanmaktadır:

*“Ortadaki tek sorun yorum farkından kaynaklanmıyor. Bazı bölümler kasıtlı olarak göz ardı ediliyor”*

Thomas, ayrıca tövbe eden bir hırsızın en ağır cezaya çaptırılması örneğini vermekte ve İslam öncesi, kadın sünneti gibi geleneklere kılıf uydurulmaya çalışıldığını söylemektedir. Kuran’da kadını alçaltan ayetler olduğunu ama aynı zamanda bir o kadar da yücelten ayetler olduğunu belirtmektedir. Thomas, bu kısımda zıtlıklar üzerinden gitmektedir. Müslüman kadının “*Kuran, kadınları onurlandırıyor*” derken ise ekranda tam aksi bir görüntü (Fotoğraf 3.61) gösterilmesi dikkat çekicidir.



### Fotoğraf 3.61

Thomas, zıtlıkları vererek objektif durduğunu göstererek Müslüman bir kadına bunu söylediği esnada kullandığı görsel izleyiciye bunun aslında doğru olmadığı veya hiç uygulanmadığı mesajını vermektedir.

Thomas, daha sonra “*Kuran’daki çelişkide buradan kaynaklanıyor*” diyerek, aslında en baştan beri alt metin olarak verdiği, “*Kuran çelişkili bir kitaptır*” yorumunu bu sefer dile getirmiş olmaktadır. Bu cümlesinden sonra birkaç uzman ve Müslüman, Kuran’ı öven ifadeler kullanmakta ve Kuran’ın düşünmemizi tavsiye ettiğini ve onu anlama şeklimizi ve nasıl yorumladığımızı geliştirebileceğimizi söylemektedirler. Thomas, ise belgesel filmi üzerinde durulması gereken şu cümleler ile noktalamaktadır:

*“Bir milyarı aşkın insan, Kuran’ı Tanrının sözü ve son mesajı olarak kabul ediyor. Ve Müslümanların bu mesajı nasıl yorumlayacağı hem İslamiyet’in hem de tüm insanlığın geleceğini belirleyecek.”*

Thomas, son sözlerinde yine Kuran’a bir ‘yabancı’ gibi yaklaşarak, bir milyarı aşkın Müslümanın doğru kabul ettiği Kuran’ı nasıl yorumlayacaklarının, aslında sadece kendilerinin değil dünyanın da kaderini değiştireceğini söylemektedir. Thomas, burada

daha önce de vurguladığı gibi, İslamiyet ve Müslümanlar konusunda bir uyarı cümlesiyle bunun potansiyeline vurgu yapmaktadır...

### 3.3.3. Bulgular

- Belgesel, türler arasından, üst ses aracılığıyla izleyiciye doğrudan bilgi veren açıklayıcı biçimde oluşturulmuştur.
- Anlatı yapısında, giriş, gelişme ve sonuç bölümlerin olmadığı belgeselde, iç içe geçmiş bölümlerin olduğu, konuların net tamamlanmadığı görüldü. Bir hipotez üzerine inşa edilen ve sonunda cevaba götüren anlatı yerine, zıtlıklar üzerinden gidilerek, daha karışık bir kurgunun izlendi görülmüştür.
- Filmin girişinden itibaren İslam ve şiddetin ilişkilendirilmesine tanık olmaktadır. Film boyunca zıtlıklar, farklılıklar ve İslam'ın en temel problemleri olduğu sanılan olay ve olgular üzerinden gidilmiş ve Müslümanlar; daha çok şiddet, geri kalmışlık, eğitimsizlik, hoşgörüsüzlük gibi yönleriyle ele alınmıştır.
- 1.5 milyar üzerinde mensuba sahip bir dini ve temsilcilerini, sadece birkaç ülke örnekleme üzerinden değerlendirildiği görülmektedir. Belgeselde, alanında uzman kişilerden yararlanmak yerine çoğu zaman belli ülke ve şehirlerdeki aileler ile röportaj yapıldığı görülmektedir. Örneğin, kadın konusunda 3 eşi olan bir adam, savaş-barış konusunda siyasi silahlı bir direnişi savunan bir gurubun lider gibi uç örnekler üzerinden cevaplar aranmaktadır. Ayrıca İslam'a eleştiri getiren insanların eğitilmiş veya uzman olduğu, İslam'ı savunanların ise daha çok uzman olmayan Müslümanlar olduğu da dikkat çeken noktadır.
- Çoğu kısımda, zaman ve mekân olarak birbirinden bağımsız iki görüntünün, kurgu ile bir araya getirilerek seyircinin bilinçaltının hedeflendiği

gözlemlenmektedir. Ayrıca birçok bölümde konunun dışına çıkılarak izleyicinin belleğine atıflarda bulunarak, 11 Eylül gibi Batıya yapılan saldırılar Kur'an ve Müslümanlarla ilişkilendirilerek izleyiciye aktarılmaktadır.

- İslam, şiddet ile ilişkilendirilirken, genelde “Kur'an”, “Kur'an okuyan kişiler”, “kelime-i tevhid bayrağı” gibi görüntülere yer verilerek, Kur'an'ın şiddet için zemin hazırladığı göstergelerle ima edilmektedir.
- Şiddet gibi hassas konularda belgeselin ortaya attığı birçok sorunun cevabı verilmeden başka bir konuya geçilmekte ve seyircinin doğru bilgiye ulaşması engellenmektedir.
- Şiddet pornografisinin yaygın kullanıldığı filmde, recm, intihar, kadın sünneti gibi konuların Kuran'da olmadığı vurgulansa da söylenenin tam aksi şekilde izleyicilere gösterilmesi çelişki barındırmaktadır. Televizyon belgeseli türüne giren bu filmin, yayınlandığı platform göz önüne alındığında, görüntülerin önemi daha da artmaktadır.
- Ayrıca bölümlerin ayrımının keskin olmadığı filmde, tek bir olay içerisinde diğer başlığa yumuşak şekilde geçildiği ve başlıkların yanıltıcı olduğu gözlenmektedir. Örneğin Müslümanların altın çağını anlattığı (The Golden Age) bölümde, İslam'ın bilime ve sanata kazandırdıklarının ve bunların Batıyı nasıl etkilediği ve dönüştürdüğü temel konu olması gerekirken konu evreninden çıkılarak, İslam'ın savaşlarla nasıl yayıldığı harita üzerinden gösterilmekte ve bilinçaltına tüm bu medeniyetin aslında fetih ve ganimetlerle büyüdüğü işlenmektedir.
- Belgeselin son kısımlarında konular toplanarak, savlara cevapların verilmesi ve sonuca bağlanması gerekirken, tam aksine en karışık konuların ortaya dökülüp daha büyük soruların yöneltildiği görülmektedir. Son bölümde Kuran'ın değiştirildiği ve sadece yüzde 10'nun doğru anlaşıldığı gibi büyük iddialar,

uzmanlarla verildi. Bu bölümlerde dikkat çeken ise diğer bölümlerden farklı olarak sinematografik olarak daha kaliteli görsellerin ve izleyicinin anlatıcıya saygı duymasını sağlayan plan ve kurguların yer almasıdır. Örneğin, Puin'in anlatıldığı bölümde hiçbir konuşmacıya yapılmadığı şekilde, çalışırken uzun ve detay planları gösterilip, büyük bir ekibi olduğu gibi vurgular yapıldı. Yine diğer bölümde bir çok insanı etkilediğini iddia ettiği, "Luxenburg" takma isimli yazarın anlatılacaklarına girilmeden, ilginç görüntüler eşliğinde gerilim müzikleri gibi etkenlerin dahil edildiği görülmüştür.

- Filmde, İslam'ın temel kaynağı Kuran'a yönetsel yaklaşmadığı ve derinlemesine araştırılmadığı görülmektedir. Kuran'ın bağlamından gidilmediği filmde, daha çok Müslümanların kültür ve yaşayışı üzerinden konuyu ele alan Antony Thomas, çoğu konuda öznel yorum yapmakta ve bunları seyirciye net ifadelerle, kesin bilgi gibi sunmaktadır. Örneğin, Kuran ile ilgili olumlu durumlarda "iddia edilmektedir" gibi şüpheli yaklaşımını, örneğin Kuran'ın değiştirildiği bölümde sürdürmedi gözlemlenmiştir.
- Hermenötik ve metodolojik yaklaşımın olmadığı belgeselde, dini kaynağı sorununa değinilmeden, "İslam nedir?" sorusu cevaplanmadan, İslam ile ilgili kalıplaşmış fikirler üzerinden bir çalışma olduğu görülmektedir. Örneğin, kadınlarla ilgili olan "peçe takmak" gibi hem Müslümanların hem de Batı ülkelerindeki izleyicileri için önemli konularda dahi nesnel bilgiler yerine konuşmacıların öznel yorumlarına başvurulmaktadır.
- Konuşmacılara ve izleyicilere yöneltilen içinde cevapları ve Batı'nın önyargılarını barındıran soruların sorulduğu, İslam'ın kaynağı, onun anlaşılabilirliği ve ayetlerin temel olarak konu ne alınmadığı; aksine geleneksel literatür bilgisinin Kuran'ın ve İslam'ın doğrusu olarak verildiği bunun da röportajlar ile desteklenmektedir.
- Kur'an'da Yahudilik ve Hristiyanlık gibi dinlerin temelinin aynı olduğuna vurgu olmasına karşın, belgeselin önemli bir bölümünde Kur'an'ın; başka kitaplardan

esinlenerek yazılmış, olduğu vurgulanmakta ve kendi içinde tutarsız, değiştirilmiş, doğru anlaşılmamış ve ilahi olmadığı ima edilmektedir. Ayrıca İslam'ın en temel konusu olan din-siyaset ilişkisini günümüz siyasi ilişkileri üzerinden anlatarak, geçmişten bu yana İslam'ın süreci verilmemektedir.

- Son kısımda her ne kadar İslam'ın dünyaya getirdiği iyi şeyler vurgulansa da hem ondan sonra tekrar gösterilen iki radikal Müslümanın tehditleri ve Thomas'ın Müslümanlar ve Kuran'ı nasıl yorumladıklarının dünyanın kaderini adına önemli olduğu son cümleleriyle Batıyı uyarması aslında söylenen olumlu ifadeleri geçersiz kılmaktadır.

## 4. SONUÇ

Bu çalışmada belgesel filmin en önemli kuramcılarında biri kabul edilen John Grierson'un belgesel için ortaya attığı "gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması" ifadesi de göz önüne alınarak film tüm yönleriyle incelenmiştir.

Belgesel gibi kurmacadan farklı olarak izleyiciler tarafından başvuru kaynağı olarak görülen, doğru bilgiye ulaşma konusunda otorite sayılan, toplumsal ve siyasi değişime katkısı olduğu bilinen bir tür olduğu bilinerek üzerinde dikkatle durulmuştur. Belgesel filmin gerçeğe ve onu nasıl temsil ettiğiyle ilişkisi üzerinden, etik, nesnellik, öteki gibi konulara değinilmiştir.

Belgesel filmler, bize ya farkındalık sağlamak ya da bir şeyler hakkında uyararak inandırmak amacıyla tarihsel dünyadan söz ederler. Bunu da belli metodlar ile yaparlar. Her ne kadar bir belgesel, iddialar ve sorular ortaya atarak, bunlara kanıtlar eşliğinde cevaplar aramakta fakat ellerinde bulunan kanıtların da yoruma açık olması sebebiyle belgesellerin aslında birer "belge film" olarak görülemeyeceği anlaşılmıştır. Bu sebeple çalışmada belgeselin, gerçeğin temsili olduğu noktasında tartışmalara, bu önerme ışığında bakılmıştır. Ve belgesel filmlerin, bir belgeden farklı olarak gerçeğin bir kopyası olarak değil; Grierson'un "gerçeğin yeniden yaratımı ve yorumu" ifadesinin de olduğu gibi yaratıcı sürecin girdiği bir film olarak bakmanın daha doğru olacağı sonucuna varılmıştır.

Belgeselin temasıyla uyuşmayan bir içerik, yöntem ve anlatının izlediği belgeselde, önyargılarını işin içine katan bir Batılı'nın, böyle önemli bir konuda dikkatli ve titiz çalışma yapmadığı ortaya çıkarılmış. Kur'an'ın ayetlerinin geri planda kalarak öznel yorumların ön plana çıktığı, gösterilen İslam'ın ve Müslümanların, tamamen kültüre dayalı olup Kur'an'ın özüyle bağdaşmayan bir profil ve anlayış sunduğu görülmüştür. Filmde, daha çok tartışmalı boyutlarının ele alındığı, zıtlıklar üzerinden gidildiği; aynı zamanda belgeselin ismi olan Kur'an üzerinden –İslam'ın temel kitabı– değil, kendisinin İslam adına hareket ettiğini iddia eden kişiler ve gruplar üzerinden anlatıldığı görülmüştür.

Bu çalışma bir belgeselin; yapıldığı dönem, toplumsal yapı, ticari veya siyasi ortam ve gereksinimler gibi birçok dinamik ve bağlamından ayrı değerlendirilemeyeceği

bu sebeple de tarafsız ve objektif olmayacağı anlaşılmıştır. Bu sebeple, İslam'a ve Müslümanlara bir yabancıdan gözünden bakan filmde, bir belgeselin en önemli misyonu olan; gerçeği aramak ve araştırmak yerine, belgeselin/yönetmenin gerçekliği üzerine inşa edilenin izleyiciye sunulduğu sonucuna varmıştır.

Bu çalışmada, belgeselde kullanılan metnin, semantik yapısı incelenmiştir. Söylemin toplumsal bağdan ayrılamayacağını ve sosyo-kültürel olarak ele alınması gerektiğini ifade eden Van Dijk'in, söylem çözümlemesi göz önüne alındığında, belgesel her ne kadar gerçek olayları konu edinse de sonuçta olayı izleyen ve yorumlayan yönetmenin zihinsel sürecinden geçer ve orada işlenerek yeni bir söylem oluşturur. Film ve göstergebilim ilişkisinin ele alındığı çalışmada, Barthes'ın "yan anlam" kavramı üzerinden okunan göstergelerde, İslam'ın terör ve şiddet ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Yönetmen, izleyici ikna etmek adına ne gibi retoriksel unsurlar kullandığına bakılmıştır.

Belgeselin seyirciye verdiği ana mesaj; inanış şekilleri itibariyle homojen bir yapıda olmayan Müslümanların, modern toplum normlarının çok gerisinde olan ilkelere sahip bir dine inandıkları ve kontrol edilmezlerse küreselleşen dünyada tehlike arz edebilecekleridir.

Çalışma, yaratıcılığı içine alan her türlü film gibi, belgesel filmde doğası gereği tamamen nesnel olamayacağından, Kur'an gibi dine bir metni konu alan bir filmin de yönetmenin ideolojisinden bağımsız yaklaşılmasının zor olduğunu göstermiştir. Böylece "Inside the Koran" gibi önemli konuları ele alan yapıtlara, daha bilinçli yaklaşmak gerektiğinin altı çizmiştir. Günümüz dünyasında gelinen noktayı; medya araçlarıyla bilgi yağmuruna tutulduğumuzu göz önüne alırsak, medyayı okumanın ve medya okuryazarlığı gibi alanların öneminin anlaşılması konusunda bizleri uyarmaktadır.

Kur'an'ın hem eski dinlerin metinlerden alıntılar olduğu, hem çelişki ve hatalar barındırdığı vurgulanan belgesel filmde, Batılı oryantalistlerin geçmişten bu yana kullandığı argümanlardan farklı bir şey söylemediği, yeni bilgi ve yorum getirmediği görülmüştür. Filmde kullanılan; ifadeler, göstergeler ve kanıtlamak için öne sürülen retoriksel unsurlar göz önüne alındığında, gerçeği olabildiğince izleyiciye doğru aktarma

görevi olduğu kabul edilen belgesel türünün temel ilkelerine aykırı hareket edilerek, etik unsurlara uyulmadığı da görülmüştür.

Bu çalışma, sorgulamanın ve araştırmanın önemine vurgu yaparak bir olay veya olguya yaklaşırken bir yöntem belirlememiz ve her içeriği kendi kural ve dinamikleri ile analiz etmemiz gerektiğinin altını çizmiştir. Kur'an gibi bir metne yaklaşımadaki niyet ne olursa olsun doğru bir yöntem kullanılmadığında bunun ciddi sonuçları olacağını görülmüştür.

Medyanın, her zaman etik konularda duyarlı olmadığını ve bu sebeple “politik” ve “ideolojik” olanın daima göz önünde bulundurulması gerektiği gösteren bu çalışma, ekonomi politik gibi yaklaşımların önemini ortaya koymuş; bilginin üretilmesinde ve dağıtılmasında büyük öneme sahip kitle iletişim araçlarını kontrol edenlerin de aslında insanları kontrol edebileceği gerçeğini bir kez daha gün yüzüne çıkarmıştır.

Etik olmayan şekilde davranmanın ve başka bir kültürü/toplumu yanlış temsil etmenin politik ve ideolojik bir olgu olduğu düşünülürse, temsil politikalarının belgeseli daha geniş bir tartışma ortamına çekeceği aşikârdır...

## Kaynakça

- Adalı, B. (1986). *Belgesel Sinema*. İstanbul: Hill Yayınları.
- Adanır, O. (2012 ). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Afsaruddin, A. (2007). *The First Muslim*,. Oxford: Oneword.
- Ahmed, L. (1992). *Women and Gender in Islam*. Connecticut,: Yale University Press.
- Altay, D. (2005). Küresel Köyün Medyatik Mimarı: Marshall McLuhan. N. Rigel içinde, *Kadife Karanlık*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Arık, B. (2009). Popüler Kültür ve Belgesel Tüketimi. N. Pembecioğlu içinde, *Belgesel Film Üstüne Yazılar* (s. 153). Ankara : Nobel Yayınları.
- Bağder, D. Ö. (1999). Sinema Göstergebilimi. *Dil Bilim Araştırmaları Dergisi*.
- Bardakoğlu, A. (2016). *İslam Işığında Müslümanlığımızla Yüzleşme*. Kuramer.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilimin İlkeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilimin İlkeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Ankara: DoğuBatı.
- Bayraklı, B. (2007).
- Bayrav, S. (1998). *Yapısal Dilbilim*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- BBC. (2019, Mayıs 10). www.bbc.com: <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-39127472> adresinden alındı
- Bilgin, B. (2014). *İslam'da Kanının Rolü Türkiye'de Kadın*. Ankara: Sinemis.
- Bircan, U. (2015b). Saussure'de Dil Bilim ve Göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 43-66.
- Briffault, R. (1919). *The Making of Humanity*. London, G. Allen & Unwin Ltd.

- Büker, S. (2009). *Sinemada Anlam Yaratma*. İmge Yayınevi.
- Büyükkantarcıoğlu, S. N. (2016). Söylem İncelemelerinde Eleştirel Dilbilimsel Boyut: Eleştirel Söylem Çözümlemesi ve Ötesi. Ö. Özer içinde, *Haberi Eleştirmek*. Konya: Literatürk Yayıncılık.
- Cangöz, İ. (1999). *Kitle İletişim Kurumlarında Etki Sorunsalı ve Bir İzleyici Araştırması*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Çağ, Ş. (2003). *Belgesel Sinema ve Türleri*. Eskişehir.
- Çakaroz, E. (2008). *Belgesel Sinemanın Tarihsel Süreç İçinde Geçirdiği Değişim Ve Bu Değişimin Sonucu Olarak Televizyondaki Belgesele Dayalı Melez Program Türleri*.
- Çelik, H., & Ekşi, H. (2008). Söylem Analizi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 99-117.
- Çiçek, M. (2016). Göstergebilim ve Sinema ya da Sinema Göstergebilimi. *Kesit Akademi Dergisi*.
- Demircan, A. (2015). *Cahiliye'den İslam'a: Kadın ve Aile*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Devran, Y. (2010). *Haber Söylem İdeoloji*. İstanbul: Başlık Yayın Grubu.
- Dorman, E. (2016). *Allah'a Öğretilen Din*. İstanbul: İstanbul Yayınevi.
- Eagleton, T. (2005). *İdeoloji*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eba. (2019, Mayıs 5). [www.eba.gov.tr](http://www.eba.gov.tr): <http://www.eba.gov.tr/sozluk/film> adresinden alındı
- Elbirlik, T. (2005). *Söylem Kuramı ve XVI Yüzyıl Siyasetnamelerinde Söylem Analizi*.
- Elmacı, T. (2010). Belgeselde Çoğalan İmge, Buharlaşan Anlam. *Belgesel Sinema 2009-2010* (s. 15-25). içinde İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Erdin, H. (2014). Belgesel Sinemanın Doğası Üzerine. Ö. İpek içinde, *Tanıklar Sineması* (s. 35). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Esed, M. (1999). *Kur'an Mesajı*. İstanbul: İşaret Yayınları.

- Esposito, J. (1975). *Women's Rights in Islam* . Vol: 14, No:2: Islamic Studies .
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Glynn, A. (2011). *Belgeseller: Nasıl Yapılır, Nasıl Dağıtılır*. İstanbul : Kalkedon.
- Gölcü, A., & Çuhadar, M. (2018). Batı Toplumlarında İslamofobi'nin Üretilmesinde Medyanın Rolü. *Derleme*, 72-99.
- Gördük, Y. E. (2017).
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. Ankara: İmge Yayınları.
- Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim*. İmge Yayınevi.
- Gündeş, S. (1998). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansımaları*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Güneş, A. (2012). Çağdaş Bir Çözümleme Yöntemi: Göstergebilim. *E-Journal of New World*, s. ISSN:1306-3111.
- Güngör, N. (2013). *İletişim/ Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Harris, S. (2014). *İnancın Sonu*. (T. T. Bilgin, Çev.) İstanbul: Kuzey Yayınları.
- Hazleton, L. (2019, Mayıs 14). *Ted*. [www.ted.com: https://www.ted.com/talks/lesley\\_hazleton\\_on\\_reading\\_the\\_koran?language=tr](https://www.ted.com/talks/lesley_hazleton_on_reading_the_koran?language=tr) adresinden alındı
- Hazleton, L. (2019, Mayıs 2). *TED*. [www.ted.com: https://www.ted.com/talks/lesley\\_hazleton\\_the\\_doubt\\_essential\\_to\\_faith/transcript?language=tr](https://www.ted.com/talks/lesley_hazleton_the_doubt_essential_to_faith/transcript?language=tr) adresinden alındı
- İnceoğlu, Y. G., & Çomak, N. A. (2009). *Metin Çözümlenmeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İslamoğlu, M. (2019, Mayıs 28). *Türkçe Kuran Mealleri*. [www.kuranmeali.com: http://kuranmeali.com/Aciklama.php?meal=islamoglu&sureno=19&ayet=24](http://kuranmeali.com/Aciklama.php?meal=islamoglu&sureno=19&ayet=24) adresinden alındı

- Işıkman, N. G. (2014). Belgesel Sinemada Temsil ve Türkiye Örneği Üzerinden Çözümlemesi. Ö. İpek içinde, *Tanıklar Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kalkavan, F. (2011). *Geçmişten Günümüze "Haklı Savaş"*.
- Karaçay, T. (2019, Mayıs 31). *Başkent Üniversitesi*. <http://www.baskent.edu.tr:> <http://www.baskent.edu.tr/~tkaracay/etudio/agora/bilim/ScienceInIslam> adresinden alındı
- Karaduman, S. (2017). Eleştirel Söylem Çözümlemesinin Eleştirel Haber Araştırmalarına Katkısı ve Sunduğu Perspektif. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 31-46.
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce&#39;in Göstergebilimsel. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 24-36.
- Karataş Tabak, D., & Tomak, A. (2017). Güncel Sanat Pratiklerinde Görsel Retorik ve manipülatif Yöntemler . *YILDIZ JOURNAL OF ART AND DESIGN*, 1-28.
- Kellner, D. (2010). Medya Gösterisi.
- Kıpçak, N. S. (2008). *Belgesel Sinemada Kent Olgusu ve "Yolcu"*.
- Kırca, C. (2014). Kuran'ı Anlama Sorunları ve Yöntemleri. *Bilimname*, 7-24.
- Kireççi, A. (2009). *Estetik Ürünler Ve Görsel Retorik Kuramları Açısından Dergi Reklamlarının Değerlendirilmesi*. İstanbul.
- Kuruoğlu, H. (2006). Belgesel Filmde Yaratıcılık: Olanaklar Ve Sınırlar. *İletişim Fakültesi Dergisi*, 97-111.
- Kutay, U. (2003). *Kamera Gerçek İlişkisi ve Belgesel Sinemaa Gerçek*. İzmir.
- Lugarhi, R. (2000). *Sömürgecilik Tarihi*. (H. Ünal, Çev.) İstanbul: E Yayınları.
- Mencütekin, M. (2010). Sinema Dili, Film Retoriği ve İmgelenen Anlama Ulaşma. *Öneri Dergisi*, 259-266.
- Mernissi, F. (1987). *Beyond the Veil*. Bloomington: Indiana University Press.

- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?* İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Musa, A. (2008). *Hadith as Scripture, Discussions on the Authority of Prophetic Traditions in Islam*. New York: Palgrave.
- Mutlu, E. (1991). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Gündoğan Yayıncılık.
- National Geographic*. (2019, Mayıs 4). nationalgeographic.org: <https://www.nationalgeographic.org/> adresinden alındı
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Okuyan, M. (2017, Ocak 16). [www.facebook.com](https://www.facebook.com/okuyannmehmet/posts/1705049753139015/). Facebook: <https://www.facebook.com/okuyannmehmet/posts/1705049753139015/> adresinden alındı
- Oskay, Ü. (1997). Belgesel Sinema, Ampirik Algılama ve Büyük Balık Küçük Balığı Yer Dedirten Globalleşmenin Kültürü. N. Sönmezcan içinde, *Belgesel Sinema Üzerine*. Tayf Basım.
- Özgüven, E. (2011). *Olmayana Ergi yöntemiyle Bir Formatı Sorgulamak*.
- Özmkas, U. (2009). Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı. *Usak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 32-45.
- Özön, N. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Öztürk, G. Ç. (2014). Belgesel Filmin Anlatı Yağsının Mecraya Bağlı Değişimi. Ö. İpek içinde, *Tanıklar Sineması* (s. 108-133). İstanbul : Agora Kitaplığı.
- Parsa, A., & Olgundeniz, S. S. (tarih yok). *İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Süreci*. İzmir.
- Pembecioğlu, N. (2018). *Belgesel Film Üstüne*. Nobel Yayınları.
- Rıfat, M. (2008). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rıfat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Rotha, P. (1997). *Belgesel Sinema*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.

- Ruthven, M. (2012). *Islam A Very Short Introduction*. Newyork: Oxford University Press.
- Rüzgar, N., & Akdemir, A. (2017). Retorik Söylemin İçerik Kalitesi ve Etkileme Amacına Yönelik Algının Akademisyenler Düzeyinde Araştırılması. *İşletme Araştırmaları Dergisi*, 258-282.
- Sancar, M. K. (2018). Göstergebilimsel Film Çözümlemelerinin Bergsoncu Eleştirisi. *SineFilozofi Dergisi*.
- Saunders, D. (2014). *Belgesel*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Selvi. (2016). *Delil ve Örnekleriyle Kadın ve Aile İlmihali*. Ankara: Semerkand.
- Sığircı, İ. (2016). *Göstergebilim Uygulamaları Metinleri, Görselleri ve Olayları Okuma*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Sivas, A. (2012). *GÖSTERGEBİLİM VE SİNEMA İLİŞKİSİ ÜZERİNE*. İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.
- Sözen, E. (1999). *Söylem, Belirsizlik, Mücadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek Ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Süleyman, A. E. (1985). *İslam'ın uluslararası ilişkiler kuramı*.
- Şeriati, A. (2010). *Kadın (Fatma Fatmadır)*.
- Taslaman, C. (2014). *'Terör'ün ve 'Cihat'ın Retoriği*. İstanbul: İstanbul Yayınevi.
- Taslaman, C., & Doko, E. (2015).
- Taslaman, C., & Taslaman, F. (2019). *İslam ve Kadın*. İstanbul: İstanbul Yayınevi.
- Tuksal, H. (2006). *Kadın Karşıtı Söylemin İslam Geleneğindeki İzdüşümleri*. Ankara: Kitabiyat.
- Türk, B. H. (2003). *İdeoloji. M. Türköne içinde, Siyaset*. Lotus Yayınevi.

Ünal, M. F. (2016). Göstergebilimin Serüveni. *Aksaray Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 379- 398.

Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Vural, C. (2014). *Işık Doğudan Yükselir*. Ankara: Panama yayıncılık.

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlambilim*. (B. Doğan, & Zafer Aracagök, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Yüksel, E. (1997). *Üzerinde 19 Var*. AD Yayıncılık.

Yüksel, Y. (2004). *İletişim Araştırma Metodları*. Ankara.

