Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema

Asuman Susam

AYRINTI
SİNEMA AYRINTI



2. BASIM

ASUMAN SUSAM

Asuman Susam İzmir doğumlu. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü, ardından aynı üniversitenin İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisansını tamamladı. İlk şiiri 1989 yılında *Milliyet Sanat Dergisi*'nde ve o yılın *Genç Şairler Antolojisi*'nde yayımlandı. O günden beri şiirleri, edebiyata dair eleştiri ve denemeleri, sinema yazıları çeşitli dergilerde yer almaktadır.

Şiir kitapları: *Bir Unutuş Olsun* (1995, Piya Kitaplığı), *İhtimal ki Aşk* (2001, Piya Kitaplığı), *Susunca Sen* (2008, Digraf Yayıncılık), *Dil Mağarası* (2012, Everest Yayınları) İnceleme kitapları ise; *99 Beyit: Divan Şiirinden Seçmeler ve Çözümlemeleri* (2008, Makbule Aras, Melike Koçak ve Asuman Susam, Can Yayınları), *Yangın Yıllarından Nidâ'ya Ahmet Telli Şiiri*'dir (2010, Everest Yayınları).

Ayrıntı: 874
Sinema Dizisi: 5

Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema
2000 Sonrası Türkiye Belgesellerinde Gerçek - Temsil İlişkileri
Asuman Susam

Dizi Editörü
Enis Rıza

Yayına Hazırlayan
Ebru Şeremetli & Papatya Tıraşın

Son Okuma
Ceren Ataer

© Asuman Susam, 2015

Bu kitabın tüm yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Hulton Archive/Getty Images Turkey
Aralık 1922, İzmir

Kapak Tasarımı
Gökçe Alper

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı ve Cilt
Ali Laçin - Barış Matbaa-Mücellit
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No. 286
Topkapı/Zeytinburnu - İstanbul - Tel. 0212 567 11 00
Sertifika No: 46277

Birinci Basım: *İstanbul, Nisan 2015*
İkinci Basım: *İstanbul, Mart 2021*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-982-9
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hocapaşa Mah. Dervişler Sok. Dirikoçlar İş Hanı
No: 1 Kat: 5 Sirkeci – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema

2000 Sonrası Türkiye Belgesellerinde Gerçek - Temsil İlişkileri

Asuman Susam

AYRINTI

SinemaAyrıntı Dizisi

Sinematografi Üzerine Düşünceler
Zaur Mükerrem

•

Film Eleştirisi
Lale Kabadayı

•

Kara Perde
Derleyen: Hüseyin Köse

•

Sinema Teorisine Giriş
Robert Stam

•

Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema
2000 Sonrası Türkiye Belgesellerinde Gerçek-Temsil İlişkileri
Asuman Susam

•

Politik Kamera
Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası
Michael Ryan & Douglas Kellner

•

Popüler Sinema'nın Mitolojisi
Veysel Atayman & Tuncer Çetinkaya

•

Sinemada Ritimlerin Kurgusu
Filmin Üslubu
Karen Pearlman

•

Sinema ve Tarih
Marc Ferro

•

Perdeyi Aralamak
Filmlerde Anlatı ve Eleştiri
Der.: Semire Ruken Öztürk & Hasan Akbulu

•

Costa Gavras ve Politik Gerilim Sineması
İpek Elif Atayman

Biricik babam
Halit Susam'ın anısına...

İçindekiler

Teşekkür 9
Giriş 13

Birinci Bölüm
Toplumsal Bellek

Bellek ve Belleğin Kaynakları 23
Bellek ve Hatırlama İlişkisi 26
Bellek ve Gerçek İlişkisi 30
Toplumsal Bellek ve "Öteki"nin Sorumluluğu 36
Yüzyılın Sonunda Zaman ve Bellek 39
Bellek Çağı ve Ütopya 43
Bellek ve Tarih İlişkisi 47
Tarihsel Zaman Yerine Belleğin Zamanı 50
Hatırlama 52
Belleğin Zamanı 55
Tarih Üzerine Yangın Alarmı 58
Bellek ve Tarih Yazımı 61
Toplumsal Bellek ve Sözlü Tarih 64
Bellek ve Tarih Arasında Mekânsal İlişkiler 73
Bellek Deposu Olarak Müzeler 75
Anıtlar, Anıt Mezarlar, Heykeller, Meydanlar 78
Bellek ve Nostalji 81
Sözlü/Yazılı Kültür ve Toplumsal Bellek 86
Medya ve Toplumsal Bellek 90
Bellek ve Kimlik 96
Toplumsal Bellek ve İktidar İlişkisi 100
Karşıt Bellekler 103
Zaman ve Güç İlişkileri 105
Toplumsal Bellek ve Hakikat Arayışı 107
Bellek, Yüzleşme ve Hesaplaşma 113
Tanıklık ve Belleğin Yeniden İnşası 118

İkinci Bölüm

Belgesel Sinema ve Gerçeğin Temsil Biçimleri

Belgesel Sinema, Tanımlar, Yönelimler, Değişimler 125
Belgesel Sinemanın İşlevi 131
Belgesel Sinemada Değişen Algı ve Yönelimler 133
Bir Öznellik ve Yaratım Alanı Olarak Belgesel Sinema 141
Belgesel Sinema ve Gerçek Sorunu 142
Gerçek-Gerçeklik ve Belgesel Sinema 145
Belgeselci Sorumluluğu 151
Belgesel Sinema ve Nesnellik Sorunu 152
Belgesel Sinemada Temsil 154
Temsil Bağlamında Gerçeğin Yeniden Üretimi 158
Belgesel Sinemada Öteki 162
Belgesel Sinema ve Sosyal Bilimler İlişkisi 164
Belgesel Sinemayı Bellek Mekânı Olarak Yeniden Düşünmek 168
Travma, Bellek ve İmge 170
Belgesel Sinema, İmgeler ve Hatırlama 173

Üçüncü Bölüm

Belgesel Sinemada Toplumsal Bellek İlişkileri ve Örnek Çözümlemeler

Belgesel Sinemanın Bellek Oluşumuna Katkısı 179
Örnek Belgesel Çözümlemeleri 185
Ayrılığın Yurdu Hüzün ve *Yeni Bir Yurt Edinmek*/Enis Rıza 185
Pippa'ya Mektubum/Bingöl Elmas 193
Asya Minör... Yeniden/Tahsin İşbilen 202
Devrimci Gençlik Köprüsü/Bahriye Kabadayı Dal 207
Kadim/Okan Avcı 212
Manastır Doğum Yerim/Yasin Ali Türkeri 215
Gelibolu/Tolga Örnek 218
19 Ocak'tan 19 Ocak'a: Hrant Dink Belgeseli 2007-2008-2009/Ümit Kıvanç 221
Ölücanlar/Murat Özçelik 225
Sonuç 230
EK 2000-2010 Yapımı Toplumsal Bellek Konulu Belgeseller 236
Seçili Kaynakça 247
Dizin 253

Teşekkür

Sinemanın icadı yaratıldığı yüzyıl düşünüldüğünde teknik bir mucizeydi. Şaşırtıcı ve hayret verici... Sinemanın bu özelliği teknolojideki sürekli ve hızlı gelişmeler sayesinde hâlâ geçerliliğini korumakta. İmgesel sinemadan belgesellere hayatlarımıza giren, bellek oluşturmamızı sağlayan bu büyülü sanatın çağlar geçtikçe işlevselliği de değişip farklılaşmakta. 2000'li yıllarda tanıma şansı bulduğum değerli belgesel yönetmenleri sayesinde bir şair merakıyla alana duyduğum ilgi arttı. Görsel imgelerle kurulan dünyanın büyüsünün şiirden aşağı kalır yanı yoktu. Hele ki belgesel sinema, şiirin hakikat arayışındaki zorlukların, etik zorunlulukların aynılarını taşıyan bir yola ve inada sahipti. İnsanı bütün veçheleriyle görmek, gerçeği sonsuz biçimlerle taşımak, paylaşmak; bunun yanında dünyanın daha iyi daha yaşanası bir yere dönüşmesi için önce kendisine sonra yapıtın dokunduğu herkese sorular bırakmak, herkesi kendi hakikat yolculuğuna çıkarmaya çalışmak... Şair gibi belgesel yönetmeni de bunu yapmaya çalışıyordu.

Ben de şiirle yürüdüğüm yola belgesel sinemayı da eklemek istedim. Bu amaçla giriştiğim akademik çalışmada belgesel sinemanın 2000 yılı sonrası geldiği noktayı filmlerle analiz etmek, oradan bir temsiliyet okuması yapmak istedim. Bana bu konuda özgürlükçü yaklaşımı ve sonsuz güveniyle destek olan hep sevgi ve saygıyla anacağım danışmanım Prof. Dr. Huriye Kuruoğlu'na her zaman teşekkür borçlu olacağım. Akademik düşünüşün yolu yöntemi konusunda "gerçek ve yetkin" akademisyen tavrıyla ufkumu genişleten sevgili hocam Prof. Dr. Nuri Bilgin... Ona da şükranım büyük.

Tezimde değerlendirmeye çalıştığım filmlere ulaşmamda bana destek olan, hem yazdıklarıyla, düşündükleriyle hem çektiği filmlerle yol gösteren, aynı zamanda bu çalışmanın kitaplaşmasının önünü açarak bana destek olan Ayrıntı Yayınları'nın sinema editörü ve yönetmen sevgili Enis Rıza'ya da belgesel sinemayla uğraşmanın insandan yana ve paylaşımcı bir yaşam biçimi olduğunu gösterdi-

ği için hep teşekkür edeceğim. Filmlerini koşulsuz bir güvenle bu çalışma için benimle paylaşan belgesel yönetmenlerine de tek tek teşekkür ederim. İngilizce kaynakların çevirisinde desteği ve yardımıyla yanımda olan Hale Alpmen'e de öyle...

Bu kitap, çalışma sürecinin başlarında hastalanan ve sonucu ne yazık ki göremeyen sevgili babam Halit Susam için. Bize aşıladığı yaşam ilkeleri olmasaydı ne sanatsal ne akademik duyarlılığım yeşermezdi. İnsanı, vicdanı, hakikati önceleyen bir tür olan belgesel sinemaya da böyle bir tutkuyla yaklaşamazdım. Teşekkürlerimin en büyüklerinden biri de biricik oğlum Eğin Özturanlı'ya: olgunluğu, anlayışı ve sevgisiyle kolaylaştırdığı hayatımız için. Bütün huysuzluklarıma tahammül eden sevgili kardeşim Cemal'e ve annem Müzeyyen Susam'a sevgileri, destekleri ve deneyimleriyle bana güven ve devam etme cesareti veren sevgili dostlarıma da teşekkür ederim.

Sinema bir büyü. Ona dokunan herkesi değiştiriyor. Bu süreçte hiç şüphesiz öğrendiklerim ve izlediklerimle ben de değiştim. Bunun görülmesini umut ediyorum.

Asuman Susam

Tüm yaşamımızı şekillendirenin bu bellek olduğunu fark edebilmemiz için çok az da olsa belleğimizi yitirmeye başlamış olmamız gerekir.
Luis Buñuel

Giriş

Neredeyse kontrol dışı bir hızla cereyan eden olayların içinde olgular ve kavramlar üzerine konuşmanın giderek zorlaştığı bir çağda yaşıyoruz. Hız, hepimiz için hem heyecan verici hem tedirgin edici. İmgeler, olaylar, hatırlamalar sağanağında hayatı, akışkan bir modernizmin parametreleriyle, anlamaya ve anlamlandırmaya çalışıyoruz. Hepsi bu dünyaya, bildik olana tutunma çabası. İnsanlık, henüz alışamadığı yeni bir söylemin içinde gerçeği yeniden okumaya ve yerini, konumunu belirlemeye çalışıyor. Her toplumsal dönem kendi söylemini yaratarak varlığını sürdürüyor. "Toplumsal oluşumlar değişikliğe uğradıkça söylemsel oluşumlar da değişmekte" (Akay, 2004: 55). Alışmaya çalıştığımızsa bu yeni söylemin diliyle dünyayı yeniden yorumlamak ve anlamlandırmak.

1980'ler ve sonrası radikal toplumsal değişimlerin yaşandığı yıllar oldu. Sovyetler Birliği'nin çözülmesi, Duvar'ın yıkılması, bilimsel ve teknolojik süreçteki yeniliklerin üretim ilişkilerini kökten değiştirmesi; aydınlanmacı akla yöneltilen eleştiriler, toplumsal yaşamın ve sınıfsal ilişkilerin üretim ilişkilerine bağlı değişimi, ulus-devlet algısındaki farklılaşmalar, kutuplaşmanın yerini küresel birliklerin alması gibi pek çok neden insanın kendisiyle, doğayla ve toplumla ilişkisini bütünüyle altüst etti. Bireyin eylemleriyle birlikte söylemini de yönlendirdi. Bu, temsil ilişkilerini etkilerken bireyin zaman algısını da başkalaştırdı. Modern Batı algısının inşa ettiği neredeyse tüm yapılar yapıbozumuna uğratılmaya başlandı. Düz bir çizgide ilerleme yerini ilerlemenin eleştirisine bıraktı. Bu, bireyin kaygan bir zeminde, akışkanlığın içinde elindeki *şimdi*ye tutunarak varoluşunu devam ettirmesi zorunluluğunu doğurdu. Gelecek tahayyülü her anlamda ipotek altına alınan ve geleceksizlik tehdidiyle karşı karşıya kalan insan, şimdisine kuvvetle sarılmak için elbette unuttuğu geçmişi sık sık hatırlayacaktı.

Şimdiki zamanın, anın öneminin büyüdüğü, gelecekçiliğin yerini aldığı çağın düşüncesi, gerçekten çok, ona dair söylemlerle ilgi-

lenmeye başladı. Bu, gerçeğin tekliğini ve değişmezliğini savunan düşüncenin eleştirilmesine, ona dair değer ve kodların bütünüyle yapıbozumuna uğratılmasına yol açtı. Dolayısıyla güç ve iktidar ilişkileri de değişti.

> Bilginin törelliğinin son bulmasıyla birlikte bilginin iktidarı da değeri de tartışmaya açık bir hal aldı. Bilim insanlarının neyin doğru neyin yanlış olduğu tartışmalarına artık halk da dahil olmuştur. (...) Toplumlarda büyük anlatılar parçalanmıştır. (İlerleme, gerçeğe ulaşma, insanların özgürlük yolunda verdikleri mücadele, proletaryanın tarihi görevi, sömürgeciliğe karşı verilen dini savaşlar vs.) Toplumu belirleyen dil ilişkileri de aynı şekilde çözülmüştür. (Lyotard, 2000: 73)

Her çağ kendi dilini kendi dinamikleriyle oluşturur. Bu çağ da değişen paradigmalarıyla paradokslarını içinde barındırarak kendini inşa etmekte. Değişimler, insanlığın ve toplumun ontolojik krizi olarak da okunabilir, yeni bir dünya için bir olanak olarak da. Böyle kritik zamanlarda "kavramlar daima çevreleşen bir çevreden ve merkezini kaybetmekte olan kaygan bir zeminden, yinelenenlerden ve farklılaşanlardan" (Akay, a.g.e.: 99) oluşur. Bu kaygan zeminde bugüne dek inşa edilmiş, tanımlanmış her şey yeniden okunmaya ve yeni kavramsallıklarla inşa edilmeye başlar. Tarih dediğimiz şey bu güç ilişkilerinin yorumlanmasından başka nedir?

Hızın belirleniminde, göstergeler sağanağında tüm kavramlara dair yeniden okumalar yapmak, olup bitenleri yeni kavramsallaştırmaların ışığında anlamaya çalışmak çağa ait bir zorunluluk olarak karşımızda durmakta. Bu yeniden okuma, algılama ve anlama edimi içinde zamanla, dünyanın tarihselliğiyle kurduğumuz ilişki de büyük önem kazanmakta. Bir yanıyla şimdiyi bir yanıyla geleceğe dair tahayyüllerimizi belirleyen zaman algımız ve ona dair tasarruflarımız önemli ölçüde ideolojiktir. Tırnak içi ölümler ve soncu felsefeler –insanın, tarihin, ideolojinin ölümünü ilan etmeleri de birer ideolojik önerme olarak göz önüne alındığında– şimdiki zamana, dünyayla kurduğumuz ilişkiye daha başka anlamlar yüklemekte.

Çağın temel belirleyeni olarak hız ve görsel imgeler yeni bir dilin ve söylemin oluşmasında son derece etkin oldu. Çağ hem unutmalar hem de hatırlamalar çağı haline geldi. Geçiciliğin, süreksizliğin sürekliliği içindeki akışkanlık, teknolojik ve bilimsel gelişmelerin olanaklarıyla tüm ilişki biçimlerini sürekli yenilemekte. Alışılagelen sağlam ve değişmez yapıların, kavramların ve değerlerin yerinden edilmişliği insanın dünyayla kurduğu güvenli, sınırları, belli

ilişki biçimlerini büyük ölçüde değiştirdi. Özellikle medya teknolojilerindeki baş döndürücü yenilikler mekân algısıyla birlikte zaman hissimizi de değiştirdi. Şimdiye ait olan her şeyin hızla geçmiş olduğu uzaklık ve yakınlık kavramlarının, temsiliyet ilişkilerinin, dolayısıyla kimliklerin, sınırların belirsizleştiği yıllarda, insan kaybettiği güvenlik duygusunu yeniden kazanmak için kendine yeni geçmişler yaratmanın telaşına düşmüş görünmekte. Dijital kayıt teknolojilerindeki akıl almaz gelişmelerle şimdi, daha kendi sihrini, kendi gerçekliğini duyumsatmadan, geçmişe dönüşerek hafıza depolarındaki yerini almakta. Çağ hatırlamanın ve unutmanın çift kutupluluğunun gelgiti içinden yeni bir bellek ve tarih, geçmiş ve gelecek inşasının da derdine düşmüş görünmekte.

Dijital arşivlere gelişigüzel yığılan anlarla, sanal depolama alanlarının sonsuz olanaklarıyla dünya görsel bir çöplük haline gelmekte. Her şeyi biriktirme ve depolama arzusu bağlam ve nedensellik ilişkileriyle hayata, gerçeğe, yaşananlara bakılmadığında, egemen ideolojilerin hizmetinde unutmanın ve uyuşmanın yolu oluyor. Bu haliyle bellek furyası, negatif depolama işleviyle bir olumsuzluk gibi durmakta. Diğer yandan dijital mecradaki gelişmeler sayesinde de görünmeyen, sesi duyulmayan grupların görünürlük kazandığı da açık. Bu sayede başkalarınca temsil edilmek yerine kendi adına konuşmanın imkânları da yakalanmış oluyor. Böylelikle bellekle kurulan ilişkiler daha dinamik, olumlu ve demokratik bir alana doğru genişleme olanağı bulmuş görünüyor. Hiyerarşik ve dikey ilişki biçimlerinin yerini alan yatay ilişki ağları hatırlamayı ve belleği bir mücadele alanına dönüştürmek ve onu politize etmek açısından bir olanak gibi de duruyor.

> Unutma, hatırlama, hatıralar, geçmiş, şimdi algısı son derece kişisel gibi görünseler de bir topluluğa ait bireylerin uylaşım ve ortaklaşmalarında etkili olan kavramlardır. Toplumsal bellek; bir topluluğa, gruba ait ya da aynı sosyal çevreden kişilerin sahip oldukları, paylaştıkları deneyimleri, anıları, ortak tarihleriyle oluşur. Toplumsal bellek bir anlamda toplumların bir aradalıklarının temel harcıdır denilebilir. Bir toplumun geçmişe ait olaylarla, geçmişte bıraktığı izlerle tanışık olması, zaman akışı içerisinde geri gidebilmesi demek; o toplumun kalıcılık göstermesi, var olması ve kendinin bilincinde olması demektir. (Sönmez, 2012: 1)

Toplumsal belleğin başlı başına bir mücadele alanı ve bu nedenle politik bir süreç olduğu, tarihin, ulusal kimliğin inşasında önemli bir çerçeve oluşturduğu görülmekte. Bu nedenle tarihin alanına ait

kolektif temsiller, geçmişin nasıl hatırlandığı konusunda bugün her zamankinden daha çok önem taşıyor.

Roudometof'a göre bir ulus için toplumsal bellek "Sosyal dayanışma ve kültürel uyumu üretmek üzere başvurulan semboller dizisidir. Farklı toplumlarda, tarihsel olaylar, çağdaşların kendi kimlikleriyle ve ulusun toprağıyla ilişkilerini şekillendiren kolektif temsilleri ifade etmede merkezi rol oynar" (A.g.e.: 2). Toplumların belleği var mıdır, bellek nasıl işler, toplumlar nasıl ve neden hatırlar, hangi koşullarda ve nasıl unuturlar gibi belleğe ait temel sorular, yüzleşme ve hesaplaşma konularıyla birlikte ele alınacak sorular. "Bu açıdan toplumsal hatırlama ve unutmalar iktidarlarla ve ideolojilerle de iç içedir" (Sancar, 2010: 39). Hemen tüm toplumlar geçmişi bir altın çağ pürüzsüzlüğüyle hatırlamak ister. O nedenle de toplumların bellekleri çoğu zaman iktidarların ve onların ideolojik aygıtlarının manipülasyonlarıyla şekillenir. Negatif anıların bastırılması, travmaların silinmesi, yok sayılması, tarihin kirli sayfalarının görmezden gelinmesi iktidarların hegemonik rıza kültürüne dayalı politikalarıyla oluşmuş belleğe ilişkin reflekslerdir.

> Unutmak nasıl iktidar baskısıyla oluşan bir bellek stratejisiyse hatırlamak da o düzeyde politiktir. O nedenle de toplumsal bellek yeniden inşa edilebilen, yönlendirilebilen bir olgudur ve bir yönüyle kurgusaldır. Bellekte, geçmiş saf bir biçimde bulunmamaktadır, geçmişin dile getirilerek anı haline gelmesi yani temsil edilmesi gerekir. (Huyssen, 1999: 13)

Gerçekte yaşananlarla onun temsili arasında oluşan yarıklar ve çatlaklar son derece önemli. Huyssen'e göre buradan sanatsal ve kültürel yaratıcılığın uyaranlarıyla oluşan uyandırmalar, işaret fişekleri geçmişi yeniden kurarlar. Bellek, bir unutma-hatırlama diyalektiğinin içinden anılarla taşınır.

Belleğin kurgusal niteliği özellikle toplumsal bellek söz konusu olduğunda resmi söylemlerle ulusal kimliğin ve tarihin inşasında gözlenebiliyor. Temiz bir geçmiş ve ideal ulus kimliği için travmaların yok sayılması nerdeyse kaçınılmaz. Travmalar çoğu zaman baskılanır, inkâr politikalarıyla unutturulmaya çalışılır. Uzaklaştırılıp bir süreliğine uykuya çekilen anılar, çağırıldıklarında şimdiki zamanın bağlamı ve gereksinimleri doğrultusunda yeniden bir kurgunun içinden uyanırlar. O nedenle her zaman olayların kendisiyle temsil biçimleri arasındaki farkları göz önünde bulundurarak toplum ve bellek ilişkilerine bakmak yerinde olacaktır.

Acıların ve şiddetin kolektif kimliğe sızması toplumsal travmalara yol açıyor. O nedenle bunların ele alınış biçimleri önemli. "Travmalara yaklaşım ve onlarla ilişkilenmek ve iyileşmek her şeyden önce toplumsal mutabakata bağlıdır. Ancak bu koşullarda bir "geçmişle yüzleşme-hesaplaşma" söz konusu olacaktır" (Sancar, a.g.e.: 39). Toplumsal bellekteki travmatik olayların ele alınabilir olması ve toplumsal bağlamda konuşulabilir hale gelmesi, toplumun geçmişiyle yüzleşmesi ve hesaplaşması, faillerin, suçluların yargılanması, mağdurlardan özür dilenmesi; kısacası telafisi mümkün olmayan acılara karşılık geride kalanlar için adalet duygusunun işletilebilmesi yalnızca mağdurlar ve yakınlarının değil, tüm toplumun hafiflemesi anlamına da gelmekte. Bu iktidara ait bir politik görevmiş gibi görünse de tüm toplumun sorumluluğunda. Belleğin kurgulanmasında, travmatik hatırlamaların anlatıya dönüştürülüp iyileştirilmesinde sanatın pek çok dalı gibi sinema da önemli bir işleve sahip.

Sinema temsil yoluyla gerçek dünyanın yeniden üretimini yapar. Bu yeniden üretim süreci aslında yeni bir biçim verme ve inşa sürecidir. "İdeoloji, aygıtlarıyla hegemonyayı ve iktidar ilişkilerini yeniden üretir" tezi Frankfurt Okulu'nun temsilcileri dahil pek çok kuramcı tarafından eleştirel bir perspektiften incelenmiştir. Eleştirel kuram, sanatın ve özellikle kitle iletişim araçlarının salt bir yansıtma aracı olmadığını, iktidarın hegemonik söylemi inşa etme rolü olduğunu pek çok çalışmayla göstermiştir. Adorno kitle iletişim araçlarının bu rolünün "kitlelerin zihniyetlerini pekiştirmek ve ikiye katlamak" (Adorno, 2007: 110) olduğunu söyler.

"Sinema bu temsil işleviyle, yaygın olan inanç ve değerleri pekiştirme, iktidarın söylemini güçlendirme, toplumu biçimlendirme süreçlerinde etkili olabilecek bir güce sahiptir. Bu güç sinema ve bellek ilişkisinde karşılığını bulur. *Camera obscura* ile başlayan sinematografiyle süren imgeleri depolama macerası basit bir imge avcılığının çok ötesine geçmiş bulunmaktadır günümüzde" (Draaisma, 2007: 186). Söz konusu belgesel sinema olduğunda, gerçek ve onun temsil ilişkileri açısından daha da titizlenilmesi gereken bir durumla karşı karşıya gelinir. Belgesel sinemanın kaynağı gerçeklerdir, olmuş ya da olmakta olana dair sözü vardır belgeselcinin. Oysa bugünün algısı tıpkı " 'gerçek yaşamda olduğu gibi' hissi yarattığı simülasyon evreniyle" (Baudrillard, 2013: 37) gerçeği hipergerçeklik boyutuna taşır. Gerçek-sinema-bellek ilişkisinin bağlama ait tartışmaları da asıl burada başlamakta.

Bu çalışma, gerçekle ilişkisi imgesel sinemadakinden daha farklı olan belgesel sinemanın, toplumsal bellekle kurduğu kaçınılmaz ve doğrudan ilişki bağlamında, gerçeği nasıl temsil ettiğini tarihsel süreç içinde değişen algı ve yönelimlerle incelemeyi amaçlamakta.

Günümüzde görüntü üretme teknolojilerinde gözlenen baş döndürücü gelişmeler, gerçek dünyanın görüntülerinden bağımsız, algı kapasitelerimizin sınırlarını aşan, optik yeterliliğimizin çok üstünde görüntü üretebilen bir dijital mecra yarattı. Bu soyut alan yeni bir dilin süreç içinde oluşmasının da kapılarını açtı ve bu dil bugün küresel dolaşımda. Sosyal bilimlerin ve sanatın kesişim alanından hayatı yorumlayanların meselesi, bir anlamda, olmakta olanı anlamaya çalışmak, oluşan dilin etkilerinin izlerini sürmek ve sorgulamak olmalı.

> Geçmişte olduğu gibi bugün de görüntüler, tarihsel koşulların özgünlükleriyle harmanlanmış yolculuklarında büyük oranda teknolojik gelişmelerle ivme almış, başlangıçtaki görsel temsil biçimleri zamanla bu gelişmelere paralel olarak yerini yenilerine bırakmış görünse de aslında görselleştirmeler bunun çok ötesinde, birbirine geçmiş, karmaşık, çok katmanlı bir öykü içinde, süreksizliklerle kırılmalarla ya da kopuşlarla dönüşmüşlerdir. Bu dönüşümler, toplumsalın tüm kurumlarıyla süregelen yapısallaşmasından değişiminden, yeniden organizasyonundan bağımsız değildir. (Toksoy, 2012: 8)

Bellek ve hatırlama gibi görme de sürekli değişir; hegemonik söylem ve pratiklerince yeniden yapılandırılır. Bugüne dek üretilen görüntü biçimlerinin neler olduğu, hangi teknolojik gelişmelerin hemen kabul gördüğü, yaygınlaşan biçemler, kırılma noktaları; görüntülerin nasıl hangi noktalarda değişim geçirdikleri, bunların üretilme biçimleri, işlevleri sorularına yanıt aramak görüntülerin tarihselliğini bir anlamda ortaya koymak demektir. Teknoloji yardımıyla çoğaltılan görüntüler, döneminin hâkim söyleminin belirleyenleriyle üretilmiştir. Bellek politikalarının çerçevesi görsel olanla çizilir çoğu zaman. Görsel kodlar belleğin uyaranları olarak iş görürler; egemen söylemi hem yeniden üretir hem de onu iletirler. Görüntüler böylelikle toplumsal kanaatleri pekiştirmek üzere doğruluğun kanıtları olarak egemen bakışın manipülasyon araçlarına dönüşürler.

Günümüzde iletişim araçları yoluyla dolaşıma giren görüntüler, görüntü kaynağı açısından çok çeşitli. Bugün artık bu görüntülerin kaynağı ya da üretim biçimlerinden çok, nasıl bir bağlamla akta-

rıldıkları önem taşımakta. Yanı başımızda cereyan eden pek çok çatışma ve savaşın sunulma ve iletilme biçimleri, bağlamları buna örnek. Görüntülerin bellek etkisi üzerinde önemle duran Sontag, ölüm, savaş gibi konulara ait görüntülerin bir süre sonra olayın kendisiyle özdeşleşerek olayın yerine geçtiğini, belleğin olayı o görüntülerle hatırladığını söylüyor. Bu, belli bir amaç için üretilen ve sunulan görüntülerin yargı ve kanaatler oluşturmak, toplumsal belleği şekillendirmek konusunda ideolojiler tarafından nasıl kullanılabileceklerine dair önemli bir veri.

Görüntüler ve bellek arasındaki ilişkinin bir yanı egemen ideolojinin söylem oluşturma yöntemleri ve manipülasyonlarıyla şekillenirken bir yanı da bir mücadele alanı olarak "karşı söylem" pratiği oluşturur. *Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtları* bir karşı söylem olanağının en etkin araçları olarak karşımıza çıkıyor. Ulus Baker'in de belirttiği gibi görüntülerle kurulan *görsel düşünce* kanaatlerin, kalıplaşmış yargıların aşındırılma alanı olarak görselliği deneyimin alanına taşıyarak süreci ve yapıtı mücadele biçiminin kendisine dönüştürebilir.

Çalışmanın birinci bölümü, toplumsal belleğin inşa süreçlerine dair, kavramın egemen söylem içinden iktidar, tarih, kimlik, nostalji, sözlü tarih gibi kavramlarla olan ilişkisini irdelerken belleğin gündelik pratikler içinde, kişisel olanın içinden nasıl yeniden kurulduğunu ve iletildiğini göstermeyi de amaçlamakta. Özellikle travmaların toplumsal barış üzerindeki engelleyici etkisini anlamaya çalışırken toplumsal bellek inşasının yüzleşme, hesaplaşma, hakikat arayışı, adalet, telafi kavramlarıyla ilişkisine bakarak karşı belleklerle kurulan bir şimdinin toplumsal bağlamda karşılıklarını da görmeye/göstermeye çalışıyor.

Toplumsal belleğin bir kurgu süreci olduğu düşünüldüğünde yaşananların bir temsiliyet ilişkisi içinde aktarılması kaçınılmaz. Temsil yoluyla aktarımı sağlayan araçlardan biri de belgesel sinema. İkinci bölüm ise görüntü, gerçek ve temsil ilişkilerini çağa ait değişimler üzerinden irdelemeye ve anlamlandırmaya çalışıyor. Sinemanın ontolojik olarak bir bellek mekânı olduğu düşünüldüğünde belgeseller iki önemli işlevle toplumsal belleğin inşa sürecine katılırlar. İlk olarak yaşananları kaydetmek suretiyle şimdiyi depolarlar. Böylelikle bir arşiv, bir bellek deposu işlevi görürler. İkinci olarak da geçmişe ait olayları konu edinerek sorgulamacı, soruşturmacı eleştirel tutumlarıyla şimdiki zamana dair gereksinimler üzerinden belleğin çerçevesini yeniden belirler, kurgusunu yeniden

oluşturmaya katılırlar. Gözlemci özne olarak yönetmenin tutum ve yöntemlerindeki farklılıklar gerçeğin temsil biçimlerini tarihsel süreç içinde değiştirmiştir. Gerçeğin bellekle, belleğin temsille ilişkisi çağın ideolojik stratejilerine göre şekillenirken belgeseller de doğal olarak bundan etkilenmiştir.

Kaynağını gerçeklerden alan filmler ya ana akıma ait yönelimler ışığında gerçeğin sisteme uygun biçimde yeniden üretilmesi tercih edilerek ya da politik bir mücadele alanı, yeni bir söylem ve bakış açısı oluşturmanın zemini olarak var olurlar. İkinci bölümde belgesellerin tarihsel süreç içindeki değişimleri nedensellikleriyle ortaya konurken, üçüncü bölüm bu saptamaların ışığında Türkiye'de 2000 sonrası yapılan belgesellerin toplumsal bellek ve temsil ilişkilerinin izini sürme çabasında. Hem yönetmen yaklaşımları hem de bellekle ilgili farklı konuların ele alınış biçimleri kitabın örneklem evreninin oluşmasında belirleyici oldu. Belgesellerin hem biçimsel özellikleriyle hem de yönetmenlerin nesnelerine yaklaşım biçimleriyle çözümlenmesi öngörüldü. Toplumsal belleğin seçilen belgesellerde nasıl işlediği, unutma ve hatırlamanın nasıl gerçekleştiği, gözlemci özne olarak yönetmenin sürece dahil olma biçimi, filmin söylemlere dair yaklaşımı ve son olarak da filmin kendi kurgusunun ve söyleminin analizi belgesel sinemaya ait yanıtı aranan temel soruları oluşturdu.

Çerçeveyi, çağın değişen paradigmaları ışığında ve şimdiki zamanın gereksinimleri doğrultusunda, toplumsal belleğin işlevini ve önemini hatırlatmak, temsil meselesine belgesellerle belleğin aktarılma, yeniden üretilme, yeni direniş alanları kurma özellikleriyle bakma çabası oluşturmakta.

Birinci Bölüm

Toplumsal Bellek

Bellek ve Belleğin Kaynakları

Ölüm diye bir şey yoktur,
insanlar ancak onları unuttuğumuz zaman ölürler.
Isabel Allende

"Anımsamak nedir ve nasıl gerçekleşir?" sorusu sıradanlıkla beraber karmaşıklığı da içinde barındırır. Soruya aranan yanıtlar belleğin, benliğin kaynağı olarak rolünün ve merkeziyetinin altını kuvvetle çizmekte. Bellek inşası, çağların düşünsel özelliklerine göre, kuramsal arayışlarda ve konuyu açıklamaya dair yönelimlerde farklılık göstermekte.

Yakın tarihin kuramsal çalışmalarına bakıldığında Bergson ve Halbwachs gibi değerli bilim insanları dışında konunun üzerinde dikkatle duran az kişi olmuştur. Jan Assmann'ın *Das Kulturelle Gedachtnis Schrift, Erinnerung und Politische Identita in frühen Hockkulturen* [*Kültürel Bellek*] çalışmasında belirttiği gibi ancak 1980 sonrası konuya dair çalışmalar, araştırmalar, filmler, sözlü tarih ve tarih tezleri büyük bir artış göstermiştir. Bu çalışmaların özünde Nazizm ve İkinci Dünya Savaşı tanıklarının hızla kaybolup tarih sahnesinden çekilmekte olduğu gerçeği yatar. Olayları "anımsayan" neslin hızla ortadan kayboluyor olması tarihçilere "bu olayların sonuçları ne" sorusunu yeniden sordurur. Böylelikle tarihçiler arasında gelişen tartışmalar sonunda birçok süreli yayın ve tez çalışması tarih ve bellek ilişkisine dikkatle ve yakından bakmaya başlar.

"Historyand Memory: Studies in the Representation of the Past", Saul Friedlander'in *"Probingthe Limits of Representation: Nazismand the 'Final Solution' "* [Nazizm ve Nihai Çözüm: Temsil Sınırlarının Araştırılması], Janet Coleman'ın *Ancient and Medieval Memories: Studies in the Reconstruction of the Past*, Mary Carruther'in *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Pierre Nora'nın *Les Lieux de Mémoire*'ının sunuş makalesi *"Between Memory and History"*, Patrick H. Hutton'ın *History as an Art of Memory*, Matt Masuda'nın *The Memory of the Modern*,

> Richard Terdiman'ın *Present Past: Modernity and the Memory Crisis* [Bu kaynaklar *Cogito*'nun *Bellek: Öncesiz Sonrasız* sayısında bulunan Adrew Jewffrey Barash'ın "Belleğin Kaynakları" isimli makalesinden alıntılanmıştır.] vb çalışmalar hem tarih ve nesnellik, görgü tanıklığı gibi meselelerle ilgilenmiş hem de belleğin tarihsel dönüşümlerine ve sosyokültürel rolüne odaklanmıştır.

Bellekle ilgili çalışmalar tarih başta olmak üzere pek çok disiplinin ilgi alanına dahil olmuş. "Anımsamak" Platon ve Aristoteles'in klasik bellek araştırmalarından bu yana felsefenin de temel meselelerinden biri. Platon'un *Menon ve Phaidon*'da ortaya attığı anımsama kuramında anımsamanın metafizik bağlamına dair ilk yorumlara rastlanır. Ona göre bellek, olanı –kopyaları olarak atıfta bulunduğumuz iyi, güzel vb bütün duyu algısı nesnelerini– ebediyen anımsar.

> (...) öncesiz sonrasız varlığı anımsama kapasitesine sahip olan bu yeti aynı zamanda anımsayan ruhun ölümsüzlüğüne de tanıklık eder. Sokrates'in Simmias'a açıkladığı gibi "Eğer bu (ebedi) gerçeklikler varsa, ruhlarımızın da doğumdan önce var olması gerekmez mi?" (Barash, 2007, *Cogito*: 50)

Aristoteles ise *Parva Naturalia* [Kısa Doğa Yazıları] kitabındaki "De Memoria et Reminiscentia" [Bellek ve Anımsama Üzerine] metninde belleğin yalnızca insanda değil, gelişmiş hayvan türlerinde de olduğunu öne sürmüş; anımsamanınsa yalnızca insana özgülüğünden söz etmiştir.

Aristotelesçi kuramda bellek sadece geçmiş duyu imgelerinin zihinde tutulması olarak, anımsama ise geçmiş imgelerin bilinci olarak tanımlanır; anımsama yetisi unutulmuş olan ideaları geri getirmek ve tutarlı bir biçimde birbiriyle ilişkilendirmek amacıyla geçmiş imgeleri kullanmaya muktedirdir. Burada önemli olan, bu anımsama yetisinin duyu algısıyla ortaya çıkan imgeleri kullanmasıdır.

> Anımsama Platoncu anlamda, duyu nesnelerinin salt uçuşan kopyaları olduğu *a priori* fikirleri değil, duyu algısından türemiş imgeleri çağrıştırır. Böylece anımsamanın kapsamı duyu deneyiminin ufkuyla sınırlı kalır. Burada anımsama, aynı cinsten bir yeti olan imgelemle kesin benzeşim gösterir. Aristoteles için hem imgelem hem bellek, temsilleri salt zayıf kopyalar olan algısal imgede kök salmıştır. (A.g.e.: 15)

Bu duyu deneyimine bağlı ön kabul, duyularda bulunmayan hiçbir şeyin zihinde de bulunamayacağı düşüncesine dek ilerler.

> Bellek, alışkanlıkla anımsanan mekanik eylemlerle sınırlı olmadığı sürece, geçmiş *kişisel deneyimlerden* yararlanarak tahayyül eder. (A.g.e.: 16)

Bergson, belleğin kişisel geçmiş imgelerine bağımlı olduğunu iddia eder.

Belleğin daha kapsamlı kavranışı kendiliğin sınırlarını aşıp kişisel deneyimlerin anımsanmasından kolektif anımsamaya dair sorular sorulmasıyla gerçekleşecektir. *Phänomenologie des Geistes*'da [*Tinin Görüngübilimi*] Hegel anımsama ve belleğe tinin tarihselliği içinden yaklaşır.

> Tinin bağdaşık devinimini, kendini kaymaları, düzeltmeleri ve ardışık biçim değiştirmeleri ortasında sürdüren bir içselleştirme olarak betimler. Bu devinim sırasında, anımsamanın nesnesi, içselleştirme devinimi sırasında ayrıntılı biçimde tekrar tertip edilir. (A.g.e: 18)

Yani anımsama, geçmişin yeniden düzenlenmesi işlemini de içinde barındırır. Daha sonra Freud ve Nietzsche'nin dikkat çekeceği gibi bu "tertip edilen şey"in ihmal edilmiş, anımsanmayan veya bastırılmış olanı içerdiği görülecektir.

Nietzsche, belleğin sinirlerle, beyinle hiçbir ilişkisi olmadığı görüşündedir. Bellek orijinal bir özelliktir. Çünkü insan bütün geçmiş nesillerin belleğini yanında taşır. *Vom Nutzen Und Nachtheil Der Historie Für Das Leben*'da [*Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*] belleğin bir kazanımdan çok yük olduğu iddiasında. Bu tarihsel yükün, modern insanın kimlik tutarlılığı açısından bir tehdit oluşturduğunu ileri sürer. Bu tehdidi aşabilmenin sanatsal eylemlilikteki yaratıcılıkta yattığını savunur. İmgelemin yaratıcılığını belleğe tercih eder. Barash, tam da burada toplumsal bellek bağlamında kitlesel manipülasyonlar ve "teknolojik araçlarla üretilip dağıtılan imgelem kurgularının anımsama tarafından kurulan bağdaşık alanların yerini alabileceği yanılsaması" (A.g.e.: 21) konusunda bizi uyarır.

Bellek ve Hatırlama İlişkisi

Kim çalacak evimin kapısını?
Açık bir kapı girilir
Kapalı bir kapı korkulur
Kapımın öte yanında atar yaşamın kalbi.
Pierre Albert-Birot

Jan Assmann'ın *Kültürel Bellek* çalışması, toplumların uygarlık tarihi boyunca antik Yunan'dan Mısır'a nasıl hatırladıklarını özellikle "yazı"nın bu konudaki işlevine dikkat çekerek işliyor. Assmann'ın bu çalışmasının önemi yazıya dayalı hatırlama kültürlerinin nasıl oluştuğuyla da ilgileniyor olması. Assmann, toplumların hatırlama tekniklerini, araçlarını ve yapısal özelliklerini bilmenin o toplumların gerilim ve çatışma noktalarını, dolayısıyla bunların çözülme biçimlerine dair ipuçlarını barındırdığını gösteriyor.

Olaylar dizisinin kaybolmasını önleme yolunun tekrar olduğu bilinir. Kültürel belleğin alanına giren gelenekler ayinlerle, törenlerle, kutlamalarla, bayramlarla ve şenliklerle tekrarlar yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılırlar. "Antik Çağ'dan Rönesans'a, hatta bugüne uzanan bir söylevi, bir duayı, bir repliği vs ezberde tutmak için sözcükleri, imgeleri çeşitli 'yer'lere bırakarak, zamanı geldiğinde o 'yer'lerden toplamayı gerektiren Bellek Sanatı [*Ars Memoriae*]" (Göle, 2007: 27, 50) bireyleri ilgilendirir. Bireyin belleğinin gelişmesine olanak verir. Hatırlama kültürüyse daha çok toplumsal bir yapıya işaret eder. Neyin hatırlanıp neyin hatırlanmayacağına dair bir seçimi içerir. Bu, dahil olunan grup ve onun dinamikleriyle doğrudan ilgilidir.

Geçmiş ve ona dair tanımlamalarımız ve hatırlamalarımız şimdiki zamanın bağlamından ve gereksinimlerinden doğar. Kendiliğinden "orada" duran bir şey değildir geçmiş. Kültür tarafından yapılan bir şeydir. Buna bağlı olarak toplumsal kimlikler de bir inşanın ürünüdürler. Gündelik yaşam ilişkileri ve anlamlandırmaları-

nı aşan bir törenselliğe sahiptirler. O nedenle de ritüeller, metinler, danslarla yaşamaya devam ederler. Şimdiki zamanı da belirler ve biçimlendirirler. Bu bağlamda kimlik inşasında bellek ve hatırlamanın yeri büyüktür. Hem bireysel hem toplumsal bağlamda bellek ve hatırlama doğrudan bir bilinç sorununu da gündemine alacaktır. Her iki açıdan da geçmişe duyulan gereksinim kendini tanımak ve tanımlamak içindir.

"*La madeleine de Proust*" [Proust'un Madlenleri] anıların geçmişin şimdiki zamanla rastlantısal buluşmasıyla duygusal bir yaşantıya evrilebileceğini söyler. Duyular aracılığıyla silinmeye yüz tutmuş anıların birden su yüzüne çıkması, bilince yükselmesindeki kırılgan keyfiyeti Göle *déjà vu* ile ilişkilendirir. "Anılar söz konusu olduğunda duygusal bellek bilişsel bellekten daha önceliklidir" (A.g.e.: 20). Duygularla yaşantımıza gelen anılar, yeniden yorumlanarak işlevlerini kazanırlar. Belleğin yaptığı şey harikulade, der Allende, "Birinin nasıl koktuğunu hatırlayabilirsiniz, ses tonunu hatırlayabilirsiniz ve içinizde taşımak için o kişiyi yeniden yaratabilirsiniz" (Schacter, 2008: 147).

Bellek oluşturma birbirinden bağımsız, dağınık biçimde ortada duran hayat parçalarından anlamlı hikâyeler kurmaktır. Bellek sayesinde her nesneye, olaya, anı parçasına yüklediğimiz anlamla kişisel hikâyemizi kurar ve böylelikle de ona bir anlam, bir değer kazandırırız.

> Otobiyografik bir anı olarak yaşadığımız şey, hayat dönemleri, genel olaylar ve belirli olay zincirlerine ilişkin bilgilerimizden oluşmaktadır. (Schacter, a.g.e.: 144)

Bu parça parça bilgilerin tutarlı bir biçimde bir araya gelişiyle hayat hikâyeleri oluşmaya başlar. Bu hikâyeler kronolojik bir tarih yaratmanın değil anlam yaratmanın peşindedir.

> Hikâyeler sadece bir sekreterin toplantı tutanakları gibi tam olarak ne zaman ne olduğunu bildirmek için tutulan kayıtlar değildir. Hikâyeler gerçeklerden ziyade anlamlarla ilgilidir. Geçmişin öznel ve süslü anlatımıyla, geçmiş inşa edilir-tarih yapılır. (Schacter, a.g.e.: 145)

Unutmak ve hatırlamak belleğin ikiz kardeşleri gibidir. Nietzsche "İnsan anısız yaşayabilir ama unutmadan yaşamak imkânsızdır" der. Unuttuklarımızla ve hatırladıklarımızla kurduğumuz, hayattır aslında. Yaşam öykümüz dediğimiz şeydir. Toplumların anlatıları

da unutup hatırlamalarla tıpkı bireyinki gibi şekillenir. Freud'un çalışmaları belleğin hiçbir anıyı silmediğini kanıtlar. Anılar uygun koşulları bulduklarında su yüzüne çıkar. Hatırlayamadıklarımızsa bastırdığımız, saklamayı tercih ettiklerimizdir. Bu nedenle neyi ne zaman ve nasıl hatırladığımız kadar neleri unuttuğumuz da önemli. Neleri, nasıl hatırladığımız onların bizde bıraktığı izlerle ilişkili olduğu gibi bugünkü konumlanışımız, gereksinimlerimiz ve kendimizi tanımladığımız yerle de doğrudan ilgilidir.

Birey değiştikçe, dünya değiştikçe geçmiş de, geçmişe dair anlatılar da değişecek, yeniden üretilecektir. Toplumların tarihi de böyle kurulur. Bu kurgu şimdiki zamanın gereksinimlerini karşılar nitelikte olmalıdır. Bu nedenle anlatılar bugünün ihtiyaçlarına göre değişime de uğratılır. Bugünün düşüncelerine uymayan bellek kırıntıları silinirken, bastırılmış olan birdenbire hortlayabilir.

> Tarih kuşakların gereksinimlerine göre yeniden kurgulanabilir. Bu açıdan baktığımızda toplumsal bellek bir kurgudur. Bu da mutlak bir hakikatin taşıyıcısı olmadığını bize anlatır. Toplumsal bellek yanılsamalar, öznellikler, sapmalarla doludur. Hatırlama, bir yeniden tanımlama sürecidir, geçmiş yeniden yapılır, bellek geçmişi icat etmenin bir yoldur. (Schacter, a.g.e.: 146)

Anılarımız, yaşam öykümüz yalnızca başkasına bizi anlatmakla yükümlü değil, insan hatırladıklarıyla kendini de sonsuz bir yenilemenin içinden kurar. Ben kimim, sorusuna verilen yanıtlar anıların tutarlı bir hikâye bütünü oluşturmasıyla mümkün olabilir. Hayat, öznel ve süslenmiş bir anlatı aracılığıyla "kurulur".

> Hayat hikâyem bir anlamda sık tekrarlanmış, edit edilmiş bir hikâyedir, çoğu kez aslına uymasa da. Hayat hikâyemi bir anlatı olarak kurarken var olan izleklere yeni deneyimleri katabilirim, eskiden anımsadıklarımı unutabilir, unuttuğum olguları hatırlayabilir, belleğimde kalanları değiştirebilir, asla yaşanmamışları ekleyebilirim. Yanılsamalarımız, düşlerimiz ve imal edilmiş anılarımız da gerçek, nesnel, aslına uygun anılarımız kadar benliğimizin bir parçasıdır. (Göle, 2007: 27, 50)

Öyleyse bireysel ya da toplumsal bellek ve hatırlama söz konusu olduğunda anlatının ilk haline ulaşmak oldukça zor. Bellek durmadan yenilenme içindedir ve geçmiş, şimdiki zamanın süzgecinden geçerek yeniden yapılanır. Hatırlamanın kendisi değil neyin nasıl hatırlandığı önem kazanır. Geçmişe yönelik hatırlamalarla kurulan

bellek, toplumsal ya da bireysel kimlik inşasını da doğrudan etkiler. Dolayısıyla kimlikler de sabit, değişmez nitelikleriyle karşımıza çıkmazlar. Şimdiki zamana, çağın ruhuna göre ona uyumlanarak yenilenirler, değişirler. Kişisel ve toplumsal tarihler bu hatırlama süreçleriyle oluşur.

Bu çalışmanın temel meselesi olan belgesel sinema ve bellek ilişkisi değişen söylemleri deşifre etmek, kişisel ve toplumsal bellek inşasının kodlarını açımlamak, kişisel hikâyelerin anımsanma biçimlerini göstermek açısından önemli araçlardan biri olarak görünmekte. Bellek çalışmaları ile belgeseller arasındaki ilintinin güçlenmesi, ele aldıkları konuları da, onlara yaklaşım biçimlerini de başkalaştırıyor. Böylelikle belgeseller yeni söylemlerin oluşmasına olanak tanırken oluşan söylemlerin açığa çıkmasını da sağlıyor. Bu açıdan bakıldığında belgesel sinemanın kolektif toplum algısının oluşmasındaki rolü, bellek tazeleme işlevi açısından yeniden gözden geçirilmeyi gerektiriyor.

Bellek ve Gerçek İlişkisi

Belleğimiz görüntüleri kendince bir biçime sokar, karıştırır, çarpıtır, benimser ve unutur. Bunu gerçek yaşantılarımızda da kimi zaman söylediğimiz yalanlarla yaparız. Bu yalanlarımıza inanırız. İnsanlar kendi kendilerine yalan söyler ve kendilerine gerçekte olmayan erdemler ya da kahramanlıklar yakıştırır. Öte yandan da kötü olayları belleklerinden silip atmaya çalışır. Uluslar hiç var olmayan, hayali zaferler için kutlama günleri yaparlar. Öyle ki tarihin bile hilelerine ve yalanlarına göz yumarlar.

Jean-Claude Carrière

Toplumsal ya da bireysel bellek inşasının bugünün gereksinimlerine göre belirlenmekte ise, seçilenlerle bir anlatıya dönüşen belleğin o halde yanılmazlığından her zaman söz edilebilir mi? Bellekle ilgili ilk çalışmalardan birini yapan Freud, çocukluktan getirdiğimiz anıların kimi zaman çeşitli nedenlerle gerçeği örten "perde anılar" olduklarından söz ediyor. Bu da özellikle travma, gerçekle yüzleşme, derin duygusal sarsıntılar gibi durumlarda gerçeğin çarpıtılabildiği olgusuyla yüz yüze bırakır bizi. Negatif durumlar söz konusu olmadığında da belleğin düşmanı "zaman"dır. Anıyla şimdiki zaman arasındaki bağının gevşemesine neden olur. İlk kaynakla bağın gevşediği durumlarda anılar düşlerle, başkalarının deneyim ve yaşantılarıyla yer değiştirme riskine açıktır.

Bu çalışmanın temel problemi bellekle ilgili kavramsallaştırmaların belgesel sinemadaki izlerini sürmek. Hem sosyal bilimcinin hem belgesel sinemacının kullandığı ve ileride geniş biçimde ele alınacak sözlü tarih çalışmaları belleğin saydığımız özelliklerini metin düzeyinde sorgulamak ve çözümlemek amacı taşıyor. Bahriye Kabadayı Dal'ın *Devrimci Gençlik Köprüsü* belgeselinde aynı zamana

ve olaya ilişkin farklı kişilerle yapılan görüşmeler, aynı olayların başka başka hatırlandığını göstermekte. Hikâyenin bellek tarafından yeniden düzenlenişinde hatırlananlar, hatırlama biçimleri, eklenenler ya da eksiltilenler yeni anlam inşasını kavramak açısından son derece önemli.

Araştırmalar insanların, belleklerinde geçmişi küçük anı parçacıkları halinde sakladığını göstermekte. Anlatıların yapıtaşları bu parça anılardan oluşuyor. Küçük bir anı parçacığından tüm bir hikâye hatırlanır. Dolayısıyla bu parçaların hangi önem sırasıyla hatırlandığı ve tutarlı bir bütün oluşturduğu öznel bir sürece işaret ediyor. Geçmişin izlerini takip etmek ve bugünün hikâyesine onu eklemek öznel deneyimlerin içinden geçerek şimdiye bakmak demektir. O nedenle, bugün neyi anımsadığımız şimdiki zamanın içindeki kendimizi de anlamak ve anlamlandırmak için bir belirleyen. Örneğin *Dersim'in Kayıp Kızları* belgeselinde hikâyenin anlamlı bir bütüne ulaşması "iki tutam saç"ın belleğe çağırdıklarıyla sağlanmış. Enis Rıza'nın *Ayrılığın Yurdu Hüzün* ve *Yeni Bir Yurt Edinmek* belgeselleri mübadelenin, gidenlerin ve kalanların gözünden nasıl farklı anlamlar kazandığını göstermek açısından önemli.

> Zihin, bilgilerini kodlayarak saklama eğilimindedir. Kodlama işlemi belleğe daha sonra çarpık anımsamaya yol açacak bilgiler de ekleyebilir. Bir şeye dair kusurlu bir sözel betimlemenin daha doğru olan sözel olmayan bir bilgiyi geçersiz kılarak onun yerine geçmesi daha sonra bu şeyin doğru tanımlanmasını engelleyebilir. Aynı şekilde bir olayın olacağına yönelik beklentiye ilişkin bir bilgi yeni bir anının oluşmasını sağlayabilir, beklenen olay gerçekleşmediğinde bile. (Schacter, 2007: 154)

Hatırlamaya dair zaafların bilgisi bizi ona yönelirken daha dikkatli olmaya zorlamaktadır. Belleğin ürettiği hatalı anılar kadar hatırlamanın gerçekleştiği zaman, mekân ve uyaranlar da bu çarpıtmada etkili. Schacter bizi bir konuda daha uyarır:

> Bir kişinin anıları doğru bir şekilde hatırlamasıyla hatırladıklarının doğruluğundan emin olması arasında ince bir ilişki vardır. (Schacter, a.g.e.: 154)

Yapılan araştırmalar duygusal açıdan travmatik olayların detaylı bir biçimde ve diğer anılardan farklı olarak doğru hatırlandıklarını ortaya koyuyor. Ama bu, onların da zayıflayıp değişime uğradığı gerçeğini tamamıyla çürütmez.

"Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri" makalesinde Michael Schudson bireysel bellek diye bir şey olmadığı görüşünü savunur. Belleğin insan zihinlerinden çok kurallar, kanunlar, normlar, kayıtlar halinde kurumlara yerleşmiş ve yerleştirilmiş olduğu iddiasında.

> Bu kültürel uygulamalar serisi aracılığıyla insanlar geçmişe borçlu olduklarını onaylar ya da geçmişin manevi devamlılığını (gelenek, kimlik, kariyer, müfredat) ifade ederler. Bu kültürel kalıplar, bireylerin "ezberlediklerinin" farkında bile olmadan faydalandıkları bilgileri depolar ve iletirler. (Schudson, 2007: 180)

Dolayısıyla bireyin kimliğini oluşturan kültürel bellek kurumlar ve kültürel üretimlerden etkilenir, onlarla oluşur. Kitaplar, müzeler, anıtlar, heykeller, meydanlar kimi anıların korunup saklanması anlamında eğitsel bir amacı da içinde taşıyarak bireylerin belleklerini belirler. Dolayısıyla verili olanlarla şekillenen bireysel bellek, kolektif veya toplumsal ya da kültürel belleği oluşturur. Çalışmada çözümlenen belgesellerden biri olan Bingöl Elmas'ın *Pippa'ya Mektubum* filmi kalıp davranışların, normların, kişilik ve kolektif bellek üzerindeki etkilerini görmek açısından ilginç. Ötekine dair tutumlarımızın kolektif bellek tarafından nasıl biçimlendirildiğini gösterir nitelikte örneklerle karşılaşmamızı sağlıyor.

M. Schudson, anıların bireysel belleklerde yer etse de toplumsal ve kültürel niteliklerini yitirmediklerini düşünüyor. Bunun gerekçelerini de üç madde de topluyor:

> (Bellek) a. İşlevlerini dilin bireyler ötesi kültürel inşası aracılığıyla yerine getirirler. b. Genellikle toplumsal uyarımlar, tekrarlar ya da toplumsal sinyallere cevap olarak işin içine girerler; anımsama eylemi etkileşimlidir, kültürel nesneler ve toplumsal sinyallerle yönlendirilir, toplumsal amaçlar için kullanılır. c. Toplumsal olarak biçimlendirilmiş anımsama kalıpları bulunur. (Schudson, a.g.e.: 181-182)

Dolayısıyla hatırlama ve çarpıtma kavramları ister bireysel ister toplumsal bellek açısından ele alınsın, toplumsal ve tarihsel süreçlerden ve şimdiki zamanın özelliklerinden bağımsız düşünülemez ve açıklanamazlar. Anılar, kayıtlar, belgeler, fotoğraflar ve tartışmasız nesnel veriler olarak, peşin hükümlerle kabul edilmiyorlar artık. Belleğin seçiciliği ve süzgeç görevi üstlenmesi, ayıklamalar yapması zaten kendine özgü görme biçimleri, öznel bakış açılarını kendiliğinden yaratmakta. Belleğin ontolojisi bunu zorunlu kılmakta.

Belleği yalnızca bir kayıt deposu olarak görme fikri uzun zamandır terk edildi. Bellek bilgiyi kodlayarak depolar ve şimdiki zamanın stratejilerine uydurarak geri çağırır ki bu süreç, tarihi, toplumsal ve psikolojik etkilerle biçimini alır. Ancak bu öznellik sınırsız bir özgürlük, kökenden uzaklaşma, ilksel olandan kopuş anlamlarına gelmez. Schudson, toplumsal belleğe dair çarpıtma durumlarının belli biçimlerde karşımıza çıktığı iddiasıyla bu biçimleri dört ana kategoride ele alıyor: uzaklaştırma, araçsallaştırma, öyküleştirme ve uzlaşımsallaştırma.

Uzaklaştırma; yani geçmişin geri çekilmesi zamanın anılara müdahalesiyle ilintilidir. Üzerinden zaman geçen yaşantılar giderek silikleşir, ayrıntılar yitirilir, anının duygusal etkisi de kaybolur ya da zayıflar. Araya giren zaman, hatırlayışı doğaldır ki etkiler. Hatıraları yeniden biçimlendirir. Üzerinden uzun zaman geçtikten sonra geri çağrılan anılar kültürel ve toplumsal hatırlamalara dönüşür. Tıpkı Japonya'daki atom bombası mağdurlarının anma törenleri, Holokost ya da Dersim 38 gibi, *Devrimci Gençlik Köprüsü* ya da İkinci Dünya Savaşı sürecinde Rum sığınmacılar üzerinden Türkiye ve Yunanistan ilişkilerine bakan *Asya Minör... Yeniden* belgeselleri bu zayıflayan anıların hatırlatılması işlevleriyle varlık bulurlar.

Araçsallaştırma; yani geçmişin kullanılması özellikle siyaset sahnesinde çok rastlanan yöntemlerden biri. Pragmatik bir biçimde geçmişin bugünün çıkarlarına hizmet etmesi bağlamında bellektekilerin çağrılması, kamuoyunu biçimlendirme maksatlı kullanımlar ana akım medya analizlerine bakıldığında kolaylıkla görülebilir örneklerle dolu. Schudons'a göre bu yöntem hem şimdiki zamanın ihtiyacı olan argümanları desteklemek maksatlı hem de bugünü geçmişe bakarak daha doğru anlamak için kullanılan bir yöntem. İktidar, bir şimdi ve gelecek kurgularken geçmişi de kendi çıkarlarına uygun hale getirmek ister. Tarihte bunu örnekleyen çok olay var. Özellikle totaliter rejimlerdeki sansürler, örtbas etmelerle tarih eksiltilerek, bastırılarak yeni bir boyut kazanır. Yasin Ali Türkeri'nin biyografik belgeseli *Manastır Doğum Yerim* özellikle radikal siyasi dönüşümlerin bellekteki etkilerini göstermek açısından dikkat çekici.

Araçsallaştırma yöntemi folklor çalışmalarının doğmasını, halk kültürüne ait unsurlarla milliyetçi tarihlerin kurgulanmasını sağladı. Uydurulan mitlerle geçmiş, şimdiki zamanda gereksinim duyulan milliyetçi söylemleri doğurdu. Birlik beraberlik adına tarihsel süreçte meydana gelmiş toplumsal çatışmalar görmezden gelindi ya da belleklerde bastırıldı. Bu, ulus-devlet inşa süreçlerinin dinamik-

leri düşünüldüğünde kimi açılardan ortak hareket etmek için bir dönem olağan sayıldı. Belgesel sinema yöntemleri kullanılarak yapılan savaş ve kahramanlık filmleri uzun bir zaman ulus-devletlerin propaganda aracı olarak kullanıldı. Belgesel sinemanın bu yönteme dair sorumluluğu ise bu araçsallaştırmalarla kurulmuş söylemleri aşındırmak, deşifre etmek, yapıbozumuna uğratmaktır.

Öyküleme; geçmişin ilginçleştirilmesi, anlatı teknikleriyle tarihsel bir olayın seçilen bir başlangıç noktasından öykülemenin temel kuralları ile aktarılması biçimde karşımıza çıkıyor. Örneğin, Çanakkale Savaşı'yla ilgili belleklerde kalan, Birinci Dünya Savaşı'na dair siyasal ve tarihsel sonuçlardan çok Türk askerinin mucizevi savunması ve mitleştirilmiş kahramanlıkları. Mitler, sözlü kültür ürünleri, filmler, romanlar kültür taşıyıcıları olarak geçmişe yönelik anlatıların toplumsal belleğe yerleşmesini sağlar. Zamanla anlatılan bu öyküler gerçeğin yerini alır.

Öyküleme, geçmişe ait olayların anlatıya dönüşmesi yanında geçmişin büyük bir anlatı olarak bugünle kurduğu ilişkiyi görmek anlamında da başvurulan bir yöntem. Burada geçmişin çarpıtılmasından çok bakış açıları, günün ihtiyaçları ve çağın ruhuna göre bir geçmiş okumasının yapılması söz konusu. "Yeni tarih yazım"ı yaklaşımı ve kavramsallaştırmaları geçmişe bir de bu yönden bakmaya dikkatleri çekmek ister.

Uzlaşımsallaştırma ve bilişselleştirme de en iyi bilinen ya da en azından bilinen geçmiş; düzenlenmiş, yapılmış olandır algısıyla bakar. Örneğin, toplumumuzdaki sıradan bir kadın için olası yaşantı tarihi doğumu, eğitimi, evlenmesi, anneliği gibi olması gerekenler üzerinden şekillenir. Bu da gösterir ki toplumsal normlar, kurumlarla ilişkiler bireyin geçmişini belirler. Toplumlar içinde bu böyle. Ne denli güçlü bir kurumsallığın içinde yükselirse, toplum, belleğini de o kurumsal desteklerin eşliğinde oluşturur. Ve kuvvetle anımsananlar onlar olur. Geçmişin kayıt altına alınması, arşivler, sözlü tarih çalışmalarıyla depolanması, belleğin toplumsal inşasını sağlar. "Kültürel açıdan değer verilen ve düzenli olarak kutlanan eylemleri" hatırlamak kötü anıları hatırlamaktan daha kolaydır. Bu nedenle anıtlaştırmalar da bu yöntemin uygulamalarından. Anıtlaştırma süreci geçmişin bir ölçüde yeniden inşa sürecidir. Kutlanan ya da anılan olaylar toplumsal belleğin oluşmasında büyük rol oynar. Anıtlar, abideler, resmi tatiller, kutlama törenleri hatırlananlara kutsallık katar. Bununla da kalmayıp gelenekselleştikleri için durumlarını sağlamlaştırır, unutmayı engellerler.

Belleğin seçiciliği özelliği, bazı şeyleri hatırlayabilmek için bazılarını unutmamız gerektiğini söyler. Bu seçimler kendiliğinden olabildiği gibi bir kasıt ve yönlendirme de taşıyabilir. Bu anımsama süreçlerinden biri diğerinden daha yaygın ya da üstün görülmemeli. Örnek olayların özellikleri toplumsal, siyasal süreçler bu yöntemlerden hangisinin iş başında olması gerektiğini belirleyecektir. Ancak hatırlananlara dair bakış açısı çeşitliliği ve geçmişin farklı yorumlanışı özgürlükçü, demokrasisi gelişmiş toplumlarda yapılabilmekte. O halde toplumsal bellekle ilgili çalışmalarda çatışma, anlaşmazlık ve tartışmalar bir zayıflık işareti olarak görülmemeli. Bunlar çarpıtma kavramından farklı şeyler. Ancak geçmişin tehlikeli çarpıtmalarla karşı karşıya olabileceği gerçeği de göz ardı edilmemeli. Burada "büyük ölçüde bilinebilir, üzerinde fikir birliğine varılabilir bir geçmişin varlığı" konusunda insanların inançları ve güvenleri devreye girebilir.

Toplumsal Bellek ve "Öteki"nin Sorumluluğu

Prospero: Olanlar oldu artık, afsunuma,
Kendi gücümle kalakaldım.
William Shakespeare

Belleğin zihnimizde bıraktığı izler üzerine düşünen önemli isimlerden biri de Nietzsche.

> Bellekte kalan şey yakılmalı. Ancak acı veren kalır bellekte-işte budur, yeryüzündeki en eski (ne yazık ki aynı zamanda en uzun süren) psikolojinin temel tezi... kansız, işkencesiz, kurbansız yapamaz. (Nietzsche, 2001: 60)

Bellekte kalanlar geçmişin izleridir ve Nietzsche'ye göre geleceğe doğru yol almak için bu izlerden kurtulmak gerekmekte. Kan, gözyaşı, kayıplar ve kurbanlar... Travmalarla karşılaşmış bir bellekten bunların izinin silinmesi, travmaların bütünüyle unutulması, mümkün mü?

> Bu saf düşünce, bu iyimser düşünce retorik bir şiddet isteminden, bir simülasyon etkisinden öteye geçemez. Bellekte kalan yakılamaz. Peki, askıya alınabilir mi? Acının yer'i derindir, üzerindeki kabuk soyulur. Bellek acı'nın evidir. Kanlı canlı bir ev. Bir yok-yer, bir transit geçiş yeri değildir. Asla kaçıp kurtulamadığım, daimi ikametgâh yerimdir bellek. (Polat, 2007, *Cogito*: 77-78)

Nietzsche'nin tezini tartıştığı dönem, koşulları itibarıyla akılcılığın, aydınlanmanın tüm araçlarıyla Batılı bireyi kuşattığı bir zamana karşılık geliyor. Onun, "unutmalı, devam etmek için unutmak zorunluluktur" dediği çağın modern düşüncesi tarihselliğini kayıtlarla, yazılı kültürün arşiv geleneğiyle inşa etmekteydi. Mağdur olanlar efendinin tarihselliği içinden kolektif okumalarını gerçekleştirmek zorundaydı. Bu ise bireyin köleliğinin yinelenmesinden, bireyin alanlarının daraltılmasından başka bir anlama gelmemek-

teydi. Öyleyse modern öznenin özgürleşmesi, toplumsal barış ve bir arada yaşama hukuku unutmayla mümkün olabilirdi.

Oysa bellek unutmaz. Bir ses, bir koku, bir nesne uyanış için kâfi gelebilir. Şimdiki zaman ihtiyaç duyduğunda geçmişi yeniden kurgulamak üzere uykusundan uyandırabilir. Bellek zamanın mekânıysa, bu mekânın sahiplerini harekete geçirmek için bir ötekine gereksinim var. Öteki belleğin mekânsal ve öznelik ilişkilerini belirleyecek olan ise, geçmişe dair sürekli ertelenmiş bir adalet duygusu, vicdan. Günümüzde her ne kadar değerler sisteminin iflasından söz ediyorsak da refah toplumu arzusuna yönelik bir arada yaşama, ortak mekânlarda ortak bir yaşamı paylaşmak için hâlâ bir değerler sistemine, bir ortak yaşam hukukuna gereksinim duyulduğu açık.

Soyut bir ötekiyle kavga her zaman kolay olmuştur. Ulus-devletler de kuruluşlarında "şanlı" tarihlerinin ve kahramanlıklarının arkasında bir ebedi düşman algısı yaratarak hayali cemaat algısının içinden kurguladıkları düşmanla, yabancıyla, ötekiyle kendi varoluşlarını onaylatmışlardır.

> Ben, kendini tanımlamak için hep bir başkasına gereksinim duyar. Özne başkasının bakışında, yüzünde ortaya çıkar. Ve başkası yüzdür. Yani bana bakan, bana duygu geçiren, beni onaylayan ya da reddeden, beni var oluşa getiren yüz ya da başkasının yüzü ya da başkası. Demek ki ister istemez yanımda olan değil de karşımda olan, ötede olan bir başkasına ihtiyaç duymaktayım. (Levinas, 2003: 242)

Burada mesele belleğimin evine başkasını, ötekini, yabancı olanı nasıl kabul edeceğimdir. Bellekteki onca acı ize rağmen o acıyı askıya alıp ötekinin yüzüne nasıl bakacağım? Ötekini sürekli bir tehdit olarak görmekten nasıl vazgeçebileceğim? Varlığına tahammül edemediğimle nasıl göz göze geleceğim? Varlığını kabul etmekte zorlandığımın acısını nasıl acım olarak duyabileceğim? Çoğaltılabilecek bu sorular, bellek tartışmalarını salt tarihi, siyasi boyutu olan bir şey olmaktan hızla çıkarıp ahlaki, vicdani, felsefi bir alanın da konusu yapar. Bir arada yaşamanın hukuku, geçmişle yüzleşme ve hesaplaşma refleksleri varoluşa ait bir dizi önemli ve derin sorunu da beraberinde getirir.

Ötekiyle ilişki belgesel sinemanın da temel sorunlarından. Egemen ideolojinin dışladıkları, kendi adlarına konuşamayan gruplar, kıyıda bırakılmışlar, güçsüzler vb hepsi belgesel sinemanın aktörleri. Belgesel sinema ötekine yaklaşırken bu yakınlığı egemenlerin değil, ötekilerin gerçeklik algısını anlamak için önemser. Ötekine

bakış belgeselci için bir anlamda verili yapılar içinde kaybolmuş hikâyeleri aramak, yapıları çözümlemek, bozuma uğratmak anlamlarını taşır. Belgeseller, hangi bellek sorununu ele almış olursa olsun ötekine bakan, ötekinin sesi olmaya çalışan filmlerdir.

İnsanın kendine ve ötekine dair sorumluluk algısı üzerine tartışmalarda Batı düşüncesinin Benjamin'den Levinas'a özellikle Mesihçilikten çok etkilendiği bilinir. Modernitenin ahlaki yönelimlerle üreyen ilkeleri seküler bir dünyanın içinden kendini kurmaya çalışan gelişmekte olan diğer toplumları da etkiledi. Bugün küreselleşmenin bize açık olarak gösterdiği, Batı'nın hegemonik modernizminin dışında da modernizmler olduğu gerçeği. Bu, her toplumun kendi inanç, gelenek, kültür ve tarih dinamiklerinin içinden aynı sorunlara farklı pratikler ve kavramsallaştırmalarla yaklaşılabileceğini de göstermekte.

Özellikle '90'larda esen rüzgârlarla geçmişle yüzleşme, kanlı ve karanlık tarihleri hakikat komisyonları aracılığıyla açığa çıkarma girişimleri farklı ülkelerde farklı dinamiklerle yürütülmekte. Türkiye de sorunlu ve karanlık geçmişiyle hesaplaşma arzusunda olan ülkelerden biri. Bu arzunun toplumun tabanında, iktidarlar nezdinde anlamları ve araştırma yöntem ve koşulları başka başka görünmekte. Belli bir sistematikle, hassas dengeler gözetilerek ve büyük bir titizliğin ve şeffaflığın içinden yürütülmesi gereken süreçlerin tüm toplumun uzlaşması ve desteğiyle gerçekleştirilmesinin önemi açık. Ancak gerek meclisin Darbe ve Muhtıraları Araştırma Komisyonu raporları, toplum genelinin desteği ve duyarlılığı gerek Sivas olaylarının birleştirdiği ailelerin oluşturduğu Hakikat Platformu'na toplumun ve devletin gösterdiği ilgi biçimleri, demokrasi algısı, yurttaşlık bilinci ve politik geleneğiyle süreçlerin işleyişinin doğrudan ilişkili olduğunu yalın biçimde anlatmakta. Felsefi bağlamda "iyi bir yaşam", adalet duygusunun hiçbir bireyde eksikliğinin hissedilmediği, o duyguya güvenin tam olduğu koşullarda gerçekleşebilir ancak.

2000'lerin belgesel sinema açısından verimli yıllar olduğu görülebilir. Bunun nedeni bellekle ilgili tartışılan hiçbir kavramsallaştırmadan ayrı düşünülemez. Belgesel sinemanın kamerasını gezdirdiği yerler, kamusal alanda bir vicdan oluşturmaya da yardım eder. Belgesel film, insanı insana yaklaştırırken var olan sorunların farklı gerçeklik zeminlerinde tartışılmasına, görülmesine de yol açar; kimi zaman yüzleşme ve hesaplaşma süreçlerinde oluşturdukları tartışma alanlarıyla katalizörlük de yapar.

Yüzyılın Sonunda Zaman ve Bellek

Dünya büyük ama denizler kadar derin içimizde.
Rilke

> Kimlikler, geçmişin anlatıları tarafından kendimizi içinde konumlandırdığımız değişik tarzlara verdiğimiz adlardır. (Hall, 2002: 79-80)

Kimlik politikaları üzerinden bir dünya düzeninin şekillendirilmeye çalışıldığı yeni çağ, kaçınılmaz olarak bellek patlamalarını da beraberinde getirdi. Söz konusu inşa süreçleri kimlikleri yeniden doğurdu; geçmiş üzerine yeni okumalar yapılmasına yol açtı. On dokuzuncu yüzyıl güçlü gelecek tasavvurları yarattı. İki büyük savaştan sonraki altüst oluşlar ise tüm dünyayı sarstı.

> Yirminci yüzyıl aynı anda hem betimlenmesi olanaksız felaketlerin hem de çılgın umutların yüzyılı oldu; çoğu zaman da umutların kendileri, zulme ve kitle kıyımına, kaynakların ve çevrenin açgözlülükle sömürülmesine, dünyanın daha önce hiç tanık olmadığı ölçüde kitlesel göçlere ve yerinden etmelere göz yumularak gelecekteki bir diktatörlüğü (saf ırk, sınıfsız toplum, huzurlu tüketici cenneti) meşru kılma sonucunu getirdi. (Huyssen, 1999: 12)

Belleğin bir kurgu ürünü olduğu düşünüldüğünde –yüzyılın başında yaşananlar yüzyılın sonuna doğru birer anıya, kısaca tarih ya da mite dönüştüğünde– geriye bakma, anımsama ile zamansallık ve temsiliyetler, şimdiki zamanın ana sorunları, kaygıları olarak ortaya çıktı.

Bütün temsil biçimleri belleğe dayanır.

> Temsil –yeniden sunum– hep sonradan gelir. Geçmiş belleğin içinde yalın bir halde bulunmaz, anı haline gelebilmesi için dile getirilmesi gerekir. Bir olayı yaşamak ile onu bir temsil içinde anımsamak arasında bir yarığın oluşması kaçınılmazdır. (Huyssen, a.g.e.: 13)

Bu yarık kültürel ve sanatsal açıdan güçlü uyaranlarla (romanlar, belgeseller vb) doldurulursa gerçeği ve şimdiki zamanı kavrayış da, kimlikler üzerinden ötekine bakış da başka türlü şekillenebilecektir. Anımsama eyleminin, geçmişe doğru arayışların odağı hep şimdidir. Geçmişle şimdi arasındaki o ince yarık belleği bir depo, bir arşiv olmaktan çıkarır.

Belleğin alacakaranlığı bir biçimde doğal ve kuşaksal bir unutuşun, daha güvenilir bir temsil biçimi aracılığıyla giderilebilecek bir unutuşun sonucu değildir yalnızca, daha çok temsilin yapılarının kendisinde içerilmiş durumdadır. Çağdaş kültürdeki anımsamayla ilgili saplantılar, bu ikili sorunsal açısından okunmalı.

> Alacakaranlık Anıları iki tür anımsamayı da içerir: Zamanın geçişine ve teknolojik modernleşmenin kesintisiz hızına bağlı olarak yitmekte olan kuşaksal anımsamalar ile belleğin alacakaranlık statüsünü yansıtan anımsamalar. (Huyssen, a.g.e.: 14)

Son yıllarda pek çok ülkenin gündemini işgal eden göçler, cinsiyetçi ya da ırkçı ayrımcılıklar, azınlık sorunları, nüfus politikaları yeni kamusal alanların tartışma konuları olarak, taşıdıkları siyasal niteliklerle bellek tartışmalarının içinden şekilleniyor. Ötekinin anıları, öyküleri üzerinden bellek yeniden inşa edilirken yeni bir tarih de yazılıyor.

Bellek patlamalarının nedensellikleri üzerinde düşünüldüğünde bunun ilerleme ve modernleşme ideolojilerinin krizinden kaynaklandığı açıkça görülebilir. Bellek çalışmaları üzerinden –Nietzsche'nin eleştirdiği– arşivci tarihçiliğe bir başkaldırı gibi görünen bu tutum, paradoksunu da içinde taşımakta.

> Anımsama kültürümüz bir yandan arşiv fikrini yadsıyor, ama bir yandan da varlığını sürdürebilmek için arşivin içeriklerine bağlı kalıyor. Arşivden hayati farkını da yenilik üzerinde, artık yeniyi fetişleştirme yeniliği üzerinde ısrarla durarak ortaya koyuyor. (Huyssen, a.g.e.: 17)

Bütün çelişkilerine rağmen bellek patlamaları ve ona dayalı yeniden inşa süreci Huyssen'in de belirttiği gibi salt postmodern duruma ya da yüzyıl sonu sendromlarına bağlanamaz. Yine Huyssen'in dediği gibi "yeniyi ütopik olarak yücelten modernliğin zamansallık yapısı"nın bir krizi olarak da okunmalı. Bir yanda bellek saplantısı, bir yanda unutuşun/belleksizliğin uçsuz bucaksız boşluğu, ikisi

aynı anda kültürel olarak aynı ortamlarda yaşayabiliyor. Bu paradoks bireylerin zaman algısını bütünüyle değiştirmiş görünüyor.

> Bizim kültürümüzün bellek çırpınmaları kaotik, bölük pörçük ve amaçtan yoksun görünmektedir. Açık bir siyasal ya da alansal odaktan yoksun gibidirler, buna karşın toplumumuzun bilgi devriminin ardından geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişkinin dönüşüme uğradığı bir anda zamana tutunma gereksinimini dile getirirler. Yirminci yüzyılın son yıllarında yaşamlarımızın alansal ve uzamsal koordinatları netliğini yitirdiği, hatta dünyadaki artan hareketlilik yüzünden çözülmeye uğradığı için zamana tutunma daha da önemli hale gelmektedir. (Huyssen, a.g.e.: 19)

Batı toplumuna dair bu içeriden bakış ülke gerçeklerinin de uzağına düşmemekte. Kültür ve sosyal bilimler eksenli akademik çabalar başta olmak üzere özellikle kültürel bellek için büyük önem taşıyan sanatsal çalışmalarda (mekân sanatları, sinema, belgesel, edebiyat) son yıllarda bellek önemli bir yer tutmakta. Zamana tutunma arzusu ve itkisi çağın tekinsizleşen ortamında şimdiyi koruyabilmek için bir kök sahiplenme ihtiyacından kaynaklanmakta. Yeni öznelik durumuna dair köksap* olarak yüzergezerliğin içinde kendini kaybetmekten korkan öznenin savunma refleksi olarak da okunmalı bu durum.

İlerlemeci zihniyetin yaratmış olduğu çağ krizi, teknolojideki hızlı değişim, buna uyarlanmakta sıkıntı çeken ve kendisini tehdit altında hisseden toplum ve birey, bellekle ilişkisini saplantılı diyebileceğimiz bir bağlamda yeniden üretmekte.

> Artık bellek öncelikle, meta biçimi yoluyla kapitalist şeyleşmeye karşı yaşamsal ve güç veren bir panzehir, daha önceki bir kültür endüstrisinin ve onun tüketim pazarlarının demir parmaklıklı homojenliğinin bir yadsıması değildir. Daha çok, bilgi işlem süreçlerini yavaşlatma; zamanın, arşivin eşzamanlılığı içinde çözülmesine direnme; benzeşim, hızlı bilgi akışı ve kablo ağları evreninin dışında bir düşünme tarzını yeniden ele geçirme; afallatıcı ve çoğu zaman tehditkâr bir heterojenlik, eşzamansızlık ve aşırı bilgi yüklemesi dünyasında tutunacak bir alan talep etme girişimini temsil eder. (Huyssen, a.g.e.: 19)

Batı'nın seküler modern toplumunun yüzü hep geleceğe dönüktü. İlerlemenin mantığı geleceği idealleştirmiş, modernliğin zamansallığı bu bağlamda hep ileriye yönelik, hep gelecek zaman ol-

---

* *Rhizome* bkz. Gilles Deleuze ve Félix Guattari. (y.h.n.)

muştur. Erken kapitalist dönemden beri içeriden eleştirilere maruz kalmış bu algı, en radikal eleştirilerini dünya savaşları sonrasında aldı. Bugün eleştirel bakışları hâlâ bir ölçüde geçerliliğini koruyan Frankfurt Okulu temsilcilerinin dikkat çektikleri bu ilerlemeci zihniyet, dayatmacı gücünden çok fazla şey yitirmiş görünmekte. Gelecek, artık mutlak ilerleme ve ütopya olarak algılanmamakta.

İlerlemeye duyulan kuşku ve bunun yarattığı kötümserlik yeni yüzyıla hâkim görünmekte. Dolayısıyla modern zamansallık algısının gelecekçiliği, yerini geçmişe geri dönmeye bıraktı. Ancak daha önce de değinildiği gibi bu, şimdiki zamana dair paradokslarını içinde taşıyan bir geri dönüş. Hâlâ engel olamadığımız yüksek teknolojinin kışkırttığı arzu ve hayallerle teknolojinin kendisine tutsaklığımız büyük bir hızla devam etmekte. Bu, dünyayı anlamlı kılma çabasını sürdürmeye çalışan insan için umut kırıcı bir tehditkârlığı da içinde barındırmakta. Yeni teknolojilerin siber uzamında zaman algısı da şüphesiz değişmekte. Tarihsel bilincin varlığı ciddi bir tehdit altında. Ancak bu zaten çağın değişen paradigmalarının bir sonucu ve zaten neden-sonuç ilişkilerini yine tarihselliğin içinden açık etmekte. O nedenle bellek çalışmalarına duyulan bu hassasiyet, bir ölçüde ve bir yanıyla radikal bir direnme noktası olarak algılanmalıdır ki belgesel sinemanın muhalif alanlar açması, egemen ideolojinin söylemini deşifre etme çabası belgeselcilerin paradigma değişikliklerinin farkında oluşlarıyla ilgili. Belgesel yönetmenleri yaşanılan zamanı belgesellerine konu yaparken bir yandan zamanı aşmaya yönelik bir arzuyu da içlerinde taşırlar. Bu aşınmış bir ütopyacı arzu olmamalıdır elbette.

Bellek Çağı ve Ütopya

İlerlemek için kendi çevremde dönüyorum.
Jean Tardieu

Ütopyanın sonu söylemi de "soncu" düşüncenin vardığı uğrak noktalarından biri. *Komünist Manifesto*'dan bu yana gündemde kalan bir konu bu. Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra daha yoğun olarak tartışılmakta. Örneğin Karl Mannheim *İdeoloji ve Ütopya*'da söyle diyor:

> Gelecekte, yeni hiçbir şeyin olmadığı, her şeyin sona erdiği ve her ânın geçmişin bir yinelemesi olduğu bir dünyada, düşüncenin tüm ideolojik ve ütopyacı öğelerden tamamen arınmış olduğu bir durum var olabilir. Tarihsel olaylar açısından bakıldığında, bu ütopyanın sonu, liberalizmin ve refah devletinin kriziyle, sosyalist alternatiflerin uzun süre can çekişmesi ve sonunda çöküşüyle, 1970'lerin sonları ile 1980'lerin başlarındaki silahlanma yarışının kızışmasıyla, Batı'da yapısal işsizliğin yükselişi ve Üçüncü Dünya'nın önemli bir kesimindeki sisteme özgü yoksullaşmayla, çevreye verilen zararların ve toplumsal sorunların teknolojik çözümlerle giderileceğine olan güvenin genel olarak azalmasıyla ilişkilidir.

Bu değerlendirmenin doğruluk payı gözetilse de çökenin sosyalist alternatifler değil sosyalizmin reel bir uygulaması olduğunun dikkate alınmasında yarar var. "Refah Devletinin Krizi ve Ütopyacı Enerjilerin Tükenişi" makalesiyle Habermas da bu tartışmalara katılır. O da emek-üretim ilişkileri bağlamında bir kriz nedeniyle ütopyacı bakışın sonuna gelindiğini iddia eder.

Ütopyalar hep ilerideki bir zamanı işaret eder gibi görünse de geçmişteki bir "altın çağ" arzusunu diriltmenin peşindedir. O nedenle bellek-hatırlama kavramlarıyla gelecek tasarımı hep iç içe ve bir aradadır. Özellikle sanat nesneleri bağlamında görülen bu tarihe dönüş tarih-mit ve temsiliyet ilişkilerine dair bir yeniden okuma, yüzleşme ve hesaplaşmayı da gündeme getirir. Burada asıl

mesele tarihin de ütopyanın da sahneden geri çekilmesi değil yeni kavramsallaştırmalarla, yeniden yazılmasıdır. Huyssen *Twilight Memories*'de [Alacakaranlık Anıları] tarih ile öykünün, bellek ile temsilin sorunsallaştırılarak yeniden kavramsallaştırılmasının nostalji öğesi içerebileceğini söylüyor. Nostalji ütopyanın karşıtı değildir. Bir anımsama biçimi olarak her zaman ütopyanın içinde vardır. Hatta orada üretici bir işlev üstlenir. Alexander Kuluge bu arzu için "şimdiki zamanın geri kalan zamana yönelik saldırısına karşı bir savunma" olduğunu söyler.

Bu iç içe geçmiş ve yeniden okunmaya muhtaç kavramlar ve sorunsallaştırmalar özellikle ütopya ve gelecek bağlamında çok da yeni değil. *Estetik Kuramı*'nda Adorno "Platon'un anımsama kavramından bu yana, henüz olmayan anımsama da hayal edilmiştir, öyle ki ütopyayı o an geçerli olana teslim edip ona ihanet etmeksizin gerçekleştiren de yalnızca o'dur" diyor. Bu bellek patlamaları içinde 1960'ların hâkim ütopyacı düşüncesi '70'lerdeki ve '80'lerdeki siyasal değişimlerle son bulmadı, eleştirel bağlamda yeni düşünmelere ve yer değiştirmelere olanak sağlayan farklı bir döneme girildi, diye düşünülebilir.

Postmodern kuramın aşırılığı temsil eden kötümser yorumcusu Baudrillard, hakikat ve temsil bağlamında ütopyaların çoktan sona erdiğini iddia ediyor. Ondaki bu radikal ütopyaların sonu savı gerçeğin de sonu önermesini peşi sıra getirecektir. Çağın pek çok düşünürünce eleştirilmiştir bu yaklaşım. Bugün bilmekteyiz ki dünya üzerinde birden çok modernizm var. Baudrillard'ın kuramını doğru varsaymak bizi yüksek teknolojinin buyruğundaki Batı'nın tüm dünyayı içerdiği iddiasına götürür. Batı'nın dünyanın bütününü temsil ettiği yanılsamasını nice zaman yaşamışların yanılgısı, farklı coğrafyalardaki toplumsal ve siyasal değişimleri açıklamaya da anlamaya da artık yetmiyor görünmekte.

Baudrillard *Fatal Strategies (Semiotext(e)/Foreign Agents)* [*Çaresiz Stratejiler*] kitabında ütopyanın sonu gerçek olanın sonudur tezini ortaya atar ve tartışır. Ona göre ütopya gerçekleştirilemez, düş ve kurmacadan gerçekliğe dönüştürülemez; çünkü o karşıt anlamda zaten gerçekleşmiştir, yani benzeş toplumunda gerçekliğin kendisi ütopik, hiper-gerçek hale gelmiştir.

> Postmodern medya kültürü, yurtsuzlaştırır, yapıbozuma uğratır, yersizleştirir ve şifreyi çözer. Gerçekliği benzeş içinde çözülmeye bırakır. Gerçekliğin söz ve görüntü işlem makinelerinin ekranları arasında, daha doğrusu

> onların üzerinde yitip gitmesine yol açar. Görüntü ve söylemlerle doyma noktasına gelmiş bir toplum tasvirine göre yitirilen ütopya değil gerçekliktir. Söz konusu olan gerçekliğin can çekişmesi, duyuların yitip gitmesi, bedenin hem mecazi hem de gerçek anlamıyla maddiliğini yitirmesidir. Ütopyaya artık gerek yoktur ya da gerek olmadığı iddia edilir. Çünkü bütün ütopyalar gerçekleşmiş, bu gerçekleşme ölümcül olmuş, felaket getirmiştir. (Huyssen, a.g.e.: 121)

Ona göre tarih insanlığın sorunlarının yaşandığı bir "zemin" olmayıp bu sorunların kaynağı. Onun tarih çizgisini tercih etmek, kurulu siyasal düzenin planlarına etkin bir muhalefet yapmaktan geriye çekilmek anlamına gelir.

> Tarihi ortadan kaldırmak, aynı zamanda siyasal değişim olasılığını da ortadan kaldırmaktır. (Sim, 2000: 24)

Baudrillard bu soncu yaklaşımlarında yalnız değil. Lyotard *Postmodern Durum*'da "Artık büyük anlatılara başvurmuyoruz. Artık ne tin'in diyalektiğine ne de insanlığın kurtuluşuna sığınabiliriz" diyerek Hegel ve Marx'la da çağın vedalaşması gerektiğini bir anlamda söylüyor. Tüm bu kötümserliklerin içinde anlatılan, yaşanılan, yerleşik alışkanlıklara inancın geri döndürülemeyecek biçimde vedasını imleyen bir çağ. O nedenle eski dünyanın geçmiş deneyimleri (tarih, mitler) bütünüyle belirsiz olan geleceğin belirlenmesinde de bir işlev taşımazlar. Geçerliliğini yitirmiş, son bulmuş, ölümleri ilan edilmiş şeylerden beklenti artık anlamsızdır.

Oysa bu soncu yaklaşımlar, ilerlemesini tamamlamış, insanlığın refah ve mutluluğunu ve dolayısıyla kurtuluşunu ileri kapitalist ilişkiler içinde kurmuş varsayılan bir dünyanın düşünce üretmeleridir. Özellikle yaşanılan son ekonomik krizler sonrasında görüldü ki neoliberalizmin erken zaferi fiyaskoyla sonuçlanmıştır. Kuşkusuz dünya eski dünya değil; ancak insanlığın önündeki sorunlar teknolojinin, bilimin, medyanın manipülasyonlarına rağmen eskisinden daha yakıcı biçimlerde durmakta. Tamamlanmamış bir tarihsel süreç hâlâ ütopyalara gereksinmekte. Ancak ve doğal olarak tarihe dair de ütopyalara dair de yeniden okumalara ihtiyaç olduğu çok açık. Bu yeni okumalar bellek çalışmalarıyla birlikte yeni bakışlarla ve taze nefeslerle başka bir boyut kazanmakta. Günümüzde ütopyacı söylemin odağında zamansallığın dönüşümü meselesi bulunmakta. Gelecek tasarımında belleğe ve geçmişe dönüş temel belirlenim noktası gibi görünmekte.

"Orada"lığını ve "orası"nı kaybetmiş bir dünyada elbette ütopya olmaz. İmge bombardımanlarıyla söylem çöplüğüne dönen bir dünyada "gerçeğin aranma arzusu"dur artık ütopya. O nedenle bu arayışın özellikle sanat ve kültürde bellek ve tarih saplantılı verimleri, bir geriliğin işareti olarak okunmamalı. Çağ, paradokslar çağı; bir yanıyla yüksek medya teknolojileriyle hızla sürüklenilen bellek yitiminin doğurduğu postmodern nihilizm; diğer yanıyla kendi sabit gerçekliğinin dışına çıkmamakta ayak direyen yeni muhafazakârlık. Yeni dünyanın değişen paradigmalar içinden okunmasında bellek başat yerini uzun süre koruyacakmış gibi görünmekte.

Bellek ve Tarih İlişkisi

> Tarih söylemi daha iyi ifade edemediğimiz için gerçek dediğimiz şeye -hangi araçlarla olursa olsun- bağlanamıyorsa biz daima söylemin içinde olacağız, ama bu söylem tarihsel olmaktan çıkacaktır.
>
> Pierre Vidal-Naquet

Tarih, bilimsel bir yapıya bürünmeden çok önce geçmişe ait olayların, yaşantıların, anlatıların kayıtlarından ibaretti. Erk kimin elindeyse onun diline, bakışına, şimdi ve gelecek algısına dair kayıtlar tarih demekti. Özellikle tarih bir bilim olarak yerini sağlamlaştırmaya başladıkça geçmişin hikâyesine dair yaklaşımlar da farklılaştı ve çeşitlendi. Ancak geçmişin anımsanması ile tarihin geçmişten düştüğü kayıtlar arasında hep bir gerilim, çatışma ve tartışma yaşandı. Günümüzün algısı klasik tarih anlayışından uzun zamandır uzaklaşmış görünüyor. Büyük tarih anlatısı yerini sessizlerin, görünmezlerin, ötekilerin yaşantı deneyimlerine bırakıyor; bugüne dek ihmal edilen, yok sayılan grupların geçmişlerine de bakılarak tarih yeniden okunmaya, yeni bir geçmiş algısı yapılandırılmaya çalışılıyor.

Şimdilik iktidarlarla, resmi ideolojilerle sıkı bir ilişkisi olan tarih, güçten, güçlüden yana okunan bir geçmişin; savaşlar, zaferler ve kahramanlıklarla dolu bir zaman diliminin anlatısı olmaktan vazgeçmiş görünüyor. Modernizmin bunalımıyla başlayan tartışmalar, soncu yaklaşımlar birçok şeyle beraber büyük anlatıların ölümünü de çoktan ilan etmişti. Bu nedenle toplumların geçmişleriyle kurdukları bağı doğru anlamak ve değerlendirebilmek; neredeyse bir furyaya dönüşen bellek çalışmalarını anlamlandırabilmek ve yorumlayabilmek için tarih bilimine dair algının süreç içerisinde nasıl değiştiğine bakmayı da gerektirmekte.

Tarih de bellek gibi bir kurgu ve bir inşa sürecinin eseri. Bu nedenle onun da nesnelliği her zaman tartışmaya açık. Belgeler her

zaman yüzde yüz değişmez ve mutlak olanın yansıtıcısı olmayabilir. Bunların kimler tarafından nasıl okundukları, hangi bakış açısından hangi amaçlarla analiz edildikleri gibi pek çok konu tarihin yorumlanması sırasında tarihçinin karşısına çıkabilir. Bir sömürgeci imparatorluk için kazanılan topraklar başka bir şeyi, toprakları sömürgecilerce işgal edilenler için toprak kaybı ve yenilgi başka bir şeyi ifade eder. O nedenle her toplum için geçmişin okunması farklılıklar gösterebilir, her çağ kendi şimdi anlayışına göre geçmişte olan bitenlere başka anlamlar yükleyebilir.

Tarih, bir toplumun bireylerinin amaçlarına uygun düzenlenir, bu amaçları haklı çıkarma görevini üstlenir, güncel bir amaca hizmet edecek biçimde geçmiş "kurulur". Güncel fikirlere, değerlere, inançlara ters düşen geçmiş öğeler ya kolektif bellekten silinir ya da değişime uğrar.

> Yeni bilgilerin ve siyasal değişimlerin ışığında tarih gözden geçirilir ve her kuşak kendi tarihini yazar. Geçmişten kesin ve değişmezmiş gibi söz ederiz, oysa geçmiş -ya da geçmişin anlamlı bir yapılanması- gelecek kadar hipotetiktir. (Göle, *Cogito*, 2007: 24)

Tarihten ve toplumsal bellekten söz ederken aynı zamanda bir "ortaklığın" temsilcilerinden de söz etmiş oluruz. Her ikisi de bir kurgu ise bu "ortaklar topluluğu"nun nasıl ve neyle ortaklaştığını da tartışmak ve düşünmek gerekmekte. Elbette bu ortaklar topluluğu dönemin ideolojik algısıyla oluşacaktır. Doğal sonuç olarak da nitelikleri, hakları ve özgürlükleri bu ideoloji tarafından, erk sahiplerince şekillenecektir.

> İşte bu ortaklar topluluğu Fransız devrimi sonrasında "millet" adını alacak "üçüncü tabaka"dır. Fransa'da rahipler ve soylular sınıfının dışında kalan köylüler, esnaf, burjuvalar, işçi ve entelektüeller gibi bu iki sınıf dışında kalan herkesten oluşuyorlardı. Özellikle Fransız kaynaklığı dönemin milliyetçilikler dönemi olarak anılmasını sağlarken, yurttaşlık ve millet tanımlamaları "ortak bir iradeye teslim olmuş, yasalar önünde eşit haklara sahip, özgür bireyler" dönemin ruhunu oluşturacaktır. (Ağaoğulları, 2006: 198)

Böylelikle o ruh ilerleyen zamanlarda ulus-devlet kavramının temelinde yer alır.

Tarihçi Ernest Renan, Sorbonne Üniversitesi'nde 1882'de verdiği konferansta milletin tanımını yapar:

> Millet bir ruhtur, manevi bir prensiptir. Bu ruhu, bu manevi prensibi aslında bir olan iki şey temsil eder. Bunlardan biri maziye, diğeri ise hale (bugüne) aittir. Biri, zengin bir hatıralar mirasının müşterek sahipliğidir. Diğeri birlikte yaşama arzusu konusunda mutabakat ve bir bütün halinde devralınan mirası yüceltme iradesidir. (Çağla, *Cogito*, 2007: 102)

Görüldüğü gibi Renan milleti ırk, dil, din, ortak çıkar ve toprak birliğine indirgemez, onların ötesinde bir aitlik bağını savunur. "Ortak bir geçmiş"e vurgu son derece önemlidir. Bunun unutulduğu ya da ırka, dile, dine, coğrafyaya bağlı milliyetçiliklerin hortlatıldığı zamanlarda, sıcak çatışmaların yaşandığı toprakları düşündüğümüzde toplumsal belleğin işlevinin ne denli önemli olduğunu bir kez daha görebiliriz. Renan'a göre modern milletin temel özelliği bireylerin millete özgür ve iradi katılımlarıdır. "Bugün itibarıyla milletin sürekliliğini sağlayan unsur 'ortak bir ruhun varlığı' ve onu oluşturan bireylerin sürekli yenilenen onayıdır." Bu "ortak ruh" geçmişin yalnızca karanlık ve şiddet dolu yanları hatırlandıkça ve birlikte yaşama arzusu topluluklar arasında azaldıkça, toplumsal birlik ve mutabakat da ne yazık ki bozulur, toplumsal bellek negatif hatıraların hortlatıldığı bir mezarlığa döner.

Belgesel sinema bu açıdan tarihe materyal sunarken, söylemiyle tarihin yeniden inşasına bir anlamda aracılık da etmekte. Örneğin tarihimizde neredeyse unutulmuş bir süreci yeniden hatırlatan Tahsin İşbilen'in *Asya Minör... Yeniden* belgeseli negatif bir bellek uyanması yerine toplumların kardeşlik duygularını ve barışı söyleminde öne çıkarmış. Aynı dönemde yapılan Dersim 38 olaylarına ilişkin belgesellerse toplumsal belleğin negatif hatıraları içinden yol alır. İlk belgesel, iki toplumun da dönemsel ilişkiler ve özellikleri gereği barışı önemserken, diğer belgesellerin negatif bellek kurgusu travma yaşamış gruplarla devletin-toplumun henüz yüzleşip barışamamış olmasını yansıtır. Belgeseller göstermektedir ki tarih algısı da tıpkı bellek gibi dönemin gereksinimleri ve ihtiyaçlarına yönelik olarak söylemlerini kurmakta.

Tarihsel Zaman Yerine Belleğin Zamanı

> Kötü tarih zararsız tarih değildir. Kötü tarih tehlikelidir. Masum görünüşlü klavyelerin tuşlarıyla verilen hükümler pekâlâ ölüm cezası ayarında olabilir.
>
> Eric Hobsbawm

Bellek, genellikle tarihle eşanlamlı kullanılmış bir kavram olarak "tarih-aşırı" bir kategorileşme içinde öznellik ve yaşanmış, deneyimlenmiş olan üzerinden geçmişle ilişkilenir. Günümüzde Assmann'ın bellek furyası dediği biçimde kamusal alanı istila eden bir bellek düşkünlüğünden söz edilebilir.

> "Bellek turizmi"ne dönüşen bu düşkünlük geçmişin "şeyleşmesi"nden kaynaklanmaktadır. Araştırma merkezlerinden yerel tarih gruplarına kadar pek çok unsur bu bellek turizminin unsurları haline gelmiştir. Estetikleştirilen, yansızlaştırılan ve kârlılaştırılan böylelikle de turizmin, gösteri endüstrisinin, özellikle de sinemanın kendisine katıp kullanmasına hazır bir tüketim nesnesine dönüşür. (Traverso, 2005: 2)

Tarihçilerin uzman nitelikleriyle sürece çağrılmalarıyla popüler tarih de bu kârlılık sürecine dahil edilmiş olur.

Günümüzdeki bellek takıntısının nedenleri çağdaş toplumun yaşadığı bir çeşit uygarlık krizinde aranmalı belki de. Benjamin bellek konusunu açıklarken "aktarılan deney" ile "yaşanılan deney" kavramlarından söz eder. Aktarılan "deney"in neredeyse doğal olarak bir kuşaktan diğerine sürdüğünü, uzun vadede de grupların, toplumların kimliğini oluşturduğunu; yaşanmış "deney"lerinse bireysel, dayanıksız, uçucu ve geçici olduğunu söyler.

> Benjamin'de modernite aktarılan deneyin çöküşüyle nitelenir ve bu çöküşün sembolü ise Birinci Dünya Savaşı'dır. Derin bir bellek yarılmasına yol açan savaş yarattığı çöküntüyle deneyim aktarımıyla yaşatılan gelenek dönemini sonlandırmıştır. Felaketler dönemi belleğin doğal aktarım araç-

> larından kaçan bireyler ve toplumları oluşturmuştur. Yirminci yüzyılın büyük bir bölümünde devam eden savaşlar, soykırımlar, etnik temizlik, askeri ve politik baskılar bellekteki derin yarılmaların sürdürücüsü oldu. Günümüzde bellek takıntısı nirengi noktalarını yitirmiş, şiddetin biçimsizleştirdiği ve gelenekleri silen, yaşamları parçalayan toplumsal bir sistemin atomize ettiği bir dünyada, aktarılan deneyimin çöküşünün ürünüdür. (Traverso, 2005: 4)

Bellek şimdiki zamanın içinde ve elbette geçmişin kolektif tasarımlarıyla oluşuyor. Tarihsel bir sürekliliğin içinde yeni anlam, yönelim ve içeriklerle yapılanıyor. Ritüeller, törenler, seremoniler aracılığıyla taşınıyor ve sürdürülüyor, toplumsallaşıyor. Geleneksel biçimlerin değişime uğraması onu yok etmiyor; yeni biçimler ve eski biçimlere kazandırılan yeni anlamlarla bellek yaşamaya devam ediyor. Örneğin Avrupa'da Auschwitz insanlığa karşı işlenen suçların metaforu haline gelir. Değişen temsiliyet ilişkileri de odağına "tanık" kavramını alır ki bu tarihçilerin yerini ve yöntemlerini derinden etkiler. Klasik tarihin paradigmaları ciddi biçimde sorgulanmaya başlanır.

> Bu yer değiştirmeler ve yerinden etmeler çağında geçmişte unutulmuş kurbanlar kutsanırken eskinin idealleştirilmiş kahramanları unutulmaya başlanmıştır. (Traverso, 2005: 7)

Belleğin bu bağlamda etik bir buyruk ya da politik bir koz olarak algılandığı durumlarda kötüye kullanımlara açık olma tehlikesi her zaman mevcut.

Hatırlama

Eğer maziyi çok seviyorsam; ona o güzel, büyük, muhteşem günlere bağlı isem, emin ol ki bu, ölülerin de bu toprakta ve hayatımızda bir söz hakkı olduğunu düşündüğüm içindir.

Ahmet Hamdi Tanpınar

Geçmişin yetkisi konusunda bellek ve tarih arasındaki çatışmalar hep olagelir.

> Tarih anılara güvenmez, bellek de yaşam, adalet, öznellik gibi yaşam haklarını merkeze almayan bir yeniden inşadan kuşku duyar. (Sarlo, 2010: 9)

Benjamin, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* yapıtını yorumlarken yaşamı olduğu gibi değil, yaşamış olanın hatırladığı şekilde betimlediğini vurgular. O halde kaynağını yaşananlardan alan bellek son derece özneldir, tekildir. Dolayısıyla da onun gerçekliğini anı sahibi için temsil eder.

> Elbette hatırlananlar zamanın aşındırmalarına maruz kalır ve giderek de zayıflar. Ancak anıları değişikliğe uğratan yalnızca zaman değildir. İlk anının üstüne binen anılar, edinilen bilgiler vs nedeniyle hatırlananlar daima filtre edilir. Bellek ister bireysel ister kolektif olsun şimdiki zamanın daima filtre ettiği bir geçmiş görüntüsüdür. (Sarlo, 2010: 11)

O halde bellek "yapılan" bir şeyse dönemin kimlik politikalarına bağlı birey inşa ve tanımı geçmişin anımsanmasında belirleyici olacaktır. Dolayısıyla dönemsel filtreler nedeniyle aynı yaşanmışlıklar farklı biçimlerde anımsanacaktır. Bu anımsama biçimlerini incelemek dönemin siyasal ve sosyal durumunu, çağın ruhunu anlamaya da olanak sağlar.

Tarihin ve belleğin işlevi geçmişin şimdiki zamanda anımsanması bağlamında Ricoeur'un da belirttiği gibi ortaklık taşır. Ama

bellek tarih değildir; tarih de bellekten yararlanmasına rağmen onunla arasına mesafe koyarak ilerleyen bir disiplindir. Yine de tarihçi belleği görmezden gelemez.

> Onun görevi yaşanan deneyimin tekilliğini global bir tarihsel bağlama kaydederken bu deneyimin nedenlerini, koşullarını, yapılarını, bütünsel dinamiğini aydınlatmaya çalışmaktır. Bunu yapmak, belleği nesnel, ampirik, belgesel ve olgusal bir doğrulamanın süzgecinden geçirerek, gerektiğinde çelişkilerini ve tuzaklarını araştırarak bellekten öğrenmek anlamına gelir. (Sarlo, 2010: 13)

Tarih ve bellek ikiliği, özellikle tarihselciliğin girdiği kriz ve Avrupa-merkezli paradigmaların çözülmesinden sonra, Halbwachs gibi düşünürlerce tartışılmaya ve ayrıştırılmaya başlandı. Politik özne olarak altsınıfların doğuşu, egemen seçkinlerin tekelinin parçalanması, tarihin demokratikleşmesi tarih ve bellek ilişkisinin dinamiklerini yeniden şekillendirmiş görünmekte.

> Tarih geçmişin olayları üzerinde dışsal bir bakış varsayarken bellek anlatılan olgularla içsel bir ilişki kurar. Bellek geçmişi şimdiki zamanın içinde sürdürürken tarih geçmişi yaşanmış olanın öznel duyarlılığının taban tabana zıddına, kapalı, zamanı dolmuş, rasyonel yordamlara göre örgütlenmiş zamansal bir düzen içinde sabitler. (Sarlo, 2010: 17)

Halbwachs'a göre de tarih, geleneğin bittiği ve "toplumsal belleğin ayrıştığı" yerde başlar. Dolayısıyla da tarihin bütüncül algısının karşısına belleklerin çokluğu çıkar.

Nora da bellekle ilgili çalışmasında bellek ve tarihi birbirinden ayırır. Geçmişin tasarımı olan tarihle ebedi şimdiki zamana ait yaşantı bağı olan bellek özdeşleştirilemez düşüncesinde. Bireylerin öznelliğine bağlı tekil eğilimli bellekle evrensel eğilimli tarihin ancak bellek analizi ve inşa ilişkisinin irdelenmesi sonucunda çözümlenebileceğini söyler.

> Kısa vadede tarih galip gelenler tarafından yazılabilir. Ama uzun vadede tarihsel kavrayıştaki kazanımlar hep yenilenlerden gelmiştir. (Hobsbawm, 1999: 362)

Bu sözü, artan bellek çalışmalarının "yeni tarih yazımı" yöntemleriyle buluşması ve buradan yeni bir tarihin yazılıyor olması doğrulamakta.

Belgeseller geçmişe bakarken etik olarak egemen ideolojinin dışarıda bıraktığı, görünmezlerle, toplumun zayıf ve dışlanmış gruplarıyla ilgilenirler. Dolayısıyla egemen tarih algısının verili bilgilerini ancak bellek araştırmalarıyla karşılaştırarak gerçeğin farklı bakış açılarıyla ortaya konulması için çalışırlar. Bu nedenle belgeselci tarihi reddetmez, küçümsemez; tam tersine art plan bilgisini tarihin verileriyle kurar. Bellekse burada kişisel hikâyeler ve hatırlamalarla tarihin sorgulanmasına, eleştirilmesine ve yeniden inşasına dair o önemli yolu açar.

Belleğin Zamanı

Hakiki hafızanın çok canlı, kolayca duygulanabilecek, dolayısıyla her bir duyum sayesinde geçmişte yaşanan sahneleri anabilecek ve bunları yaşamın büyüsü gibi sunabilecek bir hayal gücünden başka bir şey olmadığı kanısındayım.

Charles Baudelaire

Belleğin zamanı, egemen söylemin taşıyıcılığını ilerlemeci bir algıyla aktaran tarihin zamanından farklıdır. Ezilenlerin belleği, tarihin doğrusal zamanına itiraz eder. Benjamin'e göre "asla bir geçiş olmayan, zamanın durması ve engellenmesi anlamına gelen bir şimdiki zaman"dır bu bellek. Tarihten farklı olarak belleğin unutulmuş olanı hatırlaması için toplumsal bir talebin oluşması gerekmekte. Henry Rousso belleğin evreleriyle ilgili modelini şöyle sınıflandırıyor:

> Önemli bir olay, bir dönemeç, genellikle de bir travma; sonrasında baskılama evresi, bunun ardından, er geç bir anamnez [*anamnesis:* bastırılanın geri çağırılışı]. (Hobsbawm, 1999: 35)

Sessizliğin -suskun taraflardan bir bölümü için- etik bağlamda suçortaklığı sayılmasına rağmen baskılama dönemleri bellek hakkına karşı unutuşun egemen olduğu evrelerdir. Burada "geçmişi aşma" Adorno'nun da eleştirdiği gibi belleğin bütünüyle silinmesi anlamını taşıyan bir mistifikasyondur. Suçu ve suçortaklığını görmezden gelmektir. Aynı olayı yaşayan tarafların hatırlama biçimleri ve belirtilen evrelerdeki tutum ve davranışları da farklılık içerecektir. Örneğin Ermeni sorunu, Türkiye sınırları içinde yaşayan Ermeni cemaati ya da Diyaspora Ermenileri için farklı yansımalar, talepler ya da sessizliklerle karşılık bulur. Meseleye Ermeni Devleti ile Türkiye Cumhuriyeti'nin bakışı da doğaldır ki taban tabana zıttır.

Hobsbawm, milliyetçiliği kendini tarih kılığına girmiş mitlerle geçmişe demirleyen bir kimlik kültürünün standart örneği olarak

tanımlıyor. Renan'a göreyse tarihi unutmak, hatta çarpıtmak, bir ulusun oluşumunun asli faktörlerinden.

> Uluslar, çok uzun bir süreden beri var olduklarını iddia eden, oysa tarihsel bakımdan yeni olan varlıklardır. Dolayısıyla bir ulusun kendi tarihinin milliyetçi versiyonu da kaçınılmaz biçimde anakronizmden, bazı şeylerin atlanmasından, olayların bağlamlarından koparılmasından ve aşırı örneklerden ve yalanlardan oluşacaktır. (Hobsbawm, 1999: 335)

Bellek furyasının içinde tarihçinin etik bağlamda kendine yönelik eleştirelliğine her zamankinden daha çok ihtiyaç var. Belleği tarihin yerine geçiren yanılsamalı anlayışların, anakronik tutumlarla Anderson'un "hayali cemaatler" diye adlandırdığı grupların ihtiyaçlarını karşılayan anlatıların tarih yerine geçme riski büyük.

> Biz tarihe yaşam ve eylem için ihtiyaç duyarız; ona yaşamdan ve eylemden bizi hoşnut edecek bir kaçış için, geçmişteki bencil yaşamların ve alçakça, kötü eylemlerin güzel gösterilmesi için muhtaç değiliz. Tarih ancak yaşama hizmet ettiği sürece, biz de ona hizmet etmek isteriz. Ama tarihle uğraşmanın bir derecesi vardır ve ona yaşamı zedeleyecek ve onu soysuzlaştırmayacak bir derecede değer vermek gerekir. (Doğan, 2010: 348)

Yeni çağın öncü düşünürlerini derinden etkileyen Nietzsche, tarihe duyulan ihtiyaç ve verilen önem konusunda da her şeyin bellekte tutulması konusunda da çağdaşlarından farklı düşünmüştür. *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası* oldukça ilginçtir. Tarihin şimdiki zamanı anlamda bir araç olarak kullanılmasını uygun bulurken tarihe aşırı bağlanmanın tehlikelerine de dikkat çeker.

Bütün tarihler ve bellek çalışmaları hatırlamanın öneminden söz ederken o hem resmi tarih algısına hem de tutkulu bir hatırlama iptilasına eleştirel bakar. Sürekli bir şimdiki zamanın içinde yaşamayı salık verir. Her şeyi hatırlayan insanı bir tutsak olarak görür. Ne ki insanın unutmayı başararak yaşamasının imkânsızlığını da bilir. Hatırlıyor olmak bir açıdan insan için trajik bir durumdur. Ancak soysuzluğa karşı üstün insanın soylu gücünü önemseyen Nietzsche, insanı bütünüyle tarih dışına itmez. Tarih ve unutma-hatırlama bağlamında söyledikleri özellikle günümüzün çatışmalı toplumları için düşünülmeye değer fikirleri içerir. Her şeyi hatırlamak; hiçbir şeyi unutmamak... Travmalara sahip grupların sürekli kıyım, taciz, yok edilme ve şiddet anılarıyla yüklü ve her an bu duygularla dolu olması sağlıklı ve bir arada; eşit yurttaşlık haklarıyla, ortak etik değerlerle yaşamayı imkânsız hale getirecektir. Bazen unutmak birey ve toplum

sağlığı açısından, bazı dönemlerde iyi olabilir. Yapılan deneylerle zihnimizdeki hiçbir şeyin bütünüyle silinmediği düşünüldüğünde en azından bir süre belleğin uykuya çekilme halleri taraflara iyi gelebilir.

> Geçmişin mezar kazıcıları olmak istemiyorsak tarihle ilgilenmenin derecesini ve onun unutulmasını gerektiren sınırları belirlemek için, bir insanın, bir ulusun, bir kültürün ne büyük bir yaratıcı güce sahip olduğunu bilmek gerekir. İnsan ne kadar güçlüyse, geçmişi de o kadar kendine mal eder ve burada şunu öğrenir ki tarihsel anlam (miras), onun kendi gücüyle yapmak istediklerine hiçbir sınır koymaz. İşte bu yüzden, tarihsel olmayan ile tarihsel olan bir bireyin, bir ulusun ve kültürün yaşamını devam ettirebilmesi bakımından aynı ölçüde gereklidir. (Doğan, 2010: 384)

Anıların zamanı geçmiş değil, şimdidir. Anılar gün yüzüne çıkmak için hep bir şimdiki zamanı gereksinirler. Anıların sahipleri yok edilmedikçe anılar, belli değişikliklere uğrasa da hatırlanır, bugüne döner. Nietzsche bu hatırlamaların bir istilaya dönüşmesinden yakınmaktaydı ve bunu eleştirmekteydi. Anıtsal tarihin, yüzü geleceğe değil sürekli geçmişe bakan bir tarihin eleştirisiydi onun yaptığı. Antikacılar tarihi diye eleştirdiği bu tarih algısı aslında toplumları tarihselliğin dışına iten gerici bir anlayışı simgelemektedir. Bugün Nietzsche'nin eleştirdiği bu tarih algısı ne yazık ki uygarlıkları istila etme tehdidini taşımakta. Müzeleştirmelerle, tarihi roman ve film furyalarıyla... Ya her şeyi silme ya kutsama klişeleri ile geçmiş gerçekten de antika pazarlarının metalarına dönüşmüş durumda. O nedenle bugün Nietzsche'nin savunduğu eleştirel tarih anlayışına belki her zamankinden daha fazla ihtiyaç var.

> Bugün yüreğine baskı yapan yükten kurtulmaya ihtiyacı olan kişiye uygun düşecek tarih, yargılayan ve mahkûm eden "eleştirel tarih"tir. (Sarlo, 2012: 10)

Belgeseller eleştirel bir tarihi gün yüzüne çıkarmak için kimi olayların tanıkları yok olmadan onları kayıt altına alma çabası göstermekteler. Kalan son tanıklara yetişme ve anlatıları arşivleme işi büyük önem taşır. Kişisel hikâyelerin kayıp gittiği bir dünyada, tarih, eleştirelliğinden uzaklaşıp soğuk yüzlü, insansız ve egemen ideolojinin hizmetinde bir ezber olarak kalacak çünkü. Bu tehlikenin farkında olan belgeselciler son tanıkları kalmış konulara dair özellikle hassasiyet göstermekteler. Çanakkale Savaşı ya da Mübadele gibi önemli tarihsel olayların birinci derece tanıklarının hayatta olmama riski bu konuların çalışılmasını belgeselciler için de öncelikli kılmakta.

Tarih Üzerine Yangın Alarmı

> Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımasın. Böyle bir belge nasıl barbarlıktan arınmış değilse, belgenin kuşaktan kuşağa geçmesini sağlayan gelenek süreci de barbarlıktan uzak sayılmaz.
>
> Walter Benjamin

Unutmak ve hatırlamak modern dünyanın karmaşık toplumsal ilişkileri, ağır tarihsel mirası düşünüldüğünde insanlık için hiçbir zaman o denli kolay olamayacak. Kimden yana unutmak, ne zaman ve nasıl hatırlamak soruları bu iki eylemin o kadar da masum sayılamayacağını bize hatırlatır. Unutmak ve hatırlamak, belleğin işleyişi, şimdiki zamanın ihtiyaçları, hegemonyanın sesi, güç ilişkilerinin dengesi içinde şekillenen eylemlerdir. Belleğin kendi için kendi içinde tam bağımsızlığı mümkün değildir. O sürekli şimdiki zamanın içinde biçimlenen bir geçmiş zamandır. Yine de geçmiş, onunla nasıl ilişkilendiğimiz toplumsal ya da bireysel kurtuluş, özgürleşme ve mutluluk arayışlarımızın belirleyeni olacaktır. Ben kimim sorusundan nasıl bir toplum, ulus ve demokrasi sorularına dek yanıtlar bu ilişkilenme biçimlerimizin içinden üreyecektir.

İçinde Mesihçi kurtuluş ve özgürlük fikrini de barındıran Benjamin'in *Tarih Felsefesi Üzerine Tezler*'i bireyin özgürlük ve mutluluğunu mutlak bir şimdiki zaman algısının içinde aramamızı söylemektedir: Geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider. Geçmiş, ancak göze göründüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, parıldadığında, bir görüntü olarak yakalanabilir.

> Geçmişi tarihsel olarak dile getirmek, o geçmişi "gerçekte nasıl olduysa öyle" bilmek değildir. Buna karşılık, bir tehlike anında parlayıverdiği konumuyla, bir anıyı ele geçirmek demektir. Tarihsel maddecilik için önemli olan geçmişe ilişkin bir görüntüyü, tehlike anında tarihsel özneye ansızın gözüktüğü biçimiyle korumaktır. Tehlike hem geleneğin varlığına hem de

> geleneğin seslendiklerine yöneliktir. İkisi için de aynı tehlike, yani kendini egemen sınıfların aracı kılma tehlikesi vardır. Her çağda yapılması gereken, geleneği, onu alt etmek üzere olan konformizmin elinden bir kez daha kurtarmak için çaba harcamaktır. (Benjamin, 2001: 39-40)

Benjamin, gücü elinde tutanların tarihine karşılık ezilenlerin tarihini yazmaktan, yapmaktan söz açmakta. Bu nedenle de fikirleri hegemonyanın aldatıcı sesine karşı bir uyarı, bir "yangın alarmı" niteliği de taşır. Moda-tarih analojisinde moda, geçmişin çalılıkları arasında dolanıp duran güncelin kokusunu alma yeteneğine sahiptir der.

> Moda, geçmişe atlayan bir kaplan gibidir. Yalnız bu atlayış egemen sınıfların buyruğundaki bir arenada gerçekleşir. Ezilenler içinse bu atlayış diyalektik bir hamle olan devrim'dir. (Benjamin, 2001: 40)

Benjamin'in moda dediğini Assmann furya sözcüğüyle karşılıyor. Bu sözcüklerin içerdiği negatif anlamlar düşünüldüğünde, günümüzde belleğe ilgi ve yönelimin "neden şimdi" ve "şimdi, ama nasıl" sorularıyla birlikte ele alınmasında yarar var. Bu hatırlamalar, hatırlama biçimleri, dünya yeni düzenini kurarken eskinin paradigmalarını yıkıp egemenlerden yana yeni bir sistem anlayışını yapılandırmak için mi hareket etmekteler; yoksa ezilenlerin görmezden gelinen tarihlerini onlardan yana bir bakışla kurarak dünyanın daha adil, eşit ve barışçıl olması için mi? Bu modaların körüklenmesi, bireyleri daha fazla muhafazakâr bir edilginliğin içine sürüklemek, yeni Weberyen kafeslerde denenmemiş tutsaklıklar için midir, başka medeniyet kırılmaları yaşanmasın diye insanlık adına alınan önlemlerin bir parçası mıdır? Karşıt hafızaların çatışması, bütün insanlıktan yana yeni bir inşa sürecine mi girecektir, hegemonyanın sesini yükseltmeye mi yarayacaktır? Böylesi bir furya sürecinde özellikle düşünsel ve sanatsal üretimlerinin bu sorular bağlamında irdelenmesi ve analiz edilmesinin önemi büyüktür.

Tarihin akışını durduran ontolojik an olarak şimdinin zamanını tartışmaya açan Benjamin, modernliğin Büyük Anlatısına* dair ilk yapıbozumcu eleştirileri yöneltenlerden biri olarak M. Löwy'nin de belirttiği gibi ne Habermasçı anlamda bir modernist ne de Lyotard'ın anlam yüklemelerindeki gibi postmodernisttir.

---

* *Grand narrative* veya *master narrative*. (y.h.n.)

> Kapitalizm-öncesine ait (Mesihçi) kültürel ve tarihsel referanslardan esinlenen modernitenin modern eleştirisini yapanlardan biridir. (Löwy, 2007: 4)

Tarihi ezenler ve ezilenlerin mücadele alanı olarak görür Benjamin. Bu nedenle de Alman Romantizminin etkilerinin de görüldüğü ütopik düşüncesinde, toplumsal ya da bireysel mutluluk, kefareti ödenmiş bir hayatın kurtulmuş ve özgürleşmiş özneleriyle sağlanabilecektir.

O da Nietzsche gibi tarihin ve tarihçinin işlevleri konusunda eleştirel bir tutum içindedir. Löwy aralarındaki farkı şöyle anlatır:

> Nietzsche'nin eleştirisi isyankâr birey, kahraman, daha sonra da üstün insan adına hükümler taşırken Benjamin'de eleştirellik medeniyet, İlerleme, Modernlik denilen görkemli arabanın altında ezilenler içindir. Tarih ona egemenlerin galibiyetlerinin art arda dizilişi olarak görünür. (...) Tarihi bir "kazanımlar" birikimi her zaman daha çok özgürlüğe, akılcılığa, uygarlığa doğru bir "ilerleme" olarak kavrayan evrimci bakışa karşı Benjamin tarihi "aşağıdan", mağlupların tarafından, hâkim sınıfların zafer dizisi olarak algılar. (Löwy, 2007: 49)

"Tarihin havını tersine taramak", bu bakış açısı ve görev üstlenişle aşağıdakilerin bakışından yazma işleviyle tarihçinin omuzlarına yüklenir.

Bellek ve Tarih Yazımı

> Ulusların çoğu kez bir krizin, bir savaşın ardından kurulması nedeniyle zedelenen özsaygısını yükseltmek, aşağılanan benlik imajını yüceltmek gibi o an için zorunlu ama daha sonra işlevini yitirecek olan bir misyon yüklenir kolektif bellek. Ulus çatısı altında birleşme, ortak bir geçmiş aidiyetini varsayar ve bu nedenle kolektif belleğin inşasında gerçeklik kaygısı taşınmaz. (...) Devlet ortak belleği pekiştirirken, özel bellekleri bastırır. Dolayısıyla ulusal anlatı, bastırılmış bellekleri içinde barındırır.
>
> Nuri Bilgin

Tarihin yöntembilimiyle ilgili tartışmaların son yıllarda artması bir rastlantı değil. Elbette bu çalışmanın sınırları tüm yaklaşımları analiz etmeye imkân vermemekte.

> Bellek nasıl yanılsamalar, öznellikler, kişisel deneyimlerle dolu biricikliği olan bir alansa tarih de belleği dışlamayan hatta onun içinden çıkan, ancak söylemini doğrulanabilirlikten alan kavramlardır. O nedenle tarihsel anlatıları tarihsel kurguyla karıştırmamak gerekmektedir. (Löwy, 2007: 57)

Tarih de bir anlatı. O nedenle yorumlanmaya açık. Bugün, eskinin algısıyla nesnel veri kaynakları olarak görülen arşiv belgelerinin kod çözümü ve yorumlama çalışmalarıyla ne denli öznel ve taraflı kurgular olduğu görülebilir.

> Tarihsel aklı ilerlemenin ideolojisine dönüştüren, determinist nedenselciliği, "homojen ve boş" doğrusal zaman algısıyla pozitivist tarihselcilik elbette eleştirilmeyi hak etmektedir. (Löwy, 2007: 58)

Ancak bu, geçmişin yeniden inşasında her türden olgusal nesnelliği reddetmeyi gerektirmemeli. Tersi, kişisel deneyimlerin gerçeğin

yerine geçmesine yol açacaktır. Günümüzde bellek, kimi çalışmalarda böyle bir yanılsamayla tarihsel gerçekliğin ikame alanı olarak görülmekte. Olgular ve gerçekler arasında saptama ve kavrayış açısından bütünüyle belleğin öznel alanına teslim olmak kimi zaman tehlikeli ve yanıltıcı olmakta. Böyle durumlarda kurgulanmış tüm veriler gerçeğin yerini alırlar. Sanatın özgürleştiriciliği içinde estetik bağlamda iyi pek çok örneğine rastladığımız bellek hikâyeleri elbette değer taşımakta; ancak gerçeğin yerini bütünüyle tuttuklarını düşünmek doğru olmaz. Bu konuda tarihçinin tutumuna ve eleştirelliğine daha yakın duranlar, belgesel sinema örnekleri olacaktır. Her kurgunun bir yorumlama çabası olduğunu unutmadan baktığımızda, olgusal olandan yola çıkıp, gerçeğin aranmasından doğrunun bulunmasına dek etik bir çabayı da içinde barındıran belgesel sinema örnekleri, tıpkı arşiv belgelerinin kodlarının çözümlenmesi ve yorumlanması gibi söylem ve içerik analizleri yoluyla, sosyal bilimlerin alanına değerli katkılar sunabilecek önemli araçlardan.

Ünsal Oskay, "modern yaşamın ancak iradeye bağlı bellekle kendini koruma altına almış bir hayat biçimi aracılığıyla katlanabilmesi yüzünden ortaya çıkan yaşamın bir tümlük içinde algılanamaması, bellekleştirilememesi, bu nedenle de geçmişin birçok bölümünün istendiğinde anımsanamaması sorununu tüm direnmeci düşünür ve edebiyatçıların ele alıp tartıştığını" (Oskay, 1988: 14) ifade ediyor. Oysa günümüz toplumu bu bütüncül algısını yitirmiş ve fragmanlar toplumuna dönüşmüştür. Bugün geçmişin bilinmesi farklı içerik ve biçimler kazanarak gerçekleşmekte. Öykülemeden çoktan vazgeçilen bu çağda yaşanan güne ait olgular ve olaylarda geçmişe ait olanlar da bir enformasyon olarak verilmekte ve öğrenilmekte. Yaşam deneyimlerinden kazanılan bilginin yerini haberdar edilme durumu aldı. Enformasyon sunumunda giderek bir boyut daha oluştu; enformasyondan duyumlamaya [*sensation*] geçildi. Yani olaylar ve olgular arasında "satış artırıcı" sansasyonel olanlar seçilmekte ve kitle iletişim süreci bu yolla gelişmektedir. Hayatı ancak fragmanlar şeklinde yaşayan günün insanı gitgide derin bir hissedişten de uzaklaşmakta. Benjamin'in dikkat çektiği özgürleşim* sorunu, yanılsamalı fantazyaları ve onu besleyen "eğlence ve bilinç endüstrisi"nin etkilerine karşı da bir özgürleşim savaşıdır.

Bu saiklerle akademik olmayan tarih yazımı, kabul gördüğü oranda pazara ait bir metaya dönüşmüştür.

---

* *Liberation*. (y.h.n.)

Bu tür tarihler güncel entelektüel, duygusal, etik ya da politik gereksinimlere göre şekillenirler. Bu anlatılar kamusal çevrelerde kabul görür; çünkü görünüşte geçmişle ilgili sorulara tümüyle yanıt verirler. Olayları anlamlandırdıkları için teselli sunarlar ya da eylemi desteklerler. İlkelerinin basit oluşu toplumsalı kavramayı kolaylaştırır ve okurların sağduyusuna ters düşecek çelişkiler içermez, tersine sağduyu ile beslenir ve onu besler. (Sarlo, 2012: 14)

Toplumsal Bellek ve Sözlü Tarih

Bir hikâyenin dinleyicisi hikâyeyi anlatan kişiyle birliktedir. Bir hikâyeyi yüksek sesle okuyan kimse de bu birlikteliği paylaşır.

Walter Benjamin

Özellikle sosyal bilimler alanındaki çalışmaların ivme kazanması ve boyut değiştirmesi, nitelikleri kadar yöntemleri de değiştirdi. Disiplinlerarası bir kimliğe de bürünen bu çalışmalarda değişen ve gelişen teknolojinin etkisiyle alan araştırmaları daha güvenilir tekniklerle yapılmakta. Halkbiliminden antropolojiye alan çalışmasını gereksinen disiplinlerde dijital teknolojinin kayıt olanakları, malzemenin arşivlenmesi ve saklanması açısından yepyeni olanaklar doğurdu. Bu, bulguların okunup analiz edilmesini ve kavramsallaştırılmasını, dolayısıyla teorinin alanına taşınmasını hem kolaylaştırdı hem de farklı bakış açıları ve yorumlayışlarla yenilik getirdi.

Günümüz sosyal bilimler ve kültürel alan çalışmalarının vazgeçilmez yöntemlerinden biri olarak en sık karşımıza çıkan sözlü tarih çalışmaları, yeni değilse de teknolojik olanaklar sayesinde farklı bir boyut ve popülerlik kazandı.

Tarih dahil pek çok alanda bu yöntemin tercih ediliyor oluşu elbette bir rastlantı değil. Özellikle 1990 sonrası yüksek teknolojiye bağlı gelişen ve egemenlik alanı ölçüsüz genişleyen yeni medya, toplumların ve bireylerin düştüğü anlamsızlık çukurunu derinleştirmekte, anlamını ve gerçeğini kaybeden bireyin dünyası medyanın seyirlik oyunlarıyla göstergelerin anlık şölenine dönüştürmekte. Hızlı bir belleksizliğin ve geçiciliğin içine yuvarlanan bireyin şimdiki zamana tutunma ihtiyacını giderebilmek için arayışa girmesi kaçınılmazdır. Çağın bireyi, bir yanda neredeyse yüksek teknolojinin esiri olup hızlı bir bellek yitiminin içine düşerken bir yandan da buna tepki verme itkisiyle geçmişe, belleğe sığınma arzusunu şiddetle yaşamaya başladı.

Anlamını kaybetmiş dünyanın hakikatini yeniden üretme arzusu geçmişe dair bakışımıza boyutlar kazandırır. Böylelikle geçmiş bir kez daha ve elbette son olmayacak biçimde yeniden üretilir. Bu durum ne yalnız Türkiye gerçeğiyle ne de salt Batı'nın tutumuyla sınırlıdır. Bu, küresel bir "furya"dır. İlerlemenin zamansallığı ve zincirleme mantığı, küçülen ve teknolojik devrimlerle küresel bir köye dönüşen dünyanın neredeyse tüm noktalarını etkilemekte. Farklı coğrafyalarda gelişen farklı modernizmler içinde etki-tepki süreçleri, nedensellik ilişkileri başka başka yaşansa da her yerde küresel krizin sonuçlarıyla mücadele edilmekte. Bu mücadele yollarından biri de geçmişe geri dönme, yeni bir tarih yazma ve geçmişi şimdinin gereksinimleri doğrultusunda yeniden inşa etme çabası.

Toplumsal bellek çalışmaları, geçmişin hatırlanmasıyla tarihin şimdinin gereksinimlerine göre yeniden kurulma çabası olarak özetlenecek olursa, bu, ihmal edilen gruplar ve öznelerin o güne kadar büyük anlatı olarak klasik tarih içinde ihmal edildikleri yeri edinme mücadelesi olarak da anlaşılmalı. Etnik, cinsiyetçi, mezhepçi egemen bakış politikalarına karşı sivil tarih oluşturma çabası olarak da değerlendirilebilecek bellek araştırmaları, sesi duyulmayan, görmezlikten gelinen grupların görünür kılınmasını hedeflemekte. Bu çalışmalarda araştırmacıların sıklıkla başvurduğu yöntemse "sözlü tarih".

Sözlü tarih çalışmaları özellikle Batı'da yirminci yüzyıl ortalarından bu yana akademisyenlerce de ilgilenilen bir konu. Bağımsız araştırmacıların çalışmaları ve yönteme ait özellikler ve sorunlar hâlâ tartışılagelmekte. *Sözlü Tarih ve Yerel Tarihçi* kitabında Stephen Caunce alanla ilgili özel bibliyografik bilgiler veriyor ve ilk nitelikli kitap olarak Paul Thompson'ın *The Voice of the Past: Oral History* adlı eserinden söz eder. Robert Perks'in *Oral History: An Annotated Bibliography* adlı çalışmasını da sözlü tarih kitaplarının bir listesini vermesi açısından önemsemiştir.

Caunce çalışmasını özetlerken sözlü tarihin hem yöntemine hem de bağlamına ve amacına yönelik önemli ipuçları veriyor:

> Sözlü tarih sürekli geliştiği için bu alanda neler yapılabileceği konusunda açık sınırlamalar belirlenemez ve yöntem konusunda dogmatizme yer verilemez. Sözlü malzeme toplayanlar ve bu malzemeyi onlara sağlayanlar, başka herhangi bir tarih araştırmasında söz konusu olmayan kişisel ve dinamik bir süreç yaşarlar. Bir sözlü tarih çalışmasını bağlantılı olduğu tüm farklı ortamlarda tüm farklı sonuçlarıyla ve tüm farklı insanlarla gerçekleştirmenin anahtarı, yaklaşımlarda aynılık değil, çeşitliliktir. (...)

> Tarihin kaydedilmesi konusunda o kadar fazla boşluk söz konusudur ki sözlü tarihçi olmak isteyen herkes, sözlü malzeme sağlayacak insanlarla dürüst ilişkiler geliştirdiği sürece ve işi yaparken öğrenmeye açık olduğu sürece yararlı çalışmalar yapabilir. (Caunce, 1994: 5)

Sözlü tarih kaynak olarak sıradan insanların kişisel anılarını kullanır. Klasik tarihçinin kullandığı belgeleri ardına alarak alternatif bir tarih oluşturur. Herkesin sesinin duyulabilmesi bağlamında geçmişe ve yaşantıya daha demokratik bir bakışı da içerir. Ancak her yöntemde olduğu gibi bu yöntemde de çalışmacının amacı ve yaklaşımı kendi biricikliğini ve öznelliğini taşır. O nedenle etik son derece önemlidir. Kaynak kişilerin ses ve görüntü kayıtlarıyla yapılan çalışmaların deşifresi de kimlerin kaynak kişi olarak seçildiği de önemlidir. Herhangi bir konuda iktidarın görmezden geldiği meselelerin tartışılması ve gün ışığına çıkması da sağlanabilir ya da muhafazakâr bir tarihçi tutumuyla düzenin sürdürülebilirliğinden yana tavır da alınabilir.

> Sözlü tarih daha çok bir malzeme toplama yöntemi, bugünü daha iyi anlayabilmek ve geleceği yönlendirebilmek için geçmişi anlamlandırma sürecine yapılan bir katkıdır. Sözlü tarih sonuçta belli bir tür tarihsel kaynaktır sadece. (Caunce, 1994: 12)

Bu nedenle sözlü tarih çalışmalarının tarihin yerine geçmesi söz konusu olamaz. Hangi disiplinle ilgiliyse o uğraş alanını destekleyici bir süreç olarak düşünülmelidir. Tarihin alanını genişletme olanağı taşıyan bu aşağıdan bakış, tarihin bir açıdan insanlaştırılması, tarihin tekil bakışına karşı çoklu bakışa dair veri zenginliğidir.

Caunce çalışmasında önemli başka bir noktaya daha işaret ediyor: Medyanın manipülatif gücü. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaştırdığı ve inandırıcılığının altını kuvvetle çizdiği sözün gücü, kitleler üzerinde kanıksanmış bir değer olarak kabul görmekte. Bu nedenle yüksek teknolojinin olanaklarıyla her şeyin kayıt altına alınabildiği bir çağda, neyin nasıl iletildiği, okunduğu, anlamlandırıldığı kaydetmekten daha önemli bir mesele olarak sözlü tarih çalışmalarıyla ilgilenen herkesin önünde ciddi bir konu olarak durmakta.

> Bu çalışmalarda bilgiyi toplayanlar ve onların konuştukları insanlar neyin kaydedileceği konusuna birlikte karar verirler ve bir sözlü kayıt oturumu, bütün bir ömrün deneyimini, tavırlarını, becerilerini ve anlayışını kapsayabilir. (Caunce, 1994: 22)

Ancak burada kayıt altına alınan bir hayatın bir kısmı seçime tabi tutularak görünür kılınabilir. Çalışmayı yürüten, farklı bakış açılarıyla nesnesine yaklaşabilir. Kimisi teknik ve biçime sıkı sıkıya bağlı kalırken kimisi daha politik ve toplumsal merkezli bir yaklaşımı seçebilir, burada önemli olan baştan sona çalışmada izlenecek yolla ilgili tutarlı olmaktır.

Resmi tarih tezleri, yaklaşım ve yöntemleri özellikle ulus-inşa süreçlerinde muktedirlerin zafer ve başarılarından söz eden bir ulus tarihi kurmak isterler. Ancak bir gruba dair zafer diğerinin felaketiyle sonuçlanmıştır ve resmi tarihler bu felaket ve yenilgiyle ilgilenmeyi pek sevmezler. Bu durumun farklı dinamikleri olan toplumlarda toplumsal barışa ve bir arada yaşamaya dair algıya olumsuz etkisi olasıdır. Bu algı ve yaklaşımı kıracak alternatif tarih arayışları özellikle Batı'da dünya savaşlarının felaketlerinden sonra başladı. Türkiye'de nispeten daha yeni sayılan sözlü tarih çalışmaları ile alternatif tarihler yazmak Cumhuriyet tarihinin yakıcı konularına dokunmayı da içermekte. Süreç, Mübadele, Kurtuluş Savaşı, Ermeni sorunu, 6-7 Eylül olayları gibi konuların yeni bakış açıları ve tanıklıklarla ele alınmasıyla başladı. Bugün gerek sosyal bilimler alanındaki çalışmalarda gerekse hızla yükselişe geçen belgesel sinema örneklerinde sözlü tarih yöntemiyle yakın tarihimizin pek çok tartışmalı konusu gündeme gelmekte: Menderes ve arkadaşlarının idamları, Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan'ın idamları, Sivas-Madımak, F tipleri ve Hayata Dönüş operasyonu, 12 Mart ve 12 Eylül darbeleri, Dersim 1938 vb gibi.

Nahide'nin Türküsü (2009) Berke Baş, *Kurtuluş Vapuru* (2006) Erhan Cerrahoğlu, *Kırlangıcın Yuvası* (2007) Bülent Arınlı, *Karanlıkta Diyaloglar* (2006) Melek Ulagay, *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* (2010) Nezahat Gündoğan, *Gayri Mehmetler Türküsü* (2007) Süleyman Baydili, *Bizim Mahallenin Giritlileri* (2010) Şehbal Şenyurt, *Annem Barış İstiyor* (2008) Aziz Çapkurt, Öteki Kasaba (2010) Nefin Dinç, *Yarına Bir Harf* (2007) Hakan Aytekin, *Oğlunuz Erdal* (2010) Tunç Erenkuş vb sayabileceğimiz onlarca belgesel, sözlü tarih çalışma yöntemlerinden yararlanarak resmi tarihin görmezden geldiği konulara insan hikâyeleriyle yaklaşıp, tarihe alternatif çoklu bakış açıları getirmeye çalışıyor.

> Belgesel sinemada sözlü tarih bir ruhsal durum olarak, öznenin kendisini kendi diliyle açıklayabilmesinin ve kendi öyküsünü kurabilmesinin önünü açabilmektedir. (Enis Rıza, 2003: 290)

Ancak sözlü tarih yalnızca toplumsal bellekte travmalara yol açmış konularla ilgili değil. Çeşitli meslek grupları, etnik gruplar, kadınlar, çocuklar, gençlik grupları vb alanlar bağlamında gündelik yaşama dair çalışmalar da bu türün tarih yazımına katkıda bulunduğu konular. Sözlü tarih çalışmaları birer hatırlama çalışmasıdır. Belleğin yanıltıcı yapısı göz önüne alındığında tanıklıklarla yürüyen bu çalışmaların belgelerden ve arşiv bilgilerinden yararlanması, alana dair saptamalarını dayanaklarla tamamlaması son derece önemli. Aksi halde belleğin yanıltıcı tuzaklarına düşmek de her zaman olası.

Türkiye'deki sözlü tarih çalışmalarının önemli isimlerinden biri olan Prof. Dr. Esra Danacı *Geçmişin İzleri: Yanı Başımızdaki Tarih İçin Bir Kılavuz* adlı çalışmasında son bir buçuk yüzyılın tarihin yorumlanışı bağlamında büyük değişiklikler geçirdiğini söyleyerek, on dokuzuncu yüzyılın siyaset-iktidar merkezli tarih algısının ulusların inşa sürecinde büyük bir işlev üstlenecek toplumsal bellekler yarattığına dikkat çekmekte.

> Bu bir buçuk yüzyıl içerisinde tarihçilik önemli kişilerin, savaşların ve diplomatik zaferlerin tarihi veya münferit olaylarla rastlantıların yığını olmaktan katı determinist açıklamaların materyali olmaya oradan da tüm insani etkilerin incelenmesine; tek boyutlu bir zaman anlayışından pek çok ritmin iç içe geçtiği bir süreci temeline oturtmaya ya da belge okurluktan, göz alabildiğine geniş bir alanda, hatta sınırların olmadığı bir kavrayış içerisinde bir araştırmacının her türlü veriyi konuşturması gerektiği bir tarza doğru önemli değişiklikler geçirdi. (Danacı, 2012: 1)

Dolayısıyla da amaçlanan, tarihin siyasal erk merkezli olmaktan daha toplum merkezli olmaya doğru evrilmesidir.

Hangi algılayış içinde olursa olsun tarih aynı zamanda bir seçme ve dışarıda bırakma işlemi. Bu seçme ve eleme işi uzun yüzyıllar siyasi erkin güdümünde ve belirlemeciliğinde gerçekleştirildiğinden madunun, sessiz yığınların tarihi uzun süre gün ışığına çıkamadı.

> "Aşağıdan tarih", "sessiz yığınların tarihi", "insanlı tarih" gibi arayışların tarihçilik dünyasına girişi de 1960'lardan itibaren Batı dünyasında sivil toplumun ön plana çıktığı, toplumun giderek tüm marjinal grupları da içererek kendini tanımladığı, zamanın çok çehreli bir akış olarak görüldüğü bir sürecin ürünüdür. (Danacı, 2012: 2)

Kişisel tanıklıkların, yaşantıların belleğin derinliklerinden gün ışığına çıkarılması, değerlendirilmesi ve bu yolla toplumsal tarihin

oluşmasına sözlü tarih çalışmalarının katkısı son derece önemli. Belli tarihi dönemlerin iktidar söyleminden koparak başka bir tarih oluşturma çabası da sözlü tarihin ilgi alanlarından; sıradan hayatlardan iç savaşlara, siyasi çalkantılara, travmalara doğru bir yolculuğa çıkmaktır kastedilen.

> Sözlü tarih daha demokratik ve katılımlı bir tarihe, devlet dışı, "sivil" bir tarihin kıyılarına taşır bizi, "yığınların tarihi", aşağıdakilerin sesini dolayımsız bir biçimde duymamızı sağlar. (Danacı, 2012: 138)

Ancak yeniden hatırlamalarla ortaya çıkan bilginin nasıl analiz edileceği de son derece önemli. Yeni bir tarih yazımı ve bellek inşası sürecinden ortaya çıkan "biz" algısı başka türden yeni muhafazakârlıkların doğmasına da neden olabilir. Yeni çemberlerin, cemaatlerin oluşması gibi tehlikeler de barındırır. Toplumsal birlik duygusu ve beraber yaşama olanaklarını örseleyici nostaljilerin açığa çıkmasına yol açabilir. O nedenle sözlü tarih çalışmalarından elde edilen bilginin ötekine yaklaşma çabası olduğunu hatırlamakta hep yarar var. Çekilen acılar ve travmalar üzerinden yapılan okumaların, nefret söylemini açığa çıkaran değil, başkasının acısına bakıp kendi acılarımız aracılığıyla ötekiyle bağ kurmayı sağlayan kavrayışa yöneltmesi anlamlıdır.

Yönteme İlişkin

Sözlü tarih çalışmalarının eleştiri aldığı noktalardan biri, toplanan verilerin kaynak kişilerin öznelliklerini taşıması nedeniyle kimi zaman güvenilmez oluşu. Özellikle yaşam öyküsüne dayalı alan çalışmalarında belleğin uçuculuğu, yanıltıcılığı gibi durumlar nedeniyle sözlü tarih yöntemine özellikle muhafazkâr tarihçiler temkinli ve eleştirel yaklaşmaktalar. Ancak tarih bilimine ait malzemelerin başında gelen belgelerin, fotoğrafların, çeşitli arşiv kayıtlarının bile bugün öznelliğinden söz açmak mümkünken, sözlü tarih çalışması gibi kişilere ve onların yaşam öykülerine ve tanıklıklarına dayalı bir bilgi toplama yönteminin öznellikler taşıyor olması şaşırtıcı değil aksine doğal. Burada önemli olan sosyal bilimci, belgesel yönetmeni, araştırmacı olarak toplanılan malzemeyi analiz edenin ve yorumlayanın tutumu. Günümüzde sosyal bilimler alanında gerçekleştirilen nitel çalışmalar bu öznelliklerin de sağlıklı ve bilimsel yöntemlerle analizleri ve yorumları yapıldığında araştırmacıya değerli ve önemli bilgileri taşıyabildiklerini göstermekte.

Alessandro Portelli'ye göre sözlü tarihin önemi, anlatının geçmişteki olaylarla ne kadar örtüştüğü değil, olayların sonradan anlamlandırılma süreçleridir.

> Bu sebepten dolayı "yanlış" bir sözlü kaynak söz konusu olamaz; çünkü her kaynak belirli bir bakış açısını yansıtır. (Aras, 2009: 281)

Anlatmak, dile getirmek, bir hatırlatma formu olarak belleği yeniden şekillendiren bir eylem. Susmaksa bir unutma formu. Susmak ve unutmak eylemlerinin yaşanılan toplumsal ya da bireysel şiddetin yol açtığı travma kaynaklı olduğu hallerde anlamı korku, baskı, inkâr vb olabilir. Bu bağlamda susmanın kendisinin de bir anlatma yolu olduğu göz ardı edilmemeli. Leyla Neyzi yaptığı alan çalışmalarından yola çıkarak doğrudan anlatımın mümkün olmadığı durumlarda yaşadığı travmatik durumla başa çıkabilmek için mizah, ironi, fantezi ve nostalji gibi anlatı stratejilerinin kullanılabildiğinden söz ediyor.

> Travma literatüründeki son tartışmaların hatırlamanın ve anlatının iyileşme sürecinde merkezi bir rol oynadığını, unutma ve sessizliğinse olumsuz olduğunu vurgular. Unutma da hatırlamada bilinçli tercihler olarak bize bir şey söyler. Geçmiş bu yolla farklı tonlarda anlatılaştırılmış ve tarihsellik kazanmış olur. (Neyzi, 2011: 47)

Bilgi çağını çoktan arkamızda bıraktığımız söylemler çağındayız. Bu bağlamda her yönden kolayca ulaşılabilecek somut bilgiler kadar bu bilgilerin insan zihninde, toplumun belleğinde bıraktığı izlerin okumasını yapmak daha büyük önem taşımakta. Bu aynı zamanda şimdiki zamanın çelişkilerini, dışlayıcılıklarını, muhafazakârlıklarını anlamak ve geleceğe var olan karşıtlık ve çelişkilerin uzağında daha şeffaf ve barışçıl bir algıyla bakmak ve bir aradalığın mümkün olacağı bir toplum inşası için de gerekli görünmekte.

Sözlü tarih çalışması dendiğinde bugün akla ilk gelenin mülakat yöntemi olması olağan fakat çalışmayı anlatmak açısından yetersiz. Sosyal bilimler alanında derinlemesine gözlem ve katılımcı gözlem gibi mülakat da çok sık başvurulan araştırma tekniklerinden. Oysa sözlü tarih çalışması bir yöntem olarak elbette bunları da kapsayan ama başka bir şey.

> Elbette esas olarak kişilerin belleklerine tanıklıklarına başvurularak yapılan mülakatları içerir; ancak bunun dışında konu ve kişilere ait her türlü

> verinin deşifresi, tasnifi, arşivlenmesi ve yorumlanması da bu yöntemin basamaklarını oluşturmaktadır. (Bilmez&Arslan, 2011: 11)

Bir bellek mekânı olan arşivler de sözlü tarih çalışmalarının önemli biriktirme, tasnifleme ve depolama noktaları. Foucault'nun *Bilginin Arkeolojisi* eserinde belirttiği gibi arşivler, kuru bir nesnellik alanı değil çeşitli olguların oluşturulduğu ve biçimlendirildiği bir söylem alanı.

Günümüzde sözlü tarih çalışmaları "tarih"ten çok siyasetin, kültürün ve sosyolojinin alanlarıyla ilişkilenmekte. Sonuç kadar belki de daha çok önem taşıyan süreç bu çalışmaların kendisinde. İnsan insana ya da grup etkileşimlerine açık olan söyleşiler sırasında deneyimlenen ilişki biçimlerinin kendisi dahi veri oluşturabilmekte. Bu özelliği, sıkça sözlü tarihe başvuran belgesel yönetmenlerini de etkilemiş görünmekte. Yönetmenin ve ekibin ele alış süreçlerinde, konuya dahil olmaları ve süreç içinde kendilerinin de değişime uğraması yöntemin tipik yansımaları. Özellikle Enis Rıza'nın *Yeni Bir Yurt Edinmek* ya da Bingöl Elmas'ın *Pippa'ya Mektubum* belgeselleri sürece yönetmen ve ekibinin dahil olmasına dair iyi örneklerden.

> Sözlü tarih çalışmalarının sunduğu malzemeler, sadece geçmişin en doğru, aslına en uygun biçimde yeniden kurulması için değil, aynı zamanda ve belki daha önemlisi tarih anlatılarının yapıbozum için de değerlidir. Ama öncelikli olarak "geçmişi 'yeniden kurmak' ile 'kurgulamak' arasındaki çizginin ne kadar ince olduğu akıldan çıkarılmamalıdır. Ayrıca, bu 'yeniden kurma' çalışmalarında sözlü tarihin sunduğu farklı anlatılarda var olan farklı veya çelişkili her bilgi kadar, konvansiyonel tarih yazımının kaynaklarını da dikkate almak tarih bilimciden belgesel yönetmenine kadar yöntemi kullanan herkesin etik sorumluluğu da olmak gerekir". (Bilmez&Arslan, 2011: 15)

Tahsin İşbilen'in *Asya Minör... Yeniden* belgeseli mülakat yöntemine başvuran ama derinlikli gözlem sürecinin yaşanmadığı da hissedilen bir belgesel. Ancak yönetmen buradaki eksikliği tamamlamak için, özellikle art alan bilgisini oluşturmak amacıyla tarihe başvurmuş görünmekte.

Sözlü tarih çalışmaları bize seçilerek hatırlananlar kadar seçilerek unutulanların da var olduğunu gösteriyor. Bu saptama dikkate alındığında belleğin kaygan, yanıltıcı zemininin araştırmacıları düşüreceği tehlikeler de açık. Belleği tarihin söylemsel tasavvuru olarak okuyan Bell, çalışmasında bellek çalışmalarının inşa edilmiş

ulusal tarih anlayışlarının yerine konulması yönelimlerinin bu iki kavramı karşı karşıya getirdiğine dikkat çekiyor.

> Görünüşe göre "hafıza" bugün meta-teorik bir mecaz rolünü benimsemiş ve belki de duygusal bir özlem olmuştur. (...) Hafıza da eski anlamlarının birçoğunu yitirmiş çalkantılı bir dünyada hakikatin mıhlandığı yere -her ne kadar güvenilir bir kazık olmasa da- demir atmak iddiasında görünüyor. (Bell, 2003: 196)

Bugün belleğe tarihten daha fazla güveniyor görünüyor insanlar. O nedenle yaşam öyküleri yeni tarih yazımı bağlamında sık sık karşımıza çıkmakta.

> Sözlü tarih çalışmaları yoluyla yakalanan yaşam öyküleri kendi anlatımlarının ve gösterimlerinin poetikasından başka bir tür poetika yakalayabilmesi veya başka tür bir anlatı kurabilmesi, başka tür bir tercümeyi de gerektirir. (Öztürkmen, 2011: 60)

Kaçınılmaz olarak da araştırmacının öznelliği, kendi deneyimleriyle de devreye girmiş olur. Metnin analizini yaparken bu analizi kendi kurgusunun içinden tarihselleştirmelerle yapar. Burada önemli olan kişisel bakış açılarının ve deneyimlerin devreye girmesi değil, bunun farkındalığıyla metinlerin yorumlanması ve temsil edilmesidir.

Günümüzde sözlü tarih yönteminin en çok kullanıldığı alanlardan biri olan belgesel sinemada yönetmen kuşkusuz, gerçeği kendi bakışı ve yorumuyla kısaca kendi gerçeklik bağlamıyla iletme amacındadır. Yani kaynak kişiden derlediklerini kendi sözüne dönüştürerek iletir. Nasıl ki derlenen anlatıların kendi içinde tutarlı bir söylem birliği varsa ve bu içerdikleri ve dışarıda bıraktıklarıyla bir anlam ifade ediyorsa, tüm bunları yeniden dil içi çeviriye sokan yönetmen de kendi söylemini oluşturacaktır. İzleyici de deneyimleri doğrultusunda bu metni kendi bakış açısıyla yeniden yorumlar. Bu da gösterir ki sözlü tarih çalışmaları, kişisel anlatılar, yaşam öyküleri değişmez doğruların aktarılmasına hizmet etmekten çok, var olanların bellekte kalış, uyanış ve yeniden kuruluş biçimlerine dikkatleri çekmek için önemli bir araştırma yöntemidir. Çağın söylemi bu tekil anlatıların çoğul söylemleriyle yeni anlamlarını kazanmaktadır.

Bellek ve Tarih Arasında Mekânsal İlişkiler

Ağaçların ölümü geri püskürttüğü bir yuva düşledim
Geçmiş çağların artık uykuda olmadığı...
Adolphe Shedrow

Pierre Nora, *Hafıza Mekânları* yapıtında bellek mekânlarının sayımına girişir, bellek özellikle bu mekânlar içinde ortaya çıkar ve insanların iradesine ya da yüzyıllara bağlı olarak en çarpıcı simgeleriyle de buralarda görülür: Bayramlar, amblemler, anıtlar ve anma törenleri; ayrıca övgü söylevleri, sözlükler ve müzeler, arşivler, vatan toprağı... Bunlar, tarihin dolayısıyla da siyasal erkin hüküm sürdüğü mekânlardır.

Günümüzde bellek patlamalarıyla bellek mekânlarına duyulan ilgi de birbiriyle bağlantılı. Tarihin ve belleğin sonunun getirildiği, sanallığın ve simülatif evrenlerin mekânların yerini aldığı günümüzde "Artık hafıza ortamları olmadığı için hafıza mekânları var" demekte Nora. Geleneğin alışılmış rutini içinde yaşayan toplumlar artık bize çok uzak. Hızın egemenliğinde bellek toplumu olarak yaşamak mümkün görünmüyor. Geçmiş aracılarla, izlerle, simgelerle taşınıyor. Zaman kendi paradokslarını ve çelişkilerini üretirken farklı çağlarda farklı paradigmalarla tarih-bellek kavramları itişip kakışarak birbirinin yerine geçmeye çalışıyor. Oysa bellek canlıdır, dinamiktir, değişkendir ve yüzü şimdiye ve geleceğe dönüktür. Anımsama ve unutma diyalektiği ve sürekli bir yer değiştirme hali içinde, uzun unutuşlar ve ani dirilmeleri olan bir organizma gibidir.

> Tarihse artık bulunmayan şeylerin yeniden oluşturulmasıdır. Geçmişin bir tasavvurudur. Hafıza sadece onu güçlendiren ayrıntılarla uyuşur; çünkü duygulara dayalı, sihirlidir; buğulu, karışık, iç içe geçmiş, kabataslak, özel ve simgesel anılardan beslenir; her tür aktarıma, perdeye, sansüre ve yansıtmaya karşı duyarlıdır. Tarihse zihinsel ve ayrıştırıcı bir iştir, bu yüzden de analiz, söylem ve eleştiri gerektirir. Hafıza hatırayı kutsallaştırır. Tarihse hatırayı kapı dışarı eder, onu bayağılaştırır: Hafıza kaynağını kaynaştırdığı bir gruptan alır. Hafıza doğası bakımından değişik ve sınırsız,

> kolektif, çoğul ve bireyselleşmiştir. Buna karşın tarih herkesin malıdır ya da kimseye ait değildir. Hafıza somuta, uzama, harekete, imgeye ve nesneye kök salmıştır. Tarih sadece zamansal sürekliliklere, gelişmelere ve nesnelerin ilişkilerine bağlıdır. (Nora, 1994: 19)

Günümüzde tarih-bellek ikiliği arasındaki gerilimin nedenlerinden biri ulus ve tarih ilişkisinin yerini toplum ve tarih ilişkisinin almış olması. Ve bu ilişki ağı tarihin manipüle ettiği belleği arşivci bir bellek olmaya zorlar. Bulduğu her şeyi tasnifleyip kaydeden, stoklayan arşivci bellek, gerçekte yaratıcı, dönüştürücü bir bellek olmaktan uzaktır. Hız, geçicilik ve belirsizliğin çevrelediği günümüz toplumunda geçmişin ve şimdinin eksiksiz biçimde korunması arzusu bütünüyle yitip gitme, kaybolma korkusuyla da ilintili. Nora'ya göre, bellek ne kadar az içeriden yaşanırsa, o kadar çok dış desteklere ihtiyaç duymakta.

Arşivcilik, müzecilik devlete ait resmi bir uğraş alanıyken sektörel bir dönüşüm geçirip özerkleşti. Bu yoğunluğu Nora, tarihselleştirilmiş bellek terörizmi olarak niteler. Soy araştırmalarının artışını örnekleyen Nora "bu yeni durum her grubu, kendi tarihini yeniden canlandırma yoluyla kimliğini tekrar tanımlamak zorunda bırakmıştır; hafızanın görevi herkesi kendi tarihçisi yapmaktır" (Nora, 1994: 27) demekte. İşte bu, kimliği tekrar tanımlamak, yeniden kurmak konusu belleği ve belleğin mekânlarını doğrudan ilgilendirir; çünkü kimlikler bu belleğin sembol haline gelmiş/getirilmiş mekânlarında yeniden tanımlanırlar.

> Bir hafıza mekânının esas varlık sebebi, zamanı durdurmak, unutma işini engellemek, nesnelerin durumunu tespit etmek, ölümü ölümsüzleştirmektir. Hafıza mekânları, anlamların sürekli depreşmesi ve dallarının önceden kestirilemez biçimde uzamasıyla sürekli dönüşüme açık olarak yaşarlar. (Nora, 1994: 32)

Tarih kitapları, mezarlıklar, ulusal kütüphaneler, anıtlar, heykeller, el kitapları, sözlükler, vasiyetnameler, sığınaklar, hac ve bayram yerleri... Bunları bellek mekânı yapan, tarihin elinden kurtulmalarını sağlayan şeydir.

> Kutsal olmayanın belirsizliğinde –mekân ya da zaman, mekân ve zaman– içinde her şeyin değerli olduğu, simgesel ve anlamlı olduğu bir çember belirlenir. Bu anlamda hafıza mekânı ikil bir yerdir; kendi üzerine kapalı, kimliği içine kapanıp kalmış, adı üzerine kıvrılmış; ama geniş anlamlara açık bir taşkınlık mekânı. (Nora, 1994: 33)

Bellek Deposu Olarak Müzeler

Kullanım imkânsızlığının yeri Müzedir. Dünyanın müzeleştirilmesi günümüzde tamamlanmış bir eylemdir.

Giorgio Agamben

Her şey değişiyor derken kastedilen, var olan kavramların, olguların ve şeylerin anlamlarının değişmesi. Elbette eski dünyaya ait pek çok şey durmakta, varlığını korumakta. Hatta bir zamanlar unutulan ve demode bulunan kimi şeyler yeni yüzleriyle karşımıza çıkmakta. Müzeler de böyle. Birer bellek mekânı olan müzeler, bellek çalışmalarının popülerleştiği zamanlara denk bir biçimde yeniden yaşamlarımızda yükselen değerler olarak yerlerini aldılar. Ancak gösteri çağının albenili mekânlarından biri olarak büründükleri melezleşmiş halleriyle karşımızdalar. Huyssen'in deyişiyle halk panayırı ile alışveriş merkezleri arası mekânlar olarak yeniden dirilmiş görünüyorlar.

Bunlara modernist toplumun ve sanatın savaş açtığı müzeler denilebilir ki 1980'ler sonrasında mimarideki dönüşümle birlikte ve onunla iç içe yeni popülerlikler kazandılar.

> "Her şeyin sonu" söyleminin pratik bir sonucu olarak giderek daha çok sayıda müze planlanıp inşa edilmiştir. Tüketim toplumun tasarlanmış eskitimi amansız bir müze saplantısında karşılığını bulmuştur. Müzeye biçilen rol seçkinci bir koruma merkezi, geleneğin ve yükselen kültürün kalesi iken giderek bu durum değişmiş, müze bir kitle iletişim aracına, seyirlik bir mizansen ve abartılı bir gösteriye dönüşmüştür. (Huyssen, 1999: 26)

Toplumlar, medya çağının egemen ideolojileriyle, farklı coğrafyalarda, kültürler ve uluslararası benzerlikleri çabucak oluşturmanın olanaklarıyla kuşatılmakta. Modern bir algının kategorileştirme mekânları olarak uzun yıllar işlevini korumuş müzeler, yeni mekân ve iletişim algılarıyla Batı'daki kadar değilse de Türkiye'de de çağın popüler algılarını yansıtacak yerlerini almaya başladı. Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi böyle bir kurgu mekân. Yine

İzmir Konak Belediyesi'nin birbirini takip eden zamanlarda açtığı Mizah ve Karikatür Müzesi, Mask Müzesi, Oyuncak Müzesi, Ege Üniversitesi'ne bağlı Etnografya Müzesi, Kâğıt ve Kitap Sanatları Müzesi çağın yeni popüler okumalarına bu bağlamda hizmet eden müzeler. Yeni müze ve sergileme pratikleri bu halleriyle değişen izleyici beklentilerine denk düşmekte.

> Kültürel bilginin ciddiyet ve titizlikle edinileceği yerde, giderek daha çok sayıda seyirci abartılı deneyimler, anlık aydınlanmalar, parlak olaylar ve çarpıcı gösteriler arıyor gibidir. (Huyssen, a.g.e.: 27)

Tarih duygusundan uzak, bellek yitiminin hâkim olduğu bir çağda bu durum kendi paradoksunu içinde taşımakta. Bir grubun aidiyet duygularını pekiştirirken bir grupta dışlanma duygusu uyandıran ve bu klasik işleviyle eleştirilen müzelere artık başka bir gözle bakmak gerekmekte.

Müzeler simgesel düzenin temsil alanlarından biri olarak hem geçmişi-gelenekleri korumak hem de yeni bir gelecek inşasının ilhamını ondan almak için oluşturulmuş mekânlar.

> Müze modernleşmenin tahribatına uğramış şeyleri toplayan, yok olmaktan kurtaran ve muhafaza eden paradigmatik kurum olarak ortaya çıkmıştır. Ancak müze bunu yaparken kaçınılmaz olarak geçmişi şimdinin söylemleri ışığında ve günümüzün ilgi alanları çerçevesinde kuracaktır. (Huyssen, a.g.e.: 28)

Dolayısıyla müzeler her ne kadar simgesel düzenin sergilenme ve onay yerleri olarak varlıklarını sürdürseler de hegemonyanın sesine karşı alternatif alanlar oluşturmanın olanaklarını da içinde barındıran, diyalektik okumalara ve düşünce üretmelere ve gelecek kurgularına açık mekânlardır.

Belli bir zamansallık algısının taşıyıcısı mekânlar... Oysa çağımız kalıcı-sabit değerlere karşı geçiciliği, yavaşlığa karşı hızı, derinliğe karşı yüzeyselliği, düzene karşı kaosu yücelten bir çağ. Peki bu paradokstan nasıl bir müze algısı ortaya çıkacak? Soru yerinde ama uygulamaları tuzaklarla dolu. Günümüzde müzeler, ileri kapitalist piyasa ekonomisinin bir yansıması olarak kültür endüstrisinin pazar yerlerine dönüşmüş durumda. Bugün müzecilik algısını radikal bir biçimde reddeden zamanın avangardları dahi müzelerde karşımıza çıkıyor.

Müzeler özellikle turistler için cazibe merkezleri olarak pazarlanan ticari mekânlara dönüştü. Örneğin Bosna'ya turist olarak gitti-

ğinizde ilk uğrak yeri pek çok sivilin Sırp saldırılarından kaçmasını sağlayan Tünel ve Tünel'in ağzında yer alan Bosna Savaşı'nın ibretlik anılarıyla dolu müze ev.* Auswitch, yine turistlerin soykırımın tüm vahşetini bilet karşılığında görebilecekleri bir açık hava müzesi. Balkanlar'daki rejim değişikliği sonrasında açılan müzeler de öyle. Budapeşte'de komünist dönemin kötü anılarını hatırlamak, dondurmak, muhafaza etmek için kurulmuş Terör Müzesi** gibi. Estergon Kalesi'nin bir bölümünde yer alan ve ortaçağ işkencehanelerinin, cadı avlarının, engizisyonun maketlerinden ve dönemin işkence aletlerinden oluşan müze de aynı mantıkla iş görmekte.

> Son yıllarda gizlenmiş ya da bastırılmış geçmişlerin izlerini araştırıp bulmak, yeterince temsil edilmemiş ya da yanlış temsil edilmiş geleneklerin günümüzün siyasi mücadelelerinin amaçlarına uygun olarak yeniden sahiplenilmesinde -ki aynı zamanda çok katmanlı kültürel kimlik ve kendini anlama biçimleri için de verilen mücadelelerdir bunlar- yavaş ama önemli bir ilerleme kaydedildi. Müze ya da akademi gibi kültürel kurumların hem içinde hem dışında yeni kültürel ve örgütsel ağlar yaratıldı. (Huyssen, a.g.e.: 36)

Bir ölçüde yüksek kültür ile ötekilerin kültürü arasındaki sınırları ortadan kaldıran melez oluşumlar yerel tarih müzelerinin çoğalmasını da sağladı. Artık Türkiye'de de yerel tarih çalışmalarına ağırlık verilen her merkezde bir müzeye rastlanmakta. Gündelik hayatın belgelenmesine, arşivciliğe ve toplayıcılığa duyulan aşırı meraksa niteliğinden ödün vererek giysiden oyuncağa, mobilyadan fotoğrafa her şeyi müze metasına dönüştürmekte. Özellikle felaketler, insanlık suçları üzerine inşa edilen müzeler, bellekle ilgili pekiştirmeler olarak belgesellere, video-art ve enstelasyon çalışmalarına da yer açtı. Hangi türden olursa olsun müzeler aynı zamanda halesini çoktan yitirmiş sanat nesnesi taklitlerinin, "kitschleşmiş" halleriyle satış noktalarına da dönüştürüldü.

Değişen toplumsal algının müzeleri ve müzelerin işlevini değiştirdiği muhakkak. Bir yönüyle, bu mekânlar öteki kültürlerin görünür kılınması, yiten kültürlerin belleklerinin korunup saklanması bağlamlarında önemli ve yeni bir işlevi üstlendiler. Ama bir yandan da pazarın tüketim tuzaklarından biri haline geldiler. Biri ya da diğeri değil; her iki durum birden aynı anda ve birbirlerine rağmen hayatta ve ayakta.

---

* *Tunel Spasa*, Umut (Yaşam) Tüneli. (y.h.n.)
** *Terror Haza*. (y.h.n.)

Anıtlar, Anıt Mezarlar, Heykeller, Meydanlar

Yeni medya teknolojilerinin hayret verici hızı afazik bir toplum yaratırken olanakları süratli ve alternatifsiz depolama yöntemleriyle çılgın bir bellek hizmetkârlığı da yapıyor. Bireylerin bellek zayıflıkları bir anlamda sanal belleklerin varlığından kaynaklanır.

Anımsama eylemi her ne kadar geçmişe yönelikmiş gibi görünse de şimdiki zamanımız tarafından belirlenir. Anımsama biçimlerimiz de neyi anımsadığımız da hep bir şimdi okumasıdır aslında. Dolayısıyla gelecek tasavvurlarımızı da şekillendirir. Kimliklerimizi de bu inşa süreçleri belirler. İster toplumsal ister bireysel olsun bellek çoğu zaman tekinsiz ve güvenilmez bir zemin üzerinde hareket eder. Yapılan bellek çalışmaları da bunu doğrular nitelikte. Bu çalışmalar ayrıca göstermiştir ki bellek durağan ve değişmez değildir. Sürekli değişim ve yeniden yapılma halindedir. Şimdiki zamanın arzuları ve deneyimlerine göre o da durmadan şekil değiştirir.

> Bellek unutma, yadsıma, travmalar ve bastırma duyguları arasında kendine her zaman yaşamak için rasyonel bir zemin arar. İşte bu rasyonel zemin, kurgulanmış tarihtir. Bir toplumun belleği, o toplumun inanç ve değerlerinde, ayin ve kurumlarında düzenlenir. Özellikle modern toplumlar söz konusu olduğunda belleği şekillendiren müze, abide ve anıt gibi kamusal yerlerdir. Gene de baştan bir anıtın vaat ettiği kalıcılık, gevşek bir kumun üzerinden inşa edilmiştir daima. Bazı anıtlar, toplumsal altüst oluş dönemlerinde coşkuyla alaşağı edilir, bazı başkaları anıyı mit veya klişe olarak en kemikleşmiş biçimiyle korurlar. Diğer bazıları ise unutuşun abideleri olarak yükselirler yalnızca; anlamları ve başlangıçtaki amaçları zamanla aşınmaya uğramıştır. (Huyssen, 1999: 178)

Theodoros Angelopoulos'un *Ulysses' Gaze* [*Ulis'in Bakışı*] filminde Lenin heykelinin yıkılıp parçalar halinde Tuna nehrinden hüzünlü geçişi ya da *Good Bye Lenin!* [*Elveda Lenin*] filminde heykelin helikopterle Doğu Avrupa'yı terk etmesi... Rejimler ve ideolo-

jiler değiştikçe hegemonya, yeni bir tarih ve şimdi kurma arzusuyla önce bellek mekânlarını tahrip etmeye yönelir.

Anımsama biçimleri kültürden kültüre farklılık gösterir. Bir toplumun tarihi, sosyal psikolojisi, siyasal yapılanması, ritüelleri, mitleri ve bunları yaşayışı kendi içinde ve kendine özgü bir söylem bütünlüğü oluşturur. O nedenle belleğe ait kurulacak cümleler ve analizler bir ölçüde ele alınan kültürün kendi dinamikleri ve refleksleri içinde anlam bulur.

Var olan tartışmalar Batı merkezli bir modernizmin ve ilerlemeciliğin eleştirisi üzerinden yapıldığından ister istemez yüzyıl felaketlerinin merkezi olarak Batı'nın unutma ve anımsama eğilimlerine odaklanılmakta. Bu konuda Yahudi soykırımı özellikle önemli bir role sahip. Lyotard, "Savaş sonrasında Almanların Yahudi soykırımı karşısındaki bellek yitimini ve bastırmasını, Batı uygarlığının genel olarak geçmiş olayları anımsamayışı, farklılığı ve ötekiliği kabul edememe şeklindeki bünyesel beceriksizliği üzerine düşünemeyişi ve aydınlanma modernliği ile Auschwitz arasındaki sinsi ilişkiden sonuçlar çıkaramayışıyla özdeşleştirme noktasında" (Huyssen, a.g.e.: 180) bağlar kuruyor. Aydınlanma ve şiddet diyalektiğini en çarpıcı ve derin biçimde ortaya koyan Adorno da, belleğe dönülüp geçmişin izleri okunmadan ötekiliğin tanınmasının ve hoşgörünün geliştirilmesinin mümkün olamayacağını söylüyor.

Bellek furyasının yansımaları müzeler gibi anıtlara ve abidelere duyulan ilginin artmasında da gözlenmekte. Bir dönem modernist algının demode kıldığı bellek mekânlarının yeniden ilgi görmesinin klişeleşmiş postmodern piyasa ve tüketim ilişkilerini aşan anlamlar taşıyabileceği de düşünülmeli. Yahudi nüfusunun yoğun olarak görüldüğü yerlerde soykırım anıtlarının çoğalması, müzelerin inşa edilmesi, Ermenilerin soykırım anmasını bir anıt önünde gerçekleştirmeleri, Japonların atom bombasının yol açtığı felaketi ve insanlık suçunu anmaları, 18 Mart Çanakkale anmasının şehitlikte yapılması bellek mekânlarının kendini koruyan anlamını bize göstermekte. Bu törenler ve mekânlar elbette yeni kuşakların hafıza boşluklarına karşı tepkisel bir işlev üstleniyor. Bu mitsel anıları yeni kuşaklara aktarma çabasını içermekteler. Bir yandan geçiciliğin hüküm sürdüğü bir dönemde kalıcılığın, burada ve hep'in anlam taşıyıcılığını da yapmaktalar. Aynı zamanda kamusal alanlar olarak bireyin kaybolmuşluğu, yabancılaşması ve yalnızlığı karşısında topluca hareket edilen, ortak amaçlarla toplanılan, ortak duyguları taşıyan mekânlar olmaları açısından da önem taşımaktalar.

Gerçi her dönemde müzeler gibi anıtlar, anıt mezarlar için de çeşitli eleştiriler söz konusu. Bundan sonra da çağın özelliklerine göre bu kavramlara bakışın değişip değişmeyeceği belirsiz. Anıtlarla ilgili en sert eleştiriyi yapanlardan biri yine Adorno; kurbanların/tanıkların, dile getirilmesi imkânsız yaslarını ve acılarını estetize etmenin barbarlığından söz ediyor. Başka bir eleştiri de anıtların belleği kalıplaştırdığı yönünde. Ayrıca aynı olayın, bir toplum açısından zafer anlamı taşırken, diğeri için felaketi işaret etmesi gibi durumlarda anıtlara yüklenilen anlamlar farklılaşıyor; doğal olarak bellek furyası içinde anımsamaların niteliği de. Zafer takları ya da anıtlar yerine daha çok insanlık suçları kaynaklı ve insanlığın belli bir ortak keder duygusunda birleşmesine olanak veren anıt mekânlar gündemde. Bu hem anıtların kamusal alan olarak diyalog geliştirme özelliğinin işlerlik kazanmasına olanak verir hem de ötekinin tarihine dair bir bakış ve farkındalık geliştirebilmeyi sağlar.

Geçmişe dair saplantılı yöneliş modernleşmenin yarattığı hızla açığa çıkan belleksizliği giderme yolundaki telaşlı bir telafi çabasıdır da. Pierre Nora *Bellek Mekânları* adlı çalışmasında anıtlar, meydanlar, müzeler gibi bellek alanlarının, kurumsal bir varlık kazandıklarından söz ediyor. Dolayısıyla kayıp ne kadar büyükse anılarla telafisi o kadar fazla, geçmişten uzaklığı o kadar net ve idealleştirme eğilimi de o kadar çok olmakta.

Ortak bir keder duygusunun geliştirdiği birbirini anlama çabası, yeni bir tarih ve gelecek oluşturma arzusu, belleğin katılaştığı yerlerden üremeyecek kuşkusuz. Hem bellek mekânları gibi kamusal alanlardaki diyalog geliştirme olanaklarıyla hem de edebiyat ve sanatla gerçekleşecek. Bu türden bir bellek mekânına dair hatırlatma çabası olarak değerlendirilebilecek bir örnek Bahriye Kabadayı Dal'ın *Devrimci Gençlik Köprüsü* filmi. Bu belgeselde Dal bir zamanların efsaneleşmiş devrimci gençlik çabasını bir mekânla –Zap Suyu'na yapılan bir köprüyle– anlatıyor. Köylüler bu süreci bambaşka, orada çalışmış zamanın gençleri bambaşka hatırlamaktalar. Ortaklık mekânın belleğe olan etkisinde gözleniyor. Ayrıca Tolga Örnek'in *Gelibolu* filmi de mekânı odağına alan, hikâyelerini mekân merkezli kuran bir çalışma.

Sinema perdesi, öncelikle bir bellek mekânı ve ele aldığı konuları mekân ilişkileriyle yansıtırken, belleğin kurucu unsurlarından olduğunu da izleyene hatırlatır.

Bellek ve Nostalji

Özlem evrensel olsa da nostalji bölücü olabiliyor.
Svetlana Boym

Bellek denizinde yüzerken nostaljinin kıyılarına ulaşmamak imkânsız gibi bir şey.

> Eve duyulan özlem olarak da ifade edebileceğimiz Nostalji, -nostos [eve dönüş] ve algia [özlem] bir yitirme ve yer değiştirme duygusudur. Geçmişin gelecekten daha tahmin edilemez, daha karmaşık bir hal aldığı günümüzde Yirminci Yüzyıl tarihi fütürist bir ütopya ile başlamış, nostalji ile sonlanmıştır. (Boym, 2009: 14)

Hırpalaya hırpalaya yok olmanın eşiğine getirdiğimiz insanlık, nostalji duygusunun eteklerine can havliyle yapışmış görünmekte. Geçmiş, unutmak ve hatırlamak kavramlarına yönelik eleştirel bakışıyla Benjamin, unutulmuş olan için "Belki, unutulmuşu o kadar ağır ve vaatkâr kılan şey, artık erişemediğimiz, kaybolup gitmiş alışkanlıkların izinden başka bir şey değildir" der. Nurdan Gürbilek'in kayıp estetiği olarak tanımladığı bu iz sürme çabası yitip gidenin boşluğunu doldurma ihtiyacından kaynaklanmakta (Gürbilek, 2011: 107). Bugün bu iz sürme geçmişi uyandırma, hatıra ve hatırlama kültürünü diriltme çabaları hem sanatın hem kültürel çalışmaların alanlarında görülmekte.

Dünya üzerinde 1960'lar sonrasında söz konusu olan değişimleri, Soğuk Savaş yıllarını, hayal kırıklıklarını düşündüğümüzde belirginleşen paramparçalıkları onarmak için ortaya çıkan ilaç, nostalji duygusu oldu. Bir savunma refleksi olarak bellek patlamalarıyla aynı zamana denk gelen nostalji furyasını Boym, kolektif belleği olan bir cemaate duyulan dokunaklı bir hasret, dağılmış bir dünyada sürekliliğe duyulan bir özlem olarak okur. Özellikle zorunlu göçlere tabi tutulmuş gruplar ve cemaatler arasında yaygın olarak

görülen bir duygu. Şimdiki zamana tutunabilmek için kusursuz bir geçmiş yaratma, kendi altın çağını oluşturma; bu bir ölçüde yitip gidenle baş edebilmek için bellekte oluşturulan bir şey ve kolektif ya da bireysel belleğin fantezileri de bir anlamda.

> Nostalji, bir mekâna duyulan özlem olarak görünse de aslında yitip gitmiş ve geri getirilemeyecek bir zamanı sürekli özlemek ve beklemektir. Özlemin kavuşmayla sonlanmasındaki imkânsızlık birey ya da topluluğu karamsarlığa, nedensiz bir melankoliye ve umutsuzluğa da sürükler. Ama tüm duyguların diyalektik yapısı gibi nostalji duygusu da şimdiki zamana dair duyulan hoşnutsuzluğa direnç gösterme yollarından biridir de aynı zamanda. Daha geniş anlamda nostalji, modern zaman fikrine, tarih ve ilerlemenin zamanına karşı bir isyandır. Nostaljik kişiler tarihi silmek ve özel ya da kolektif bir mitolojiye dönüştürmek, zamanı mekân gibi yeniden ziyaret etmek isterler, insanlığın başına bela olan zamanın geri çevrilemezliğine boyun eğmeyi reddederler. (Boym, 2009: 16)

Nostalji, çelişkilerini de bünyesinde barındıran romantik bir duygu olması nedeniyle eleştiri konusudur. Yüklendiği özlem duygusuyla ortaklaşalık çağrısı gibi görünse de eve dair aidiyet ilişkileri bağlamında ayrıştırıcı, dışlayıcı bir tutum da taşır. Özellikle postmodern çağın kimlik politikaları bağlamında toplumsal yapıyı bölen bir işlevle de karşımıza çıkabilir. Fantezi dünyasının ideal evi ile gerçek ev arasındaki duygu düzeyindeki yer değişimi ötekini dışlayıcı, şiddet içeren katı tutumlara grupları sürükleyebilir. Elbette nostaljinin taşıdığı olumsuzluklar ondan kaçmayı gerektirmez. Bu olası da değil. Batı'da özellikle Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra görülen nostalji furyasının tıpkı müzeler gibi kitle kültür endüstrisi tarafından metalaştırıldığını gözlemlemek de sürecin sonuçlarından biri. Pazarlanan nostaljik ürünler tekrarı mümkün olmayan geçmiş zamanların cisim bulması ve kalıcı olarak yerlerini koruması anlamını taşırlar. Bir daha geri getirilemeyecek zaman nesnenin içine böylelikle hapsedilmiş olur.

Toplumların özellikle radikal kopuşlardan sonra kapıldıkları nostalji duygusu bir anlamda yeni duruma kendini uyarlamakta zorlanan bireylerin içine düştükleri yas duygusunu hafifletme işlevini de görmekte.

> Nostalji yalnızca eski rejime ya da yıkılmış imparatorluğa değil, aynı zamanda gerçeğe dönüşmemiş olasılıklar, öngörülemeyen dönemeçler ve kavşaklar bulmak için de bakma olanağı sunabilir... Bugünün ihtiyaçlarınca belirlenen geçmişe dair fanteziler, geleceğin gerçeklikleri üzerinde

doğrudan bir etkiye sahiptir geleceği düşünmek, nostaljik hikâyelerimizin sorumluluğunu almamızı sağlar. (Boym, 2009: 19)

Svetlana Boym *Nostaljinin Geleceği* çalışmasında iki tip nostaljiden söz ediyor: Yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostalji. Bunlardan ilki yitirilen eve vurgu yaparken ikincisi özleme vurgu yapar. Dolayısıyla kendini hakikat ve gelenek olarak tanımlar. Mutlak ve değişmez olanın inşası ile ilgilenir. Düşünsel nostalji ise özlem ve aidiyete ilişkin her şeyi sorgulamaya yöneliktir ve mutlak olanı kurmanın peşinden gitmez, kavramların çift değerliliğinden ve çelişkilerinden korkmaz ve kaçınmaz. Dolayısıyla da sorgulayıcı bir tutum alır. Günümüzdeki ulusal ve dinsel yeniden canlanmaların yeni muhafazakârlık denilen akımların kaynağı birinci tip nostalji duygusunda aranmalı. Bu edebi metinlerden filmlere, belgesellere kadar pek çok sanatsal üretim alanında da, gündelik yaşamın ayrıntılarında da kolayca kendini ele veren ve dışlayıcılığıyla farklı toplumsal grupların bir arada yaşamasını tehlikeye atan bir duyguya yol açmakta.

O halde mesele, var olan ve çağın koşullarıyla yeşeren bu duyguyu yok saymak değil, özellikle sanat, düşün ve kültür alanındaki verimlerle ikinci tür nostaljiden yana bir tutumu hâkim kılmak olmalı. Sorgulama ve yüzleşme merkezli; etik ve yaratıcı bir nostaljik algı, sağlıklı bir gelecek tasavvuru oluşturmak açısından son derece önemli. Diğer türlüsü katı, değişmez, durağan bir geçmiş zaman miti, mutlaklığıyla toplumsal kırılmalar ve yeni muhafazakârlıklar üretme tehdidini içerir. Boym yeniden kurucu nostaljinin ulusal geçmişe ve geleceğe seslendiğine, düşünsel nostaljininse bireysel ve kültürel belleğe odaklandığına işaret ediyor; "Aynı hafıza tetikleyicileri ve sembolleri başka başka hikâyeler kurar. Ama ikinci türde nostaljiler özdeş ile benzer arasındaki boşluğun farkındadır. Bu nedenle de bilincin pek çok yüzeyini harekete geçirme kapasitesine sahiptir" (Boym, 2009: 21).

Bu bize, eve dönüşe ve ev imgesinin kendisine kilitlenmiş bir nostalji için evin şimdiki zamandaki yıkık döküklüğü, hakikatin özlenen imgeyle örtüşmemesi yani, büyük bir öfke, yitiklik ve yas duygusu yaratırken eve değil geçmişteki yolculuğa, sürece odaklanan düşünsel nostaljik evreleri ve onun döngüselliğini hatırlatacaktır hep. Dolayısıyla hayal kırıklığı yerini eleştirel bakışa ve yeniden inşa sürecine bırakacaktır. Ulysses ya da Odiseus'un yolculuklarındaki gibi. Yolculukta yolcu eve değil, kendisine varır. Bu tür nostalji

yaratıcı bir geçmiş, şimdi, gelecek sacayağını oluşturur. Çalışmadaki kimi belgesel örneklerinde yapılan mülakatlar nostaljinin iki türünü de izleyene yansıtıyor. Enis Rıza'nın *Ayrılığın Yurdu Hüzün* ve *Yeni Bir Yurt Edinmek* filmlerinde özellikle birinci ve ikinci kuşakların muhafazakâr ve dönüşüme kapalı bir nostalji duygusu taşıdıkları gözlenirken üçüncü kuşakların düşünsel bir nostalji duygusuyla hareket ettikleri söylenebilir. Yine *Asya Minör... Yeniden* belgeselinde de kimi tanıkların süreçten çok artık olmayan bir evin nostaljisi ve bunun yarattığı yas duygusundan kurtulamadıkları gözlenebilir.

> Hatırlamaya yönelik çalışmalarda kişinin terk ettiği yerin anısının çoğu zaman kaybedilen ilişkilerin, bolluğun ve sahihliğin de anısı olduğu, tüm bunların da "nostalji" dediğimiz keder verici ve hayali hafıza tarafından kurulduğu tespit edilmiştir. Şiddetin etkisinde evden kopuş ve travmalarsa geçmişi, yitirilen yeri kaos ve felaket mekânına dönüştürecektir. O nedenle eve dönüp bu kaostan kurtulma arzusunun yerini zamanla "ev"e dönmeye dair istek dahil tüm arzuların yittiği bir ruh hali alır-zira "ev" kâbusun başladığı yerdir ve artık hiçbir zaman o mutlu, şiddet öncesi yer olmayacaktır. (Özyürek, 2006: 133)

Şiddetin önceki toplumsal bütünlüğü, refahı ve barışçıl atmosferi bozmuş olması, şiddete maruz kalanlar için yeni kimlik ve aidiyet ilişkileri oluşturur.

> Şiddetin bu bağlamda cemaat oluşturma işlevi dikkat çekicidir. Şiddetin ve şiddetin hatırlanmasının kurucu işlevi, kendini en çok bireysel anıların kolektif olarak adlandırılmasında gösteriyor. (Özyürek, a.g.e.: 134)

Bu türden hatırlamalar kimliğin onaylanması ve yeniden üretilmesinde önemlidir. Şiddetin boyutlarının büyüklüğü, kaybedilen toprağa duyulan nostaljinin sıradan bir nostaljiden çok daha kuvvetli olması sonucunu doğuruyor. Ulusun hayal edilişini zamandan önce var olan mükemmel bir topluluk miti mümkün kıldığı için, uygulanan şiddet dolaylı yollardan da "ulus" tahayyülünün güçlenmesinde rol oynuyor. "(...) şiddet cemaati kuruyor, şiddetin hatırlanması hayali cemaati oluşturuyor" (Özyürek, a.g.e.: 136).

Dünyada ve Türkiye'de eşzamanlı tartışılmaya başlanan kimlikler, bir ucundan ulus-devlet/ulus-ötesi kavramları ve çatışma alanlarıyla sıkı sıkıya bağlı görünmekte. Geçmişin bugünde varlığını hissettirmesi kimlikler üzerinden daha dokunulmamış pek çok sorunun gündeme taşınmasını sağladı. Ancak dünyada ve Türki-

ye'deki tartışmalar göstermekte ki barış içinde bir arada yaşamın yolu, yaratılmış nostaljilerin içekapanık ve ötekinin düşmanlığına ihtiyaç duyan halinden uzak durup, yaşanmış bir geçmişle ve geçmişte üretilmiş şiddetle yüzleşmekten geçmekte. Bunu sağlamak için daha önce de vurgulandığı gibi edebiyat ve sinema son derece önemli araçlar. Belgesel sinema bu farkındalıkla yüzleşme ve hesaplaşmaların zemini olmasa da, o zeminin oluşmasında barıştan yana tutum alma özelliğini taşır.

Sözlü/Yazılı Kültür ve Toplumsal Bellek

Walter J. Ong *Orality and Literacy The Technologizing of the Word* [Sözlü ve Yazılı Kültür] yapıtında "sözün teknolojileşmesi"ni kavramsallaştırıyor. Dilin temsiliyetlerimizin görünür kılınması ve anlamlandırılması bağlamındaki tarihsel yolculuğunda sözlü kültürden yazılı kültüre geçişle nelerin nasıl değiştiğine dair eleştirel bir bakış bu. Ong, yaşadığımız çağa gelene kadar saptadığı bulgularla bir tarih okuması yapıyor. Ona göre, özellikle hafızanın inşası ve korunması bağlamında kültürler arasındaki geçirgenlik, farklılık ve geri dönüşsüz değişimler son derece önemli.

> Sözlü geçmişi tüketen ve yanlış uygulanırsa sözlü belleği bile imha edebilen okuryazarlık, bereket esnek, binbir kılıfa girebilen bir beceridir; eli kalem tutmayanın geçmişini de korur. Yazı yardımıyla insan bilincinin yazısız özgeçmişini yeniden inşa edip koruyabiliriz. (Ong, 1995: 28)

Sözlü kültürde bilgi, sürekli tekrarlarla, kalıplaşmış düşünme biçimleriyle hafızada depolanıyordu. Yazıyla birlikte bilginin korunup saklanma biçimleri radikal şekilde değişti. Böylece düşünmenin ve bellemenin önündeki engeller kalkmış, düşünce kalıplardan kurtulup özgürleşmiştir. Felsefe Yunan'da yazı temelli gelişen bir disiplinken Platon yazının gücü konusundaki endişelerini *Phaedrus* ve *Yedinci Mektup* yapıtlarında "mekanik, sorulara kapalı, belleği mahveden, insanlık dışı bir bilgi işlem yolu" (Ong, a.g.e.: 38) olarak değerlendirir.

İletişim aracı olan dilin nasıl kullanıldığı hem anlatım biçimlerini hem düşünme sistematiğini doğal olarak belirliyor. Sözlü kültürde, bildiklerimiz sistematik bir biçimde nasıl hatırlanır?

> İnce ince irdelenen bir şey insanın aklında nasıl kalabilir? Anımsanabilir şeyler düşünerek. Birincil sözlü kültürlerde özenle incelenmiş bir düşünceyi koruyup anımsama sorununa geçerli çözüm; belleğe yardımcı olan, ağızdan çıkmaya hazır düşünce biçimleri kullanmaktır. (Ong, a.g.e.: 49)

Bu kültürde kavramsallaştırılan bilgi tekrar edilmezse yok olacağından, korunması büyük çaba gerektirir. Tutuculuk ve gelenekçilik de beslenir, Ong'a göre:

> Bilgi güçbela elde edilir ve değerlidir; toplum bunu koruyan ve aktaran bilge yaşlılara büyük saygı gösterir. Matbaa ile belleğin görevi hafifleyip bilgi akıl dışına kaydedilmeye başlayınca bu kuşakların eski etkisi silinip gider. (Ong, a.g.e.: 57)

Sözlü ve yazılı kültür kendi bağlamları içinde bellekle ilişkilerini farklı biçimlerde kurarlar. Burada önemli olan toplulukların geçmişlerini nasıl hatırladıkları, nasıl yeniden inşa ettikleri olmalı. Ong'un ayrıntılı biçimde üzerinde durduğu sözlü ve yazılı kültüre ait parametreler, çağın gereksinimlerine ve insan tipolojisine göre bellekle ilişkinin nasıl değiştiğini bize gösteriyor. İçinde bulunduğumuz çağı, teknolojinin araçlarıyla yeniden üretilen kültürün özelliklerine ve yöntemlerine dayanarak ikincil sözlü kültür dönemi olarak adlandırıyor. Birincil sözlü kültür döneminde Platon'un yazı üzerinden yaptığı eleştirilerin çoğu bugün yapay bellek olan bilgisayar teknolojileri için rahatlıkla söylenebilir. *Phaedrus*'ta Platon yazının belleği çürüttüğünden, yazıya alışanın unutkanlığından, kendi öz kaynaklarını kullanmak yerine dış kaynaklara bağımlı olunacağından, yazının giderek zihni zayıflatacağından yakınır. Bugün bu yakınmaların çoğu bilgisayar için de yapılmakta. Bu eleştirileri yazı bağlamında yapan Platon yakınmalarını karşı çıktığı bir teknolojinin olanaklarıyla, yazıyla yapmıştır. Bugün bilgisayar teknolojisine yapılan eleştirilerin özneleri de, çağın teknolojik araçlarından yararlanarak düşüncelerini kitlelere ulaştırmakta. Paradoksmuş gibi görünen şey, aslında çağın teknolojik gelişmelerine bağlı eleştirelliğin olanaklarıyla yeniden kavramsallaştırılmasını sağlamakta.

Siyasa ve Bellek çalışmasında Ayhan Yalçınkaya, Platon'un eleştirelliğinden yola çıkarak yazının kuşatıcı ve sınırlayıcı gücünün yaratmış olduğu iktidardan, iktidarın bu teknolojiyi kendini güçlendirmek için kullanmasından söz eder.

> Yazı, her halükârda ele aldığı nesneyi belirli bir gerçeklik düzeyiyle dondurur; onu hakikat mertebesine yükseltir. Yazmak demek, en başta sınırlamak demektir. Elden kaçma peşinde olanı, sınırları alabildiğince genişleme arzusu içinde olanı sınırlandırmak, belirli bir düzleme hapsetmek demektir. Yazının tarihine bakıldığında bu tarihin aynı zamanda "devlet"in, belirli bir anlamda iktidarın, eşitsizliğin tarihi olduğu görülür. Yazmak

> apaçık bir iktidar arzusunu beyan eder. (...) Bu nedenledir ki merkezkaç eğilimi yüksek her topluluk yazıyla dizginlenir. Bu yüzdendir ki tarih her zaman egemenlerin tarihidir. (Yalçınkaya, 2005: 11)

Yazının sınırlandırıcılığı ve biricikliği, sözün çoğulcu sınırsızlığı; yazının gerçeği mutlaklaştırma, sözün gerçeği özgürleştirme arzusu, yazının diyalogsuzluğuna ve tamamlanmışlığına karşı, sözün diyalog önerisi ve tamamlanmamışlığı... İçinde yaşadığımız çağ bu soruların yabancısı değil. Ancak birincil dönemden farklı olarak bugün söz ve sözün etki gücü ve taşıdığı anlamlar fırtınalı bir söylemler denizine dönüştü. Bu noktada evrensel, tek ve değişmez bir gerçeklik algısından söz etmek de zorlaştı.

> Platon'dan bu yana sorgulanan hakikat/doğruluk kavramı fenomenolojik yaklaşımlardan ontolojik bakışa kadar pek çok dönem ve felsefeci tarafından farklı kuramlar çerçevesinde tartışılmıştır. Bugün gelinen nokta mutlak ve kesin bir doğruluk/hakikat fikrinin söz konusu olamayacağıdır. (Tepe, 2003: 230)

Zaman, bağlam ve gerçeklikle ilişkilenme biçimleri kavrama yönelik yaklaşımları farklılaştırır. Mutlak doğrunun varlığının geçersiz kılındığı ve çoklu doğruların hüküm sürdüğü bir çağda temsiliyetler de artık bütünüyle geçersizdir. Bundan böyle kimse kimsenin yerine söz almak durumunda değildir. Herkes kendi sözünün ve sesinin taşıyıcısıdır. O nedenle de söylemler değil onların yorumları çağın anlamlarını oluşturmakta. Belgesel sinemada yönetmen üslupları ve kurgu da böyle. Daha sonraki bölümlerde ayrıntılı biçimde yeniden söz konusu edilecek bu durum, özellikle altgrupların sesini topluma ulaştırmaya çalışan belgeselci için bakış açısı ve söz kurgusuna dair başka türlü dikkatlerin oluşmasını da sağlar.

Yazının ve matbaanın olanaklarını da içererek oluşan ikincil sözlü kültür, McLuhan'ın kavramsallaştırmasıyla "küresel bir köy" halini alan dünyanın elektronik araçlarının olanaklarıyla iletişim kuran geniş bir kitlenin biçimlendirdiği dönemi imlemekte. Sosyal medyadaki iletişim biçimleri incelendiğinde görülecektir ki bu dönem hem birincil sözlü kültürün hem yazılı kültürün özelliklerini taşımakta; ancak ortaya çıkan iletişim kültürü ne o ne öteki olan bambaşka bir formdur, dilsel yapıdır. Elektronik ekranla çerçevelenmiş mekân ve zaman algısının iç içeliği içinde sonsuz cüretkârlıklarla tuhaf utangaçlıkların diyalektik kıskacında kendini oluşturmaya çalışan bu iletişim dili, sistemin ürettiği yeni öznellik stratejileri-

nin çemberinin içinden kendini var etmeye çalışmakta. Sanallığın, akışkanlığın, tekilliğin, geçiciliğin belirlediği mekân-zaman algısı içinde şimdi ve buradalığın keskin çizgileriyle kuşatılmış olarak hafızanın unutma ve hatırlama biçimleriyle kurdukları ilişki doğaldır ki bundan önceki kültürel dönemlerden oldukça farklı.

Medya ve Toplumsal Bellek

Artık düşünmek istediğimi düşünemiyorum.
Düşüncelerimin yerini devingen görüntüler aldı.
Georges Duhamel

Frankfurt Okulu'nun kitle endüstrisi ve kitle kültürüne yönelik çarpıcı eleştirileri geçerliliğini hâlâ korumakta. Buna karşılık medya da araçlarıyla toplumsal yaşam üzerindeki faaliyetlerini etkili biçimde sürdürmekte. Post-politik ya da post-endüstriyel süreç olarak tanımlanan şimdiki zamanları da demokratik toplumların en önemli araçsal gücü olarak belirlemekte. Günümüzde özellikle teknolojik devrimler sayesinde internet medyacılığı da giderek yeni ve farklı kamusal alanlar ve kamuoyları ortaya çıkarmakta. Bu çeşitliliğin yaratmış olduğu çokseslilik ve çokanlamlılıklar dünyası bir gelişme ve zenginlik olarak okunabileceği gibi yanılsamalı, manipülatif, kışkırtmacı bir söylemin kurucu unsurlarından da sayılabilir.

Medya, çağın paradigmalarını üreten günümüzün en önemli aracı olarak ne bütünüyle iyilik dolu ne de şeytani. Ancak çağdaş mitleri, sisteme ait değerleri tekrarlarla ürettiği açık bir gerçek. Günümüzde var olan ve toplumsalın dinamiklerini belirleyen hemen her kavramsallaştırmanın ve tartışmanın medya odaklı gerçekleştiği düşünüldüğünde, medyanın yeni toplumsallıkların inşasında, gelecek tahayyüllerimizin oluşmasında etkili bir kuvvet olduğu göz ardı edilmemeli.

Dünyada olduğu gibi Türkiye'de de toplumsal bellek üzerinden bir "geçmişle hesaplaşma ve yüzleşme" hem akademik boyutta kavramsal çerçevede hem toplumsal dinamiklerin politik arenadaki söylem pratiklerinde hem de kültürel alandaki sanat üretimlerinde en temel konulardan biri. Toplumsal ya da bireysel hafızanın şimdinin gereksinimlerine göre durmaksızın kendini yenilediği düşü-

nüldüğünde, bunda kamuya ya da bireye ait kanaatlerin etkisinin ve katkısının son derece önemli olduğu söylenebilir. Bu kanaatlerin oluşmasında medyanın rolü ve payı büyük. Güncele ait bilgilerimiz kadar geçmiş de kitle iletişim araçlarıyla etkileşim içinde yapılandırılmakta. Bu inşa sürecinde kitle iletişim araçlarının taşıyıcılığıyla geçmiş yeniden dirilmekte, yorumlanmakta, deşifre edilebilmekte. Tarihsel sorunları karmaşık ve çok katmanlı olan bizimki gibi bir ülkede, ana akım medyanın karşı-hafızalara yer veren bir eleştirellikten, şeffaflıktan yana tavrı zayıf görünmekte. Resmi ideolojinin argümanları üzerinden kamuoyu oluşturma çabası daha ağır basmakta. Böylelikle geçmiş medya aracılığıyla bir kez daha resmi anlatının içinden ve yeniden üretilmekte.

Bir olayın toplumsal bellekte yer etmesi için o grup, toplum ya da cemaatin tüm üyelerinin olayı yaşamış olması gerekmez. Bireysel belleklerde farklı biçimlerde deneyimlense de hatırlanan olay tektir. Bu nedenle bu "olay" bilgisinin aktarımı ve paylaşımı toplumsal belleğin oluşması için yeterlidir. Bu paylaşım en başta sözlü kültürle kuşaktan kuşağa aktarılır. Yüksek teknolojik ilerlemeler sayesinde, bu aktarım en etkili biçimde kitle iletişim araçlarının aracılığıyla gerçekleşmekte. Bu aktarma sürecinde geçmiş ve şimdi arasında kurulan sembolik evrenin aracı dildir. Bu sayede biz dil aracılığıyla oluşturduğumuz anlatılarla geçmişi bugüne taşıyabiliriz. Dolayısıyla yaşananların ya da hatırlananların aktarılması bir kurgunun içinden gerçekleşir. Anlatının kendi mantığı ve bütünselliği içinde eksiklikler, boşluklar hep söz konusudur. Anlamın yeniden üretim alanı olan hatırlama, öyküleştirilerek dil aracılığıyla sembolik evren dünyasında dolaşıma girer. Bu dolaşımın araçlarıysa kitle iletişim araçlarıdır.

> Medyanın hatırlamanın çerçevesini çizmesi ve anlık hafızayı oluşturma başarısı, sahip olduğu teknolojik avantajların ve diğer hafıza kuruculara [*mnemonic agents*] karşı ne kadar uzak ve izole olursa olsun her tür sosyal ve beşeri alana sızma başarısıdır. Özellikle televizyon, günümüzde en önemli hafıza yeri ve hafıza kurucu haline gelmiştir. Televizyon ve diğer kitle iletişim araçları, devlet eliyle belirlenmiş, topluluğu kurucu sembolik olay ve ulus-kurucu mit ve ritüelleri, döngüsel olarak tekrar etmek suretiyle ulusal topluluğa aynı anlam dünyası ve kodlar içinde kendini "hayal etme" imkânı sağlar. Ulus-devletler çağında, merkezi gelenek baskınken küreselleşme çağında elektronik medya benzer bir işleve sahiptir. (Başaran İnce, 2010: 23)

Bu açıdan değerlendirildiğinde devlete ait iletişim araçlarının resmi ideolojiye, zamanın devlet algısı ve çıkarlarına göre ortak belleği işleyeceği açık. Özel medyadaki serbestlik düşünüldüğünde iletişim aracı herhangi bir gruba, cemaate aitse olay, olgu ya da durumlara dair bellek okumaları kendi bakış açılarına uygun olmakta. Bu, bir yanıyla medyanın demokratik özgürleşme alanı olarak görülmesini sağlarken diğer yandan da serbestliklerin başıboşluk olarak yansımasına da neden olabilecektir.

Günümüzde medyanın kimliklerin, hafızanın, yerel anlatıların, tarihin inşasında oynadığı rol açık. Medyanın bu hegemonik gücü neyin kavramsallaştırılıp kavramsallaştırılmayacağından, neyin görünüp neyin unutulmaya bırakılacağına kadar pek çok şeyi belirlemekte. Kitle iletişim araçlarının şimdiyi ve geçmişi çerçeveleme biçimleri üzerinden gündemler, kamuoyları ve kanaatler oluşturulmakta. Kitle iletişim araçlarının gündeminde yer almayan çerçevenin içine girmeyen, konular, gruplar ve gerçeklerse marjinalleşip gündem ve bellek dışı kalmakta.

> Kitle iletişim araçlarının hafıza inşasındaki etkisini bu anlamda iki ana eğilimle açıklayabiliriz: zaten var olan olumlu/olumsuz geçmiş bilgisini pekiştirme ve alternatif geçmiş bilgisine karşı farkındalık yaratma. Kitle iletişim aracının izleyicisi ile sahip olduğu bilginin paralelliği, izleyicinin güvenini artırıp bilişsel çelişkisini azaltırken; tersi durumda izleyicinin sahip olduğu karşı-hafızaya bağlılık ve inancı artmakta ve grubuna karşı pozitif önyargısı pekişmektedir. (Başaran İnce, a.g.e.: 24)

Medyanın hegemonik gücü ve işlevselliği büyük ölçüde toplumların demokratikleşme süreçlerine ve iktidarla ilişkilerine de bağlı. Totaliter rejimlerde kırmızı çizgilerin resmi ideoloji tarafından belirlendiği yönetimlerde kitle iletişim araçları egemen güçlerin çıkarlarına hizmet etmeye yönelik biçimde hatırlanacakları ve unutulacakları belirler. Demokratik toplumlarda ise kitle iletişim araçları, çatışmalı temsiliyet ilişkileri içindeki grupların seslerine kulak vermek koşulu ile yarattığı tartışma ortamları aracılığıyla yeni bir toplumsal yapı ve gruba ait bellek inşasının mekânı olur. İlkinde iktidarların sözcüsü gibi davranan ve son sözü söyleme eğiliminde olan araçlar, diğerinde bundan kaçınır.

> Enformasyon, görüntü ve iz bolluğunun işgali altındaki toplumlarımızın, hafızayı iletme kapasitesi diğerlerine göre oldukça az oysa hafıza obsesyonu diğerlerinden kat kat fazladır. (Başaran İnce, a.g.e.: 27)

Fransız antropolog Joël Candau, modern toplumlardaki hafıza obsesyonunu *mnémotropisme* kavramı ile açıklamakta ve *mnemotropisme*'in kaybetme karşısında ortaya çıkan anksiyeteyi yönetme konusunda kimliğin yaşadığı kapasitesizliğin nedeni olan bir sorunu belirtmekte.

Gerçekten de bellek patlamalarının yoğun biçimde yaşandığı bir çağda unutmanın ve belleksizliğin de zamanın paradoksu olarak kendi anlamlarını ve anlam boşluklarını oluşturduğu bir gerçek. Kitle iletişim araçlarının bellek oluşturmaya katkısının olumlu olması gerektiği düşünülürken yaşananlar bunun aksini de göstermekte. Gerçeğin ve temsillerin çoktan simülasyon evrenindeki simülakrlara dönüştüğü dünyamızda mesaj yoğunlukları bellek yarılmalarıyla şizoid diller oluşmakta. Virilio'ya göre "kitle iletişiminin yarattığı genelleşmiş görselleşme, sanallaşma denilen şeyin en belirgin özelliğidir ve sanal cemaatlere yol açmaktadır. Gerçek zamandaki görüntünün anlık niteliği karşısında söz (kelam) ortadan kalkmaktadır. Geçmiş, şimdi, gelecek şeklindeki eskiye ait üçlü süre sınıflandırmasının yerine bugün tele-varoluşun anındalığı geçmektedir" (Virilio, 2003: 71). Hızın egemenliğindeki bu mesaj trafiği bellek inşası için gereksinilen psikolojik mesafe ve zamandan da insanları uzaklaştırmakta. Duyarsızlaşma tuzakları içinde bağlanma, aidiyet gibi kavramlar geçersizleşmekte.

Akışkanlığın içinde yüzergezer, köksüz özneler geleceği tahayyül ederken zorlanmakta. Bu tekinsiz ve güvensiz kaygan zeminde bir altın çağ özlemi, nostalji, geçmişin idealize edilişi, bugünden kaçıp geçmişe sığınma refleksleri kitle iletişim araçlarının bazen aracılığıyla bazen de manipülasyonlarıyla açığa çıkmakta ve körüklenmekte. Günceli takip etmek konusunda gazete ve televizyondan neredeyse daha etkili bir araç haline gelen internet bu şizoid dilin oluşmasında önemli rol oynamakta. Facebook, Twitter gibi sanal medya alanları yeni ve bambaşka kamuoyları yaratan yeni kamusal alanlar olarak belirmekte. Kullanıcılarına yönelik etki araştırmalarının henüz netleşmediği bu alanda herkes eşit bir bilgi ve cehalet içinde salınmakta. Neredeyse bellek çöplüğüne dönen bu alanlar belleğe ait her şeyin depolandığı, kısa süreliğine görünür kılındığı, hiçbir şeyin birkaç dakikadan fazla yaşarlığının olmadığı sürat kontrolünden yoksun hız koridorlarına dönüşmüş durumda.

Bellek inşa sürecinde Nora'nın çalışmasına dahil edilebilecek bellek mekânı olarak "yeni medya" özellikle anmalar üzerinden anlam üretimlerini kitschleştirmekte, değersizleştirmekte, giderek

bağlamlarından da koparmakta. Modern arşivler olarak da okunabilecek bu mekânlardan özellikle Facebook, nitelikli farkındalıkların aracı olabilecekken bir dizi dokümanın, bilginin, görsel malzemenin yığıldığı çöplüğe dönüşme tehlikesiyle yüz yüze. Hemen her gün, her saat bir sanatçının, bir politikacının, bir aktivistin anıldığı, unutmamamız gereken olayların yıldönümlerinin paylaşıldığı sayfalar yazılı kültüre geçiş sürecindeki bellek tembelliğinden daha büyük bir belleksizlik tehdidini taşımakta. Ayrıca duygusal bağlanım ve değer üretmeye dair bir hissizlik ve alışkanlık erozyonu da yaratmakta.

Medyanın kültür üzerindeki etkileri kuşkusuz karmaşık ve çok boyutlu. Post-endüstriyel ortamda kitle kültürü ve iletişim araçlarının ilişkisi bambaşka bir boyut almış ve anlam kazanmıştır. Benjamin'in mekanik yeniden üretim çağında sanat ve kültür endüstrisine dair eleştirileri, Adorno'nun özellikle *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde "sanat nesnelerinin fetişleştirilmesi ve kapitalist kültürün ölümcül hastalığı olarak bellek yitimine" (Adorno ve Horkheimer, 2010: 47) dair yaklaşımları artık uzağımızda kalan süreçlere dair yorumları ve eleştirellikleri içerse de bellek ve bellek yitimi söz konusu olduğunda o zamanlardan bu yana dikkat çekilen medya teknolojilerindeki gelişmeye bağlı değişen etki-tepki ilişkileri önemini daha artırmış görünmekte. Huyssen, *Alacakaranlık Anıları* kitabında, verilen mücadelenin sonuçta tarih için ve yüksek teknolojinin açtığı bellek yitimine karşı da verilen bir mücadele olduğunu söylemekte. Çağ, paradokslarıyla birlikte kavramlarını geleceğe taşıyor. Herkes medyanın yeni iletişim biçimlerini ve potansiyelini heyecanla karşılıyor; ama aynı insanlar medyanın kontrol edilmesi giderek zorlaşan yıkıcı gücü karşısında da kaygı duyuyor.

Tarihsel bilincin körelmesi sorununa yol açan değişimlerin yarattığı kaotik ortam teknolojinin ve medyanın unutmaya dayalı hız politikalarıyla da beslenmekte. Kapitalist kültürün anlık arzuların doyurulmasına yönelik tüketim iştahını kışkırtması, bir yandan kitleleri belleksizleştirirken bir taraftan da bu durumu "yangın alarmı" olarak görenler için de tepkiselliklerinin bellek saplantılarıyla ortaya çıkmasına neden olmakta. Huyssen bu saplantılı durumun daha çok "bilgi işlem süreçlerini yavaşlatma; zamanın, arşivin eşzamanlılığı içinde çözülmesine direnme, benzeşme, hızlı bilgi akışı ve kablo ağları evreninin dışında bir düşünme tarzını yeniden ele geçirme; afallatıcı ve çoğu zaman tehditkâr bir heterojenlik, eşzamansızlık ve aşırı bilgi yüklemesi dünyasında tutunacak bir alan talep

etme girişimini temsil ettiğini" (Huyssen, 1999: 80) düşünmekte. Tarihsel bilincin yok olmaya yüz tuttuğu bir çağda bu mücadele alanının içinden zamansallığı yeniden düşünmek yok oluşun tarihsel nedenlerini kendiliğinden açık etmeyi ve okumayı da gerektirir. Yeni iletişim teknolojilerinin zaman-uzam algısını ve diyalektiğini değiştirdiği bir çağda, medyanın çerçevelediği metinlere dönüşen dünyada bellekle ilgilenmek biraz da çerçeve dışında kalanlara bakmak, çerçeve dışında kalan kör noktalardan başka bir gerçeklik okuması yapmaktır.

Batı'da özellikle 1970'lerden sonra başlayan 1980'lerle belirginliği kuvvetle hissedilen belleğe saplantılı bağlılık, bir yönüyle sosyal, siyasal radikal değişimlerle açıklanmaktadır. Ama bir yönüyle de bu bireysel ya da toplumsal bellek düşkünlüğü maddi yaşamın değişen ve hızlanan temposunun bireylerde oluşturduğu yeni zaman, benlik ve kimlik algılarıyla ilişkisine bağlı. Enformasyon kapasitesi, hızı ve depolanma biçimleri, görüntü bombardımanıyla bireyleri esir alan kitle iletişim politikalarının manipülasyonları bireyin alıştığı yapılarda güvenli seyreden tarihsel sürekliliğin içinden inanarak duyumsadıkları zaman algısını tersyüz etti. Şimdi ve buradanın algılanma biçimleri orada ve öteki olanın art ve eşzamanlı algılanmasını bütünüyle değiştirdi. Artık Batı'nın dünyaya hükmeden güvenli yapılarının içinden evrenselci yaklaşımlarla bütüncül geçmiş okumaları yapmak da şimdiyi böyle bir algıyla açıklamak da dolayısıyla bu tarihselcilikten bir gelecek hayali kurmak da geride kaldı. Postmodern sürecin tipikliğini yansıtan bu paradoks; bir yanda bellek yitiminin tehlikeleriyle muhatap olmak bir yandan da bellek patlamalarının saplantılı seyrine tanıklık etmek; post-endüstriyel çağın kitle kültür politikaları ve medyanın hegemonik gücünün toplumsal yansımaları. Burada sorun bu gücün insanı araçsallaştırmasının tuzaklarına düşmeden, insanın ve toplumsalın dönüştürülmesinin olanaklarından biri olarak onu kullanma becerisine, sağduyusuna ve uzak görülü bir duyarlılığa sahip olmaktır.

Bellek ve Kimlik

Kendi kimliğiyle ilgilenen herkesin
geçmişin mirasıyla da ilgilenmesi gerekir.
Hatırlama kimliğin çimentosudur.
Avishai Margalit

Bellek; unutma ve hatırlama, bireysel tarihler kadar toplumsal tarihi süreçler için de son derece önemli. Dolayısıyla kimlikler ve kimlik politikaları üzerinde de etkileri kaçınılmaz olarak fazla. Günümüzde özellikle yerel tarih ve sözlü tarih çalışmaları ve belgesellerle sesleri duyulmaya başlanan toplumsal gruplar ve onların hikâyelerine bakıldığında büyük ulus kimliği fotoğrafından başka fotoğraflara, hikâyelere ulaşılmaya başlandı. Bu alanda yapılan çalışmalar hatırlama kadar unutmanın da kimlik ve ulus-inşa süreçlerinde son derece etkili olduğunu bize göstermekte. Kısaca bir toplumun neyi ne zaman, hangi süreçte, nasıl hatırladığı kadar, neleri unuttuğu da önem taşımaktadır.

> Hem birey hem grup kimliği zaman ve mekân içinde ayrılık iddiasından ve bunun hatırlanması üzerinden geçiyor. Bu şekilde bireyler gruplara aidiyet ilişkisine girmekten öte, geçmiş, şimdi ve gelecek hislerini de kazanıyorlar. Hatırlanan şeyin içeriğini değiştirmek ve unutmak da bu sürecin vazgeçilmez parçalarını oluşturuyor. (Özyürek, 2006: 9)

Modernist Cumhuriyet projesinin yaratmaya çalıştığı ulusal kimlik, kozmopolit bir imparatorluk sürecini yaşamış; farklı etnik ve dinsel, mezhepsel kökenlere bağlı bireyler için çelişki, çatışma ve travmaların içinden şekillenmiştir.

1990'lara gelindiğinde küresel konjonktür gereği yeniden tartışılan, sorgulanan ulus-devlet ve onun verdiği, kimi zaman dayattığı kimlikler toplumsal tarihin yeniden keşfi ve yeni okumalarıyla gündeme geldi.

> Bu süreç siyasal alandaki yaygın kutuplaşmaya rağmen Türkiye toplumunda yaşanan bu geçmişe dönüş, yeni bir öznelliğin (ve yeni bir vatandaşlık kavramına yönelik taleplerin) ortaya çıktığını göstermektedir. Bu öznellik ise kamusal alanda çoğul bir kültürel mirasın kabulünü gerektiren bir kişisel tarih anlayışına dayanmaktadır. (Neyzi, 2011: 19)

Türkiye'de özellikle görünmeyen ve sesi duyulmayan gruplarla kimlik ve sözlü tarih araştırmaları yapan Leyla Neyzi, küreselleşmenin bir uzantısı olarak ortaya çıkan geleceğe odaklı toplumda geçmişe doğru, gözle görünür bir dönüş yaşandığını belirtiyor.

> Bir süreklilik arayışının işareti olarak da okunabilecek bu durum ulus-devletin ve genel olarak modernitenin vaatlerinin düş kırıklığıyla sonuçlanmış olmasıyla da bağlantılıdır. (Neyzi, a.g.e.: 20)

Ancak pek çok bilimsel araştırmanın ortaya koyduğu gibi geçmiş öylece durarak bulunmayı beklemez. Geçmiş şimdinin amaçları ve gereksinimlerine göre sürekli yeniden üretilir. Bu yeniden üretim sürecinde unutma ve hatırlama sürekli yer değiştirerek yeni bir bellek inşasına katılır.

Yeni yüzyılın paradigmaları toplumsal tarih bağlamında "aşırılıklar çağı" olarak adlandırılan geçmiş yüzyılın başarısızlıkları ve boşlukları üzerinden yükselmekte. Üretim ilişkileri ve araçları da kültürel ve toplumsal değişim ve dönüşümlerin belirleyenleri oldu ve olmaya da devam edecek. Yeni medya bu değişim dönüşüm ile kimlik politikaları üzerinde son derece etkili oldu hatta en önemli aktör durumuna geldi. Yeni medya ile ortaya çıkan iletişim biçim ve süreçleri o güne dek konuşulması tabu olan birçok konunun kamusal düzlemde tartışılmasına olanak sağladı. Uyuyan ve unutulan pek çok şey uyandırıldı, hatırlatıldı.

> Kimlik ve kimliğin geçmişle ilişkisi sorunu Türk toplumundaki iyileşmesi zor yaralardan biridir. Yaratılmış bir nostaljiyle değil de yaşanmış bir geçmişle yüzleşmek, bu yüzyılda devletle cemaatler arasında, cemaatlerin kendi aralarında, kuşaklar arasında ve bireylerin kendi içinde yaşanmış olan şiddetle yüzleşmek demektir. Çünkü geçmişle ilgili tabuların yarattığı şiddet kendisini belki de en çok bireyin iç dünyasındaki gizlilik ve korku yoluyla göstermektedir. (Neyzi, a.g.e.: 26)

Baskı ve korku nedeniyle özel alanlar dışına çıkamayan bireyin alt kimlik özellikleri kamusal alan temsiliyetleriyle ilişkilerini sorunlu yapmaktadır. "Kendinden farklı olanı bütüncül bir birim ola-

rak tahayyül etmek, onu öteki olmaya indirgemek, bir grubun kendisini tanımlayan sınırları ödünsüz biçimde çizmesini ve böylece kendi birliğini sağlam bir kale içine almasını kolaylaştırıyor" (Özyürek, 2006: 141). Bu çatışmalar da doğal olarak, dışlamaları beraberinde getiriyor. Dolayısıyla da toplumsalın zemininin çatlamasına neden oluyor. Ötekileştirme sorunu Türkiye'de onlarca yıldır dinsel, kültürel, etnik ve cinsiyet temelli dışlayıcılıklarla toplumsal barışı tehdit etmekte. Ancak kültür ve sanat alanında bellek temelli çalışmalar baskılanan, ötekileştirilen gruplara dair bir farkındalık kazanımının yolunu açmış görünüyor. Sabetayist, Kızılbaş, Kürt, Ezidi, Alevi, Süryani, Ermeni, Rum... sözcükleri bireylerin kişisel tarihlerinin gizli ve karanlık köşelerinde unutulmaya ve derin bir sessizliğe bırakılmışken 1990'larla birlikte konuşulmayanların konuşulur olmaya başlaması, görünmezin görünür kılınması başka bir toplumsal eşiğe gelindiğinin en büyük ipuçları oldu.

> Geçmiş yüzyılın ulus-devlet algısı içinde büyüyüp serpilmiş olan yurttaşlık algısı günümüzde kültürel farklılıkları içeren bir temsiliyet algısı içinden şekillenmektedir. Avrupa kökenli ulus-devlet modelinin ürettiği millet/milliyetçilik/milliyet üçlüsü modern ulus-devletin kurumsal çerçevesi tarafından somutlaştırılan tarihi-kültürel bir icattır. (Canefe, 2007: 16)

Bu icat içindeki farklı gruplar, azınlıklar egemenlik paradigmasının önünde bir tehdit olarak algılanmakta. Bu nedenle ulus-devlete ait kimlik politikaları öteden beri dışlayıcı bir refleksle hareket etti. İmparatorluk sürecinden Cumhuriyet'e geçerken radikal kopuş sonrası yaşanan kimlik gerilimleri bu korku dolu dışlayıcı politikaların bir sonucuydu.

Uzun bir süredir küresel bağlamda tartışılan ulus-ötesi yurttaşlık, kimlikler ve özgürlükler meselesi güncelliğini ve yakıcılığını Türkiye toplumu için de korumaktadır.

> Bu konuya yeni bir perspektiften yaklaşmanın yolu, siyasi cemaate üyeliğin iki ayrı düzlemde yeniden kurgulanmasıdır. İlk olarak egemen devlete üyeliğin, diğer bir deyişle adıyla vatandaşlığın, hâkim kriterlerini ulusal kökenden ziyade toplumsal ve siyasi haklar temeline dayandırmak gerekir. İkinci olarak ise bireysel vatandaşların kimlik-temelli taleplerini koruma altına alacak mekanizmaların varlığının garantilenmesi mümkün kılınmalıdır. Bu bağlamda bahsedilen birinci düzlem vatandaşların evrensel insan haklarının ulus-devlet nezdinde onaylanması işlevini görürken, ikincisi cemaat pratiklerinin ve grup haklarının insan hakları çerçevesi dahilinde teminat altına alınmasını sağlar. (Canefe, a.g.e.: 31)

Günümüzde totaliter milliyetçilik kadar tepkiselliğin oluşturduğu etnik-milliyetçilik de toplumsal barış önünde bir engel olarak durmakta. Yeni çağın öznelerinin kimlik inşaları da temsiliyet sorunu da bellek okumalarının; unutma ve hatırlamalarının demokratikleşmeye hizmet etmeleri oranında aşılabilir. Aksi halde yeniden inşacı nostaljik algı yeni milliyetçilikler ve muhafazakârlıklar üretecektir. Belgesel sinema bu türden gerilimlere karşı toplumsal barış ve mutabakatın yolunu açmaya çalışan alanlardan biri. Özellikle ihmal edilmiş grupları, yüzleşilmesi ötelenmiş konuları insan hikâyeleriyle aktarması, ortak kader ve ortak keder duygusunun birleştiriciliğinin oluşturulması açısından önemli bir işlev üstleniyor.

Toplumsal Bellek ve İktidar İlişkisi

Toplumsal bellek, inşa süreçlerinin yansımalarıdır. Bu inşa süreçleri tamamlanmış değildir. Şimdiki zamanın koşullarına göre değişir, dönüşür. Çağın ruhu ve gereksinimlerine göre kimi şeyler belleğin derin sularına başka bir zamanda anımsanmak üzere ya da bir daha hiç su yüzüne çıkmamacasına geri çekilirler. Kimi olaylarsa bastırıldıkları, unutuldukları/unutturuldukları derinlerden yüzeye çıkarlar. Bu değişikler şimdiki zamanın seçme ve elemesine tabidir.

Bu seçme ve eleme işlemi basit, gelişigüzel ve doğal bir çerçeveleme süreci özelliği taşımaz. En kendiliğindenmiş gibi yaşanan durumlarda dahi bu böyle değildir. Şimdiki zamanın gerekleri ve geleceğe yöneltilmiş hedefler, unutmalar kadar hatırlamalarımızda da söz sahibidir. Bu sahiplik elbette ve doğal olarak bir güç ve zor dengesini de içerir. Toplumsal belirlenimlerin en tepe noktasında erk sahipleri olduğu düşünüldüğünde bu gündeliğe ait çerçevelemelerde iktidar sahiplerinin dahil olduğu bilgisi görmezden gelinemez. Hegemonik gücü elinde tutan iktidarlar bu gücü çoğu zaman rıza kültürünün içinde şekillendirirler. Bu durum özellikle ileri demokrasiyi temsil eden Batılı toplumlarda böyle. Ancak demokratik toplum olmayı başaramamış yapılarda toplumsal rızaya bakılmaksızın iktidarın "zoru"yla da, toplumların yeniden kurgulandığı ve yapılandırıldığı durumlarla da çokça karşılaşılır. Özellikle az gelişmiş ya da gelişmekte olan ülkelerde toplumsal değişim ve dönüşümlerin ve iktidarın toplumsal belleği biçimlendirmesinin bu şekilde işlendiğinin örnekleri çok. Mezhep çatışmalarından başını kaldıramayan Arap ülkeleri, Kabile savaşlarının neredeyse etnik temizliğe dönüştüğü Afrika ülkeleri gibi...

İktidar ve bellek ilişkisinin en dolaysız inşa alanı kuşkusuz tarih. Tarihin büyük anlatısı iktidar olanın, egemen olanın bakış açısıyla şekillenir. Dolayısıyla da hafıza, iktidarın belirleyici olduğu söylemlerle kurulur ve yeniden üretilir. Benjamin *Tarih Felsefesi Üzerine*

Tezler'de "Hiçbir kültür ürünü yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın" derken ve kültürel mirası "ganimet" kavramıyla düşünürken tarihin de kültürel süreçlerin de bir ezen ezilen ilişkisinden müteşekkil olduğunu iddia ediyor. Eleştirel tarihçiyi ve sanatçıyı da egemenlerin zaferini sorgulamaya davet ediyor. Nasıl geleneği yok eden aklın tahakkümündeki ilerleme insanlık için ciddi bir tehdit oluşturuyorsa geleneğin de egemen söylemin ve egemenin araçlarını yönlendirmesiyle kurulan ve tuzaklar barındıran bir şey olduğunu da söylüyor. "Gelenek aktarımı da taraflı, ideolojik ve manipülatiftir. O nedenle geçmişin kurtarılması bir anlamda egemen tarih algısının kullandığı ölülerin de kurtarılması, ezilenlerin de kurtarılması anlamına gelecektir" (Gürbilek, 2011: 129). Bu, başka bir tarihi yazmayı, yeni bir tarih yapmayı da zorunlu kılmakta.

Ancak egemen algının tüm baskı ve basıncına rağmen kamusal alan kimi zaman karşıt hafızaların çatışma alanına dönüşebilir. Bu karşıt hafıza uyanışları tehlikeli bir biçimde ırkçı, milliyetçi, cinsiyetçi ve mezhepçi muhafazakâr radikalleşmeler tehdidini taşısa da bir yönleriyle o güne dek bastırılmış, görmezden gelinmiş, sesi duyulmamış grupların duygu, düşünce ve taleplerinin iletilmesinin ve kamusal alana katılımlarının önünü de açar. Konjonktürel, ulusal çıkar gerekçeleriyle ya da baskıyla belleğin derinliklerinde uyutulan pek çok olay ya da konu bir gün birdenbire bir yüzleşme ve hesaplaşma arzusuyla uyanışa geçebilir. Bu uyanışlar elbette nedensiz ve kendiliğinden olmaz. Önemli olan bu uyanış sürecindeki tartışmaların "toplumların barışını sağlayacak, itibarlarını zedelemeyecek ve onurlarını koruyacak, zedelenmiş adalet duygularını onaracak" söylemler üretmesi. Edebiyattan belgesel sinemaya iletişimsel belleğin araçlarıyla da oluşturulan kanaatler bu söylemlerin etkisiyle biçimlenirler. O nedenle neyin hatırlandığı dönem ruhunu kavramak için tek başına önem taşımaz, hatırlananların nasıl hatırlandığı da önem taşır.

Dünya hem bir hafızasızlık tehdidi hem de bellek patlamalarının sağanağı altında. Yekpare, kesintisiz bir tarih ve uygarlık anlayışı etkisini yitirmiş, yerini kültürel kodların eşlik ettiği alt kimliklerin akışkanlığın içinde kendini duruma ve ilişkilendiği nesnesine ve ortamına göre tanımladığı özne algısına bırakmıştır.

Her şey paradoksal bir biçimde çelişkilerin içkinleştirici etkisiyle varlık bulmakta. O nedenle post-endüstriyel süreç, egemen söylemlerin bireyi manipüle ettiği, edilginleştirip yeni sömürgeci yöntemlerle köleleştirdiği bir süreç tehdidini içermekte. Bununla

birlikte karşı direnç alanlarının oluşturulması açısından kendine ait ve radikal dönüşüm olanaklarını da içinde taşımakta. Sürecin nasıl bir dünyaya evrileceği, bu çelişik görünen gerilimin taraflarının gelecek algılarından hangisinin baskın çıkacağıyla da yakından ilgili. Çağın özellikleri göz önüne alındığında, belleğin gücü karşıt hafızaların görünürlüğünün yeni kamusal alanlarda nasıl dolaşıma girdiğiyle ilişkili bir biçimde gelecek tahayyüllerimizin yeniden inşasında etkisini gösterecektir.

Karşıt Bellekler

Toplumsal bellek üzerine Batı'da yapılan çalışmaların büyük bölümü hâlâ pek çok tartışmanın merkezinde yer alan Holokost'la ilgili. Batı uygarlığının insan tasavvuruna dair anlamları tartışırken hâlâ aşılamamış bu eşik, kültür ve uygarlığın temellerini kökünden sarsmış bir gerçeklik. Büyük bir medeniyet kırılması olarak bu trajik dönem, uzun yıllar yaşanan iki büyük savaşın askeri, diplomatik süreçlerinin içinde yorumlandı.

> Meseleye İkinci Dünya Savaşı'nın gerçekliğinin içinde medeniyet kırılmasının esası olarak bakan çalışmalara geçilmesi çok zaman almıştır. Burada özellikle Sovyet Komünist Blok'unun dağılması, nükleer savaş tehdidine dayalı çift kutuplu gerginliklerin sonlanmasının etkisi büyüktür. Avrupa bu konjonktürel durumda Holokost'a yeniden bakmaya başlar. Bu kez de Savaş şartlarının ikinci plana itildiği, yalıtılmış bir olay olarak soruna bakılmaya başlanır. Tarih odaklı bir karşılaştırmadan uzak bir algıyla tartışılmaya başlayan mesele, kurban olgusu üzerinden geliştirilen söylemlerle hafızanın yapıbozumundan yola çıkarak meseleyi tartışmaya başlar. (Diner, 2011: 10)

Diner'in "ontolojik masumiyetin parçalanması ve medeniyet kırılması" olarak tanımladığı Holokost'la ilgili söylem ve algı değişikliğinin nedenleri ise ancak tarihin bellek ve mekânlarıyla kurduğu ilişki bağlamıyla açıklanabilecektir. Hatırlama ritüellerinin ise Avrupalılık genel algısı içinde halkların unutmak istedikleri karanlık yüzleriyle hesaplaşmaya onları çağırması kaçınılmazdır.

Hatırlama ve karşı belleklerin temsiliyet ilişkileri toplumların değişen düzen algıları ve iktidar dinamikleriyle son derece yakından ilgili. Çağın değişen paradigmalarına bağlı olarak da yer değiştirirler. Bununla ilgili Avrupa tarihine ait örnekleri Diner, Fransa üzerinden verir. Müslüman Afrikalıların ülkede sayılarının artması, Cezayir ile ilgili insan hakları ihlallerine karşı Fransa'yı resmi olarak da toplumsal belleğin kapalı kapılarını açmaya zorladı. Benzer

gerekçelerle Dersim 38 olaylarının, Ermeni sorununun, askeri darbe travmalarının yarattığı toplumsal kırılmalara ait karşıt bellekler canlanmakta. Karşıt bellek grupları görünür hale gelmekte. Burada unutulmaması gereken, her grubun kendi meşrulaştırmasını kendi araçlarıyla gerçekleştirme arzusu taşıdığı gerçeği.

Çağın ruhuyla ve gereksinimleriyle birlikte yeni bir birey, toplum ve kimlik algısı sürekli bir devinimin içinden filizlenebilir. Ancak bir ülkenin tarihsel algısı sağlıklı değilse hatırlamaları, unutuşları, karşıt bellek ilişkilerini, negatif hatırlamaların hesaplaşmasını toplumca gerçekleştirebilmek de sorunlu olacaktır. Tarihi, geçmişin olgularıyla, düşünce akımlarıyla bütünleştirerek kavramanın, günümüzle ve gelecekle köprü kurmaya çalışmanın yolları olarak ele alırsak, parçalarla bütünün aynı derecede önemli olduğunu kabul etmemiz gerekir.

> Parçalar, seçilen belirli dönemler, genel bakış açısına hâkim olamayacağı gibi her değişen siyasal iktidar da temel bir tarihsel yaklaşım değişikliğini getirmemelidir. (Ersanlı, 2011: 13)

Hem "çağın değişen koşullarına ayak uydurmak" hem de kimliksizleşmeden bunu gerçekleştirebilmek için sürekliliğin esasına ait dinamikleri kaybetmeyerek yeniliklere açık olmak bugünün dayatması.

Toplumların ulus algısı ve ulusal refleksleri değişen dünya düzeni içinde belirgin farklılıklarla kendini yeniden tanımlamakta. Ulus, bellek, iktidar ilişkileri bağlamında yeni dünya düzeninin dinamikleri üzerinde yeni kimlik ve algılarla toplumlar yeni bir inşa sürecinin içinde bulunmakta.

> Bu süreç iki temel milliyetçilik teorisi arasındaki seçimlerle şekillenecektir. Biri kapalı, tutucu, kendine odaklı, savunmacı bir tutum olan ve toplumları şiddet ve tartışma odaklı bir katılığa sürükleyebilecek bir anlayıştır. Diğeriyse kendi değerlerinin, tarihinin bilincinde, uluslararası iletişime açık, çelişkilerinin ve sorunlarının farkında bir tutum. (Ersanlı, a.g.e.: 282)

Ancak ikinci tutumdan yana olan toplumlar hatıralarını bir tehdit ya da savunma aracı yapmazlar. Bir arada yaşamanın olanaklarını yaratıcı, iyileştirici, yapıcı bir hatırlama kültürünün içinde gerçekleştirirler.

Zaman ve Güç İlişkileri

> İnsanın tarihin sonunda yok olması kozmik bir yıkım değildir. Doğal dünya ezelden beri olduğu gibi kalır. Bu, biyolojik bir yıkım da değildir: İnsan; Doğa ve verilmiş Mevcudiyetle uyum içinde bulunan bir hayvan olarak hayatta kalır. Yok olan, İnsan denince sözü edilen, yani verilmiş olanı olumsuzlama Eylemi ve hatta ya da genel anlamda Nesnenin karşıtı olan Öznedir. Nitekim insani Zamanın ya da Tarihin sonunun, yani İnsan derken sözü edilenin ya da bir tarihi bulunan ve özgür Bireyin kati biçimde hiçleşmesi; Eylemin sadece birincil anlamda bitmesi demektir. Pratikte bu, savaşların ve kanlı devrimlerin ortadan kalkması anlamına gelir. Bunun yanı sıra bir de Felsefe'nin ortadan kalkması anlamına gelir; çünkü insanın kendini esas itibari ile değiştirmemesi halinde, dünyaya ve kendisine dair bilgilerin temelinde yatan (doğru) ilkeleri değiştirmesi için bir neden de yoktur. Ama geri kalan her şey sanat, aşk, oyun vs kısaca insanı mutlu eden her şey sonsuza dek kalabilir.
>
> Alexandre Kojève

Belleğin taşınması, oluşturulması büyük ölçüde güç ilişkileriyle ilgili. Devletlerin tarihleri, kurumlarıyla birlikte destekledikleri resmi belleklerden oluşur. Bir de aynı toplumlarda gün yüzüne çık(a)mamış gizli yasaklı bellekler söz konusudur. Gündelik politik hayatın indirgemeci söylemlerine maruz kalan kimi tarihi olaylar ulus-devletin resmi bellek algısının dışında tutulurlar. Örneğin bellek uyanışına dönüşen Dersim 38 olayları devletin, toplumun, Dersimlilerin olaya yaklaşım farklılıkları nedeniyle kamusal alanda sağlıklı bir biçimde tartışılamaz. Daha az bir kitleye ulaşabilen sosyal bilimcilerin sözlü tarih çalışmaları, belgesel sinemacıların filmleri dışında, bu hatırlamanın toplumsal hesaplaşma, yüzleşme ve barışma süreçlerine ait adımlar atılması zorlu bir sürece dönüşür. Bu durum bize bellek zamanları ile tarihsel zamanların uyuşmazlığı

ve çatışmalı hallerini bir kez daha hatırlatmakta. Belleğin zamanı, toplumsal arzu ve mutabakatın oluşması halinde akabilecektir.

"Güç ve kabul donmuş, hareketsiz veriler değildir; evrilirler, sağlamlaşır ya da zayıflar, belleğin statüsünü sürekli yeniden tanımlamaya katkıda bulunurlar" (Traverso, 2009: 45). Uluslararası dengeler, ekonomik ya da jeopolitik uyum gerekçeleriyle devletler geçmişlerinin karanlık evrelerini hatırlamamayı tercih ederler. SSCB'nin güçlü yıllarında baskın bir ses ve tehdit halini alan "komünist bellek" birliğin dağılmasından sonra birliği oluşturan ülkelerde ciddi biçimde zayıflamıştı. Geçmişte Türkiye ve Yunanistan ulus-devlet inşa süreçlerinde ezeli düşmanlık algısını kendilerine harç yapmışken bugün birbirleri için tehdit olan durumlarının türlü nedenlerle ortadan kalkmasıyla görece yakınlaşma içine girdiler, halkların yakın ilişkileri devletlerin söylemlerini de yumuşattı. Sanatsal verimler, özellikle de belgesel sinema iki ülkeyi de derinden etkileyen Mübadele belleğini canlı tutmakta. Üstelik bunu düşmanlık üreten, muhafazakâr algılarla değil, savaşları, güç ilişkilerini irdeleyen ve bunların mağdurlarının halk olduğunu gösteren çalışmalarla gerçekleştirmekte. Belleklerdeki negatif ya da pozitif yöndeki bu değişim zamana bağlı güç ilişkileriyle yakından ilgili. Tarihçi Peter Novick "zayıf belleğin güçlü bellek haline gelişini dört evreyle açıklıyor: travma süreci, baskı dönemi, unutma ve yeniden hatırlama" (Traverso, a.g.e.: 45). Pek çok zayıf belleğin güçlü belleğe dönüşme süreci bu evrelerden geçerek şimdinin belleğini oluşturmakta.

Bellek ve tarih arasındaki ilişkiyi iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünemeyiz. O nedenle "güçlü" belleklerle tarih yazımı arasındaki ayrıcalıklı ilişki de görmezden gelinemez. "Kamusal ve kurumsal kabul anlamında bellek ne kadar güçlüyse, taşıyıcısı olduğu geçmiş de o ölçüde araştırılmaya ve tarihe dahil edilmeye uygundur" (Traverso, a.g.e.: 53). O nedenle tarihin karanlığında uzun süre sessiz kalmış grupların bugün seslerinin çıkıyor olmasını güçsüzlerin güçlenmesi olarak okumak kadar iktidarların algı ve söylem değişikliğinde de aramak gerektiğini göz ardı etmemek gerekmekte. Bununla ilgili gözlemler açısından belgeseller önemli örnekleri oluşturuyorlar. Örneğin Çanakkale Savaşı'nın, Türkiye tarihi açısından bu son derece önemli olayın, ele alınış biçimleri farklı dönemlerin algı ve yönelimlerine göre değişiklik gösterdi. Ulus-devlet inşasının başlangıç evrelerinde bir kahramanlık destanı olarak yansıtılan savaş, gitgide kişisel hikâyelere odaklanılan ve barış inşasının önemini vurgulayan savaş karşıtı söylemlerle filmlerde yer almaya başladı.

Toplumsal Bellek ve Hakikat Arayışı

> İnsan unutmayı bir türlü öğrenemeyip de hep geçmişe bağlı kaldığı için şaşar durur kendine de: İstediği kadar ileri ve çabuk yürüsün, zinciri ile birlikte yürür, hızla akıp geçen olaylara bağlıdır yine de. Şaşılacak bir şey: An, birden burada, bir yok, daha önce bir hiç, daha sonra bir hiç, yine de hayal gibi yeniden gelir ve daha sonraki bir anın rahatını kaçırır. Zaman tomarından boyuna bir yaprak çözülür, düşer, uçar gider -birden yeniden insanın kucağına geri döner. İşte o zaman insan "anımsıyorum" der.
>
> Friedrich Nietzsche

Türkiye'de özellikle geçmişe bakışta belirgin bir değişikliğin yaşandığı açık. Bundan önce kahramanlıklarla dolu "şanlı" bir geçmişin izleri sürülürken bu kez tarih, fay kırıklarının üzerinde yeniden inşa edilmeye çalışılmakta. Küresel konjonktürün yansıması olarak doğal karşılanması gereken bir gerçeklik bu durum. Ancak tarihteki kırılma noktalarına dair hassasiyetler düşünüldüğünde kimi kesimler için böyle bir tarih okuması, "Türkiye Cumhuriyeti'nin bölünmez bütünlüğüne dair hem iç hem dış kaynaklı ciddi bir tehdidi" de içermekte. Bu nedenle şimdiye kadar sesi çıkmayanların, kendi adlarına söz alamayanların artık seslerinin çıkıyor olması ya da kendi adlarına söz alarak kendi sesleri ve sözcükleriyle konuşuyor olmaları çağdaş demokratik bir toplumun doğal dönüşümü olarak görüldüğü gibi, muhafazakâr reflekslerce toplumsal birlik ve bütünlüğün çözülmesi olarak da değerlendirilmekte. Yakın tarihte görülen bu durum, sağlıklı bellek politikalarıyla yönetilmeyi gereksiniyor.

Jan Assmann'ın *Kültürel Bellek* kitabında yüzyıl sonunda baş gösteren bellek furyasını üç temel faktöre bağladığını görmüştük. Bunlar yeni elektronik medya sayesinde yapay belleğin olanaklarıyla şekillenen bir çağda yaşıyor olmamız, buna bağlı olarak bugünün kültürünü geçmişin ardıl kültürü olarak kavrayan, devrini

tamamlamış bir şey olarak geçmişin anlaşılmasına dair tutum ve çabalar ile ağır travmalara tanıklık eden kuşakların artık teker teker tarih sahnesinden çekiliyor oluşlarıydı. Bunlara geçtiğimiz yüzyılda yaşanan felaketlerin büyüklüğü ve sarsıcılığının etkilerinin günümüzde hâlâ soğumamış olması da eklenebilir.

Hangi nedenlerle olursa olsun toplumların geçmişleriyle kurduğu ilişki günümüzde değişmiş görünüyor. Pierre Nora'nın "hafıza konjonktürü" olarak tanımladığı dönemsel değişiklikler...

> Resmi tarih anlayışının eleştirisi ve tarihsel olayların bastırılan bölümlerinin yeniden canlanması, tahrip veya gasp edilmiş geçmişin geri istenmesi, köklerin araştırılması, her türlü anma tarzının gelişip yaygınlaşması, geçmişin hukuksal işlenişi, değişik müzelerin açılması, arşivlerin kapalı tutulmasına karşı duyarlılığın artması ve pek çok arşivin açılması, tarihsel mirasa bağlı fikirlerin güçlenmesi. (Nora, 2006: 64)

Toplumsal belleğe dair tüm bu yeniden inşa süreçleri özellikle azınlık durumundaki mağdurların kurtuluş, özgürleşme mücadeleleri ve bağlı oldukları gruplarla aidiyet ve kimlik ilişkileri açısından büyük önem taşımakta. Bugüne kadar tarihin önünde pek de muteber bir konumu olmayan bellek giderek "büyük anlatılar" karşısına tanıkların, kurbanların yaşam deneyimlerini ve hatıralarını çıkararak tarih karşısında itibar kazanmaya çalışmakta. Bu durum Nora'nın kavramsallaştırdığı "tarihin demokratikleşmesi" gibi türlü ve farklı olumlu dönüşümlerin kapısını aralama olanağını taşıdığı oranda içe kapanma, şiddet çemberleri oluşturma, eski düşmanlıkları yeni kuşaklara şiddetin sürekliliği içinden yayma gibi tehlikeleri de içermekte. Judith Butler yasın ve şiddetin gücünü tartıştığı yapıtı *Kırılgan Hayat*'ta 11 Eylül üzerinden yaralanabilirlik ve saldırganlık kavramlarından yola çıkarak siyasi dönüşümün dinamiklerini irdeliyor. "Yaralanabilecek olmamız, başkalarının yaralanabilecek olması, bir başkasının kör kaprisiyle ölüme maruz kalabilecek olmamız hem korku hem keder sebepleri. Ancak yaralanabilirlik ve kayıp deneyimlerinin ille de doğrudan askeri şiddet ve misillemeye yol açmak zorunda olup olmadığı aynı ölçüde kesin değil. Başka geçitler de var. Eğer şiddet döngülerini durdurarak sonuçlar üretmek istiyorsak, keder siyasi olarak savaş çığlığından başka neye dönüşebilir sorusunu sormamız kuşkusuz önem taşıyor" (Butler, 2004: 9) derken hatırlama biçimlerinin tuzaklarına dikkat çekiyor. Kendin için adalet isterken bir kıyıcıya dönüşme olasılığının her an yanı başımızda olduğunu hatırlatıyor.

Enzo Traverso da bellek bağlamında adalet ve hakikat kavramlarını irdelerken tarihin günümüzde adlileştirilmesinden kaynaklanan yorum sorunlarına dikkat çekiyor. "Bir şiddet çağı olarak algıladığımız yirminci yüzyılı bir suçlar tarihi olarak görerek aktörlerini indirgemeci bir mantıkla infazcı, kurban ve tanıklara dönüştürdüğümüzü" (Butler, a.g.e.: 63) söylüyor. Bu durumun tarihçilerin savcı ya da yargıç rollerini üstlenmeleri tehlikesini de beraberinde getirdiğine dikkat çekiyor. Tarihçinin bu biçimde kullanılmasına karşı çıkan Henry Rousso'nun sözleri tarihin ve hukukun adalet arayışına dair farkını da ortaya koymakta:

> Adalet, bir kişinin suçlu mu masum mu olduğu sorusunu soruyor. Ulusal bellek, anımsanan ve anılan anılar ile topluluğun ayakta kalmasını ve geleceğe uzanmasını sağlayan unutkanlıklar arasında mevcut bir gerilimin bileşkesidir. Tarih ise bir bilgi ve aydınlanma girişimidir. Bu üç ayrı düzlem çakışabilir, nitekim insanlığa karşı işlenen suçların mahkemelerinde olup biten de budur. Ama bu onlara kaldıramayacakları bir yükü derhal bindirmek olur: bunlar adaletin, belleğin ve tarihin kozlarına eşit olmaz. (Butler, a.g.e.: 64)

Ancak örtük de olsa her tarihsel çalışmanın geçmişe yönelik yargı ve yorum taşıdığı da bir gerçek; üstelik durağan değildir, zamana göre yeniden yazılmayı gereksinir. Tarih anlamaya yönelikken adalet suçluları cezalandırmayı, masumları temize çıkarmayı hedefler. Ama her ikisi de gerçeğin peşindedir. Bellekse adaletin gerçekleşmesiyle huzura kavuşacaktır. Travmaların, negatif hatırlamaların kurban ve tanıklarının az da olsa rahatlayıp toplumsal barışın ve bir arada yaşamın olanakları, geciken adaletin yerine gelmesiyle mümkün olabilecektir ancak.

İşte, belgesel sinema ve bellek ilişkisi en çok bu açıdan hassas bir öneme sahip görünmekte. Belgesel sinema, yönetmeniyle de birlikte adalet dağıtıcılığı peşinde koşmadan, kendini yargıç yerine koymadan geçmişin tanıklıklarını kaydetmekle yükümlü. Travmaları, negatif hatırlamaları gün yüzüne çıkarmaya çalışan belgesel yönetmenleri tarihsel bir olay ya da olgunun farklı gruplar ve tek tek insanlar üzerindeki etkilerini göstermeye çalışırlar. Bunu, geçmişin çoklu bakış açılarıyla ve daha demokratik bir biçimde algılanması ve yeniden inşası için ciddi bir katkı olarak görmek gerektir.

> Geçmişle hesaplaşmanın kavramsallaştırmalarından olan geçmişin işlenmesi, genel olarak geçmişin aydınlatılmasına ve hakikatin ortaya çıkarıl-

masına yönelik çalışmaları içerir. Geçmişte yaşananların, özellikle ağır suç ve ihlal fiillerinin, bunları mümkün kılan şartların, yapıların ve mekanizmaların ve bunların sorumlularının belirlenmesini ifade eder. (Butler, a.g.e.: 98)

Anma pratiklerinden kamusal tartışmalara, akademik araştırmalara; sergiler, edebi metinler, belgeseller geçmişin işlenmesinde önemli bir rol üstleniyorlar. Özellikle sanatın, hegemonik dilin müzakereli ya da ön kabullü okumalarını değiştirmeye ve dönüştürmeye odaklı ve egemen dilin kodlarını çözmeye yönelik söylemi, simgesel ve kültürel yüzleşme alanlarını oluşturan önemli bellek araçları ve mekânları.

Geçmişin yeniden tartışılıyor oluşunun temel hedefi tam bir toplumsal uzlaşıya varmak olamaz. Bu farklı grupların dinamikleri düşünüldüğünde mümkün de değil. Burada temel mesele var olan sorunun dillendiriliyor oluşu, tarafların birbirlerini anlamaları için bir ortak zeminin oluşması, birbirinin acısına bakan ve yüz yüze etkileşim içinde bulunan tarafların ortak bir keder duygusunu ortak bir barış arzusuna dönüştürebilmeleridir. Bizimki gibi -kemikleşmiş önyargıların, nefret ve intikam duygularının kışkırtıcılığına kolay teslim olan ruh hallerinin söz konusu olduğu- toplumlarda bir orta yol ve ortak dilin bulunması sanıldığından daha zor. Burada denenmesi gereken en temel şey, tarafların, retoriklerinden uzaklaşıp birbirleriyle anlaşmak için yeni ve ortak bir dil kurmaları. Bu durumun sağlanması, ciddi bir ruhsal hazır oluş kadar ortamın demokratik havasıyla da doğrudan ilgili. Belgeseller bir anlamda bu ruhsal atmosferin oluşmasının katalizörleri sayılabilir. Enis Rıza'nın *Ayrılığın Yurdu Hüzün* ve devam filmi olan *Yeni Bir Yurt Edinmek* belgeselleri toplum ve bellek ilişkisi düşünüldüğünde "bir belgesel film neyi değiştirir" sorusuna yanıt ararken belgesellerin işlevselliğini net biçimde ortaya sermekte. İlk filmin izleyenlerde yaratmış olduğu ruhsal ve düşünsel değişim, bambaşka tanıklık deneyimleriyle bir barış filmi olan *Yeni Bir Yurt Edinmek* belgeselini doğurmuştur.

Geçmişin nasıl hatırlanması gerektiği sorunu salt bir hesaplaşma ve yüzleşme konusu olamaz. Geleceğe dair sürdürülebilir bir barış ortamının inşası toplumsal mutabakatın sağlanması açısından da büyük önem taşıyor. Demokratik ve istikrarlı toplumlar oluşturmanın temelinde hiç suç işlememiş olmak değil, işlenen suçları açığa çıkarmak, adaleti sağlamak ve acıların telafisi için çalışmak söz konusu. "Geçmişle hesaplaşma, kuşkusuz insan haklarını siya-

sal meşruluğun eleştirel ölçütleri haline getirmenin ve insan haklarıyla uyumlu siyasal yapıların yerleştirilmesinin tek yolu değil; ama kalıcı bir demokratikleşme için vazgeçilmez şart. (...) adaleti tesis etmeye yönelik önlemler eşliğinde 'geçmişe bakış' aynı zamanda 'geleceğe bakış' "tır (Butler, a.g.e.: 141).

Genellikle bir dönemin kapanışından sonraya rastlayan süreçler geçmişle hesaplaşmanın yoğun biçimde yaşandığı zamanlardır. Batı'da Duvar'ın yıkılışı, Sovyetler'in dağılması, Holokost tanıklarının birer birer tarihten çekiliyor oluşları gibi olgular Avrupa'daki bellek patlamalarının nedenlerini gösterirken Türkiye'de de darbeler sonrası neoliberal politikalara uyum sağlamış görünen toplumda görece bir serbestliğin içinden geçmişle hesaplaşma süreçleri ağır ağır da olsa başladı. 68'liler vakfı, 78'liler gibi STK'lar darbelere ait kendi kuşaklarını ilgilendiren sözlü tarih çalışmalarıyla bir dönemin gizli kalmış tarihini ve grup ilişkilerini gün ışığına çıkardı. Dersim 38 olayları, Ermeni sorunu, Sivas katliamı, cezaevleri sorunu (F tipi, Diyarbakır, ölüm oruçları vb), Maraş ve Çorum olayları gibi toplumsal tarihin travmatik fenomenleri bu yeni dönemde daha açık konuşulmaya, gündemde tutulmaya ve tartışılmaya başlandı. Konuşmaktan kaçınılan konular akademik sahanın araştırmaları arasına girdi. Belgesel yönetmenlerinin, yerel araştırmacı ve sözlü tarihçilerin konuyu sahiplenmeleri ile geçmişle yeni bir toplum inşası adına, birlikte ve barış içinde yaşamanın olanaklarını anlama ve oluşturma adına ciddi çabalar harcanmaya başlandı.

> Geçmişle hesaplaşma, suçun kuşaklar boyu kolektif bir yük olmaktan çıkarılmasını sağlayan başlıca imkândır. (Butler, a.g.e.: 145)

Burada mesele, işlenmiş bir suçtan dolayı tüm bir halkı, ulusu mahkûm etmemektir. İşlenmiş olan suçu meşru kılan söylem ve zihniyeti eleştirmek, mahkûm etmek ve nefret söyleminin kurumsallaşmasını engellemektir.

Olağanüstü dönemlerden sonra toplumsal barışı inşa etme ve normalleşme süreçleri kırılganlık taşır. Hem kurbanlar hem failler açısından geçmişin yükünden kurtulmak bireysel ya da kolektif travmalarla baş etmeyi öğrenmekle mümkün olacaktır. En önemlisi toplumun büyük bir bölümünün barışmak için ortak bir arzuyu ve hazır oluşu taşıyor olması... Bu da şiddetin mağdurları ile fail ve işbirlikçilerinin bu zor süreçlerde deneyim paylaşımlarıyla farklı boyut ve açılardan sürece katkı koymalarını gerektirmekte.

Travmatik hafıza suskundur. Onun dile gelmesi ve sese sözcüklere dönüşmesi iyileşmenin bir işaretidir. Terapi yoluyla bilinç kazanmış anılar sayesinde travma yaşayan özne kimliğiyle de barışmış olur. "Acının dile getirilmesinin kurtuluş anlamına gelebilecek bir değeri vardır. Bu sayede birey kendisini travma takıntısı içine hapseden kilidi kırar" (Breton, 2005: 190).

Geçmişlerinde derin toplumsal travmalar saklı olan pek çok toplum özgün siyasal ve toplumsal özelliklerine ve demokrasi anlayışlarına göre hesaplaşma süreçlerini çoktan başlatmış, bir kısmı bu konuda önemli yollar da katetmiştir.

> Türkiye'nin toplumsal/kolektif hafızasının bastırma ve unutma üzerine kurulduğu tespitini yapmak zor değil. Ancak bunun geçmişi tamamen ve mutlak bir şekilde bastırma ve unutma anlamına gelmediğini belirtmeye de gerek yoktur. Eksik olan "negatif hatırlama" ve "geçmişle hesaplaşma"dır. Son derece kırılgan bir süreç ve alanı içeren hesaplaşma; güçlü bir toplumsal talep, siyaseten dürüstlük, şeffaflık ve samimiyet ile demokrasi algısının tüm kurumlarıyla sorunsuz yürütüldüğü ileri bir toplumsal düzen içinde mümkündür. Her ülke gibi Türkiye'de kendi özgül ve özgün koşulları içinde geçmişin gölgeleriyle mücadele etmek durumundadır. Önemli olan barış ve normalleşme arzuları etrafında toplanan sivil düşüncenin geçmişin yaralarını sarmak, suçlarını ve acılarını telafi etmek üzerinden toplu bir irade gösterebilmesidir. (Sancar, 2010: 257)

Toplumsal barış için birbirinin acısına bakmak, tanımak ve anlamak büyük önem taşımakta. O nedenle uzlaşma politikaları altında dışlayıcı tutumlar takınmak toplumsal barış ve normalleşme süreçlerinin önünde büyük bir engel olarak durmakta. Toplumsal iletişim bağlamında yüz yüze bir etkileşimin ve deneyim paylaşımlarının sürece büyük katkı sağlayabileceği görmezden gelinmemeli. Ayrıca iletişimsel ve kültürel belleğin araçlarının doğru kullanımı da sürecin önemli motivasyon kaynaklarından. Bu nedenle kamusal alanda yapılan tartışmalar ve sanat verimleri sürecin dinamiklerinin barıştan yana evrilmesi için birer olanak.

Bellek, Yüzleşme ve Hesaplaşma

Acıların yankılandığı bu vadideki karanlığı ve büyük soğuğu düşün.
Bertolt Brecht

Bir yönüyle büyük atılımlar, yenilikler bir yönüyle de krizler ve yıkımlar çağı olarak değerlendirebileceğimiz yirminci yüzyıl, bıraktığı hayal kırıklıklarıyla geçmişin yeniden sorgulanmasının da önünü açmış oldu. İster bireysel ister toplumsal hayatlarda olsun herkesin şimdisini belirleyen, yönlendiren, biçimlendiren bir geçmişi var. İnsanların ve toplumların unuttukları ve hatırladıkları; kısaca geçmişle ilişkilenme biçimleri bugün bulundukları yeri tarif eder. Unutulan, baskılanan, belleğin karanlık odalarına hapsedilenler orada sonsuza kadar kalmayacaktır.

Ulus-devletlerin oluşum süreçleri içinde, yeni yaratılan toplum için yararlı görülen her şey tek yanlı ve zaman zaman da baskılayıcı ve dayatmacı yöntemlerle o toplumun geçmişi olarak kurgulanmıştır.

> Geçmişleri normalden çok daha karmaşık olan ve saklanamayacak kadar karanlık dönemler, kötü olaylar içeren ülkelerde ise, kahramanlık efsanelerinin yeterince ikna edici olamayacağı bilindiğinden, bu efsanelerin yanına 'kurban-mağdur' mitosları eklendi. (Sancar, 2010: 18)

Mithat Sancar, *Geçmişle Hesaplaşma* kitabında buradaki amacın "ulusal kimliği temiz tutma" olduğunu söylüyor. Acılarına yoğunlaşan ve muhafazakâr bir içedönüklüğü de kuran bu toplumsal psikoloji kendini hep bir düşmana, ötekine göre konumlandırır. Geçmişin şimdinin gereksinimlerine göre inşası, bazı şeylerin unutulmasını zorunlu kılar. Bu doğal değil, manipülatif bir süreçtir çoğu zaman. İnkâr, bastırma, engelleme geçmişin yüklerinden kurtulmanın yolu kabul edilir. İmparatorluk sürecindeki radikal kopuşla mo-

dern bir proje olarak kurulan Cumhuriyet tarihinde yaşanılanlar bu saptamaya ilişkin örneklerle dolu.

"Geçmişle hesaplaşma kavramı, ağır insan hakları ihlallerinin yoğun olarak yaşandığı diktatörlük yönetimlerinin ve/veya yaygın iç çatışmaların ardından, geçmişin yüküyle nasıl baş edileceği ve insan hakları değerlerine yaslanan bir toplumsal barış ile demokratik bir siyasal kültürün nasıl inşa edileceği sorunlarına işaret eden evrensel bir içerik" (Sancar, a.g.e.: 19) kazanarak kavramsallaştı. Toplumların geçmişleriyle bu yeni ilişkilenme biçimleri, toplumsal barış, hakikat, toplumsal bellek, toplumsal travma kavramlarını da güncelin tartışma alanına taşıdı.

Geçmişle hesaplaşma negatif bir hatırlama sürecine işaret eder. Geçmişleri tartışmalı ve karanlık toplumlarda şimdinin ve gelecek zamanın barış içinde yaşanabilmesi için kimi eşik dönemlerinde tüm toplumlar ve iktidarlar tabandan gelen gereksinimler sonrasında bir hatırlama kültürünün içinden yeni bir toplum inşasına yönelebilirler. Unutmanın da bir yöntem olduğu doğrudur. Ancak bir gruba iyi gelen unutma diğer grubun baskılanıp engellenmesi anlamına da gelebilir. O nedenle hem unutmanın kendisi hem de hatırlama biçimleri, bir arada yaşamanın olanağı gibi dururken yolu tıkayan bir engele de dönüşebilirler.

Toplumsal bellek çalışmalarının önemli isimlerinden Halbwachs bireysel belleğin de toplumsal nitelik taşıdığını vurgular. Bellek toplumsal koşullara bağlıdır. Bireyin toplumsal bir varlık olduğu ve kimliğin toplumsal ilişki süreçleriyle şekillendiği düşünüldüğünde yargının doğruluğu görülecektir. Bireyin anıları ve belleği toplumsal ilişkiler içinde şekillenir, birikir ve dönüşür. Bu nedenle de içinde bulunduğu grubun özelliklerine göre bir belleğe sahip olacaktır. *Devrimci Gençlik Köprüsü* belgeselinde özellikle köylülerle yapılan mülakatlar ya da *Dersim'in Kayıp Kızları* belgeselindeki tanıklıklar gruba dair aidiyet ilişkilerinin belleği nasıl şekillendirdiğini gösteren çarpıcı örnekler.

Hatırlamayı belleğin nesnel bir edimi değil toplumsal bir inşa olarak gördüğü için Halbwachs, belleğin tarihsel gerçekliği bire bir yansıtan bir ayna değil, geçmişin yeniden inşa edildiği bir alan olduğunu savunur. "Bu nedenle hatırlama, gerçekte olan olayları değil, sonradan bir öykü haline getirilmiş olayları referans alır. Öte yandan hatırlama, her zaman bir anlam üretimiyle el ele gider. Bu anlam üretimi esnasında hatıralar yapılandırılır ve öyküye tahvil edilir. (...) Geçmiş; öyküleme, belgeleme ve yorumlama yoluy-

la gerçekleşen toplumsal inşanın bir ürünü olarak varlık kazanır. Bu durum toplumsal hafızanın gruba özgü oluşunun önemli bir sonucudur" (Sancar, a.g.e.: 43). Ki belgesellerin merkezinde insan hikâyelerinin yer alması boşuna değildir. Sözlü tarih yöntemiyle bastırılmış anıların hatırlanması, belgesellerin bellek inşasına katkısını gösterir. Gruba ait bellek daha önceki bölümlerde de belirtildiği gibi sanat yapıtları, törenler ve ritüeller, bellek mekânları gibi simgesel araçlarla oluşur ve taşınırlar. Dolayısıyla özdeşleşme ve öğrenme yoluyla edinilen aidiyet ilişkileri hem kimliğin hem de belleğin inşasında son derece önemli rol oynar. Bu bağlamda nasıl bir bağlanma, nasıl bir aidiyet ve nasıl bir biz algısının oluşacağı da bugünden yarına ortak bir dünya ve toplum algısı için önemlidir.

İktidarlarla ve siyasetle bellek ilişkisinin bağı belleğin araçsallaştırılması gibi bir tehlikeyi de gündeme getirir. Araçsal akıl gibi araçsallaşmış bellek de gerçek anlamda barışçıl bir toplumun inşası yerine güncel siyasi çıkarlar uğruna yüzleşme ve geçmişle hesaplaşmayı tehlikeye düşüren başka sessizlik ve baskı dönemlerini oluşturabilir. Yönlendirilmiş okumalar ve manipülatif söylemler üzerinden öteki düşmanlığını körükleyerek yeni muhafazakârlaşmaların ve milliyetçiliklerin giderek de faşizmlerin önünü açmak gibi bir tehdit ve tehlikeyi de taşıyabilir. Resmi tarih algısını üreten filmlerden, edebi metinlere dek çoğu kültürel üretimin yanlı ve önyargılı tutumları geçmişe yönelik yüzleşme ya da hesaplaşma arzularının ve pratiklerinin önünü kesebilir.

Toplumlar genellikle kendilerini iç ve dış tehdit altında gördüklerinde, değişime yönelik baskılar ve gereksinimler nedeniyle geçmişi hatırlarlar.

> Birincisi açıktır ki değişime direnci ve içe kapalı bir anımsamayı içerir ki burada tekrar tekrar anımsanma ihtiyacı duyulan, kahramanlıklar, başarılı bir şanlı tarihtir. Negatif hatıralar susturulur, baskılanır. (Sancar, a.g.e.: 48)

Cumhuriyet tarihinin ilk yıllarında "Vatandaş, Türkçe konuş!" günlerinden, 6-7 Eylül travmasından geçmiş, özellikle İstanbullu ve İzmirli Rumların kolektif bellekleri bu suskunluğun en tipik örneklerini oluşturmakta. Rıfat Bali'nin "Toplumsal Bellek ve Varlık Vergisi" makalesi, Leyla Neyzi'nin "1922 İzmir Yangınını Yeniden Düşünmek" makalesi, Mübadele ve Rum toplumu ile ilgili son yıllarda yapılmış belgesel filmler travma sonrası suskunlukların kimliğe ve biz algısına nasıl yansıdığının etkili örnekleri.

Geçmişle hesaplaşmada olumsuz hatıralar ve hatırlamalar üzerinden süregiden tarihin olumsuz ve ayrıştırıcı yargılarını aşma isteğinden söz edilebilir. O nedenle mağduriyetlerin tanınması ve telafisi, sorumluluğun tanımlanması süreçlerini içerir. Bunun zorluğu kurbanların, tanıkların, mağdurların belirlenmesi konusuyla da sınırlı değil. Ancak özellikle zamanın acımasız akışı düşünüldüğünde kimi tanıklara artık ulaşmanın zorlaştığı, tanıkların birer birer hayattan çekildiği durumlarda geçmişle hesaplaşma giderek hem etik hem hukuki hem sosyal ve tarihsel bağlamda zorlaşacak hatta imkânsız hale gelecektir. Holokost'un ya da Kurtuluş Savaşı'nın, Çanakkale Savaşı'nın tanıklarının birer birer yitip gitmesi gibi.

Jan Assmann *Kültürel Bellek* kitabında ortak belleğe sahip olmayan bir topluluğun; hatırlama kültürüne sahip olmayan bir sosyal grubun mümkün olamayacağından söz ediyor. Çünkü geçmiş, bireylerin ve toplumların ona temas etme biçimleri ve gereksinimleri doğrultusunda sürekli değişerek yaşamaya devam eder. Ölü ya da dondurulmuş değildir. Ancak doğaldır ki yine Assmann'a göre temas içinde olunmayan geçmiş unutulacaktır.

> Bellek canlıdır ve sürekli iletişim içinde varlığını sürdürür, bu alışveriş duraklarsa veya alışveriş içinde olunan gerçekliğin çerçevesi değişir ya da kaybolursa unutma ortaya çıkar. İnsan sadece alışveriş içinde olduğu ve ortak belleğin çerçevesi içine yerleştirebildiği şeyleri hatırlar. (Assmann, 2001: 41)

Dolayısıyla bir toplumun hatırladıkları sürekli temas içinde olduğu bir geçmiştir. Bu geçmiş de iktidarlar ve siyasi ilişkilerle doğrudan ilintilidir. Totaliter rejimlerin bellek inşası ile çoğulcu yönetimlerin bellek kültürleri doğaldır ki birbirlerinden farklıdır. Birinde baskı ve engellemeler nedeniyle geçmişin belli anlarıyla temas edilirken bir bölümü uyutulmaktadır. Diğerindeyse farklı grupların geçmişe dair çoklu temasları dinamik tartışma ve çatışma alanları yaratmakta. Bu süreçlerin yönetilmesiyse toplumun demokrasi algısı ve demokratik gelişmişliğiyle paralel olacaktır.

> Hafıza ve hatırlama çalışmaları, geçmişin ağır suçlarla yüklü olduğu toplumlarda daha şiddetli bir hal alır. Bu gibi toplumlarda mağdur ve fail grupları ile bunların taraftarları çok daha keskin konumlara sahip olduklarından ciddi bir kutuplaşma, açık bir bölünme, hatta derin bir yarılma da ortaya çıkar. (Sancar, 2010: 56)

Demokrasi adına da zorlu sınavların verildiği bu süreçlerde gerçeğin ortaya çıkması kadar bunun ne işe yarayacağı, gelecek inşasında toplumsal bütünlük adına bu bilginin nasıl işletileceği ve yorumlanacağı, kamusal alanda nasıl kabul göreceği de önemli sorunlardan.

> Burada toplumsal uzlaşma zeminin sağlanması büyük önem taşır. Bu işin sorumluluğu da büyük ölçüde siyasetin aktörlerindedir. Ancak onlarla sınırlı değildir... Bir yandan demokrasinin önünü kesmeden, bir yandan karşılıklı travmalar ve negatif hatıralarla dolu bellekleri incitmeden yeniden bir arada barış içinde yaşamanın olanaklarının tartışılması anlamına gelen bir dönemde yalnızca siyasi erkin düşünce ve eylem planları yeterli değildir. Demokratik hatırlama politikasının yaşama geçirilebilmesi için, yukarıdan düzenlenen, yönlendirilen ve denetlenen bir hatırlama politikasına değil, bireylere farklı iletişim imkânları ve teklifleri sunan hatırlama faaliyetleri programına ihtiyaç vardır. Böyle bir hatırlama politikasının öznesi toplumun tümüdür. (Sancar, a.g.e.: 56)

Bu farkındalık belgesel yönetmenlerinin travmatik geçmişe ait konulara yönelmesini açıklıyor. Edebiyatla birlikte iletişimsel belleğin aktif kılınması açısından gerçekleştirilen sanat verimleri bellek politikalarının barışçıl bir toplumdan yana gerçekleştirilmesi açısından önemli kanıt sunmaktadır.

Hatırlamalı ve unutmamalı; ama hatırlamanın şimdiki zamana dair işlevi ne olmalıdır? Hatırlama felaketleri yaşamış insanlar için travmalardan kurtulmanın bir yolu. Özgürleşmeye gidilen yol. Adorno, baskılanan, engellenen hatıraların mağdurları ikinci bir kez kurban etmek anlamını taşıdığının altını çizer.

> Mağdurlar için durum bu iken failin psikolojisi ne olacaktır? Suçluluk duygusunun tutsaklığından özgürleşmek arzusu dururken hatıraları kovmak failler için de sağlıksızdır. O halde uzlaşmacı hatırlama süreçleri toplum sağlığı ve barışı açısından elzemdir. Kitlesel duyarsızlıklar ve kayıtsızlıklardan kurtulmanın da bir yoludur. Bu açıdan bakıldığında toplumsal adaletin yeniden kurulmasına da hizmet eder. Bu nedenle hatırlama, restoratif bir eylem olmanın ötesinde, her türlü baskıya rağmen gerçekleştirilen kurucu bir siyasal eylem, bir karşı hafıza'dır aynı zamanda. (Sancar, a.g.e.: 61)

Tanıklık ve Belleğin Yeniden İnşası

Ah, muhtaç olduğumuzda
Kimden medet umabiliriz
Ne meleklerden ne insanlardan
Ve marifetli hayvanlar bile fark ettiler ki
Hiç de rahat değiliz biz
Şu yorumlanmış dünyamızda
Rainer Maria Rilke, *Duino Ağıtları, "Birinci Ağıt"*

Değişen paradigmaları içinde dünyayı yeniden anlamaya çalışmak için "yeni geçmişin yeni özneleri"ne ve yaratılan söylem ilişkilerine bakmak bir zorunluluk olsa gerek. Eskinin şüphe uyandıran öznel, birinci tekil deneyimleri ve anlatıları bugün önem kazanmış görünmekteler. Bu özneye ve öznele dönüş, deneyimlerin ve hatıraların gerçeğin aranışına yerleştirilmesiyle geçmişi yeniden inşa etmek anlamına da gelmekte.

> Kültür sosyolojisi ve kültürel çalışmalar alanlarında özellikle altmışlı yıllardan sonra yapıların yerini öznelliklerin ve kimliklerin alması, geçmiş toplumların ve içindeki kişilerin öznellik hakkı ve gerçeğine odaklanan bu yeni ideolojik ve kavramsal düzenleme "yeniden inşa" girişiminin belkemiğini oluşturmaktadır. Yıllarca sadece ideoloji ve yanlış bilinç, yani öznenin zorunlu olarak bihaber kaldığı o karanlık itki ya da hükümler deposunu gizleyen söylem olarak görülen öznenin aklı yeniden değer kazanmıştır. Sözlü tarih ve tanıklıklar, anıları korumak ya da zedelenen bir kimliği tamir etmek için (özel, kamusal, duygusal, politik) hayatını anlatan birinci tekil şahsa güvenini geri kazandırmıştır. (Sarlo, 2012: 17)

Dolayısıyla tanıklık bellek çalışmaları için de tarih için de son derece önemli bir kavramsallaşmanın içinden yeniden anlamlarını üretmektedir.

Günümüzde özellikle büyük travmaların yaşandığı toplumlarda tanıklar, geçmişin inşasının en önemli kaynağına dönüşmüş görünmekteler.

> Tanığın bedeninin ve sesinin dolayımsız bir aracı olması, burada ve şimdi onu hakikatin en önemli temsilcisi yapar. Özellikle Arjantin gibi askeri diktatörlüğün büyük ve vahşi insan hakları ihlalleri yaşattığı pek çok ülkede hatırlamak neredeyse yurttaşların temel görevine dönüşmüştü. Bu tanıklıklar sayesindedir ki devlet terörü mahkûm edilebildi. Hukuki bir araç olarak ve geçmişi yeniden inşa edebilmek için, diğer kaynaklar sorumlularca yok edildiği zaman, anı tutanakları, kimi zaman devlet desteğiyle, her zaman da toplumsal örgütlerin desteğiyle de demokrasiye geçişte merkezi rol oynadı. (Sarlo, a.g.e.: 19)

Bu bağlamda bellek anlatılarının yeni inşa süreçlerinin temelini oluşturmadaki başarıları Latin Amerika örneklerinde görüldüğü gibi toplumun büyük bir kesiminin sürece gönüllü katılımları sayesinde oldu. Toplumsal belleğin yeni bir toplum inşasında etkin olabilmesi, bireysel gönüllülük ve sorumluluk da istemekte. Özellikle travmatik süreçlerden doğrudan etkilenen grupların sivil çabaları, sürece katılımları son derece önemlidir. Demokratikleşme açısından, adaletin toplum vicdanlarında sağlanması, tanıkların anlattıkları kadar bu anlatılara kamunun sahip çıkması gerekmektedir. Türkiye örneği bu bağlamda toplumsal belleğin işlenişi, travmaların sağaltılması, normalleşmenin sağlanması, toplumsal uzlaşı ve barış zemininin güçlenmesi açısından çok yol katedebilmiş görünmemekte.

Bu da göstermekte ki benzer travmaları yaşamış toplumların bellek uyanışları, yeniden inşa süreçleri, aşamaların takibi bağlamında benzerlik gösterseler de yaşanma hızı ve niteliği bakımından kültüre, sosyal, dini vb birçok parametreye bağlı olarak farklılaşmakta. Ancak bu tanıkların ve tanıklığın önemini yok etmez. Bu açıdan baktığımızda günümüzde sanat alanındaki verimlerin belleğe yönelmesi bir rastlantı sayılmamalıdır. Haydar Karakaş'ın *Gece Kelebeği (Perperok-a Söe)* romanı, Burhan Sönmez'in *Masumlar*'ı, Oya Baydar'ın, Vedat Türkali'nin romanları, Murat Uyurkulak'ın *Tol* romanı gibi çok sayıda edebiyat yapıtı hatırlama ve unutuş gelgitleriyle bu alanı çoktan bellek mekânına dönüştürmüştür. İmgesel sinema da belgeseller kadar bellek konusuyla yakından ilgilenmiştir. Derviş Zaim'in *Gölgeler ve Suretler, Çamur* filmleri; Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum, Dedemin İnsanları*; Yeşim Ustaoğlu'nun *Bulutları Beklerken, Güneşe Yolculuk*; Uğur Yücel'in *Yazı Tura* filmleri; Özcan Alper'in *Sonbahar, Gelecek Uzun Sürer* filmleri örneklerin birkaçı. Dikkat çekici bir biçimde belleğin söz konusu edildiği ve yeniden inşa sürecine katkısının dolaysız anlatımından dolayı daha büyük

olduğu verimler belgesel sinema alanında kendini göstermekte. Belgesel örneklerine baktığımızda büyük bir bölümünün yıllardır belleklerde bastırılan konulara yönelik olması dikkat çekici. Bugüne kadar konuşulması "yasak" olan konulara dair belleği uyandıran çalışmalar farklı yöntemlerle kaynak olarak hep tanıklıklara, tanık hikâyelerine anlatımlarını dayandırmaktadır. Bu belgesellerin söylem ve yöntemleri onları önemli kılan, bir yanlarıyla işledikleri konularla toplumun hafızasını muhafaza etmeye çalışmaları, bir nevi arşiv çabası. Ama asıl önemlisi tanıklar kadar kendi oluşturdukları dil ve söylemlerle, anlatı formlarıyla, gerçeği temsil ediş biçimleriyle yeni bir hafıza inşa sürecinin doğrudan aktörleri olarak da sürece dahil olmaları. Sanat kendiliğinden oluşamayan duyarlıkların, bilinçlenmelerin katalizörlüğünü yapmakta.

Tanıklıklar çağında ve anı bombardımanı altında yaşarken konunun son derece manipülatif yanlarının olduğu da göz ardı edilmemelidir. Her şeyi hatırlamak, istenmeyen unutmaların gereksiz paniğini yaşamak, anıları da travmaları da politikanın sahtelik üreten zemininin kültürel araçlarına dönüştürebilir. Susan Sontag, "anlamak için her ne kadar hatırlamak gerekse de anlamak hatırlamaktan daha önemlidir" diyor.

Doğallığı ve sürekliliği içinde deneyim aktarımının zorluğunu, bunu anlamaya yeni kuşakların ne kadar uzak olduğunu görmek için modern dünyanın iletişim araçlarına ve anlatı formlarına bakmak yeterli olacaktır. Yapısalcılığın egemenliğinde "soncu" düşüncenin tezahürlerinden biri olarak tırnak içi ölümlerden birini de özne yaşamıştı. Öznenin ölümü deneyimin temsiliyetinin imkânsızlığını savlarken bugün birinci tekil anlatılarla gerçekleştirilen aktarımlar son derece önem kazanmış görünüyor. Ancak burada da anlatının gerçeği ne kadar temsil ettiği yolunda başka bir soru karşımıza çıkmakta. Özellikle Paul de Man'ın otobiyografi türü üzerinden özne temsiliyet ilişkilerine yaklaşımları tanık ve tanığın hakikati konusunda önemli eleştirileri içinde barındırıyor. Anlatının deneyimin türsel yöntem ve biçimleriyle kurgulanmış bir yapı olduğunu, bu nedenle de özneye ait hakikatin temsili değil, temsil biçimlerinden biri olabileceğini söylüyor.

> Konuşan maskedir. Konuşan kişi söyleminde ileri sürdüğü göndergeyle bağıntılı olarak değerlendirilemez; içtenliği de yargılanamaz. Sadece içtenlik durumunu temsil edişi yargılanabilir. Kesin olan maskenin ağzı yoluyla çıkardığı sestir; hakikat diye bir şey yoktur, sadece kendi hakikatini anlattığını söyleyen bir maske vardır. (Sarlo, a.g.e.: 27)

Nietzsche'den ilhamla Derrida da konuşan öznenin bir imza, bir maske olduğu iddiasında. Dolayısıyla özneye ve deneyimin hakikatine eleştirel yaklaşmak kaçınılmaz.

> Hayatta kalanların tanıklığında, hiçbir zaman olayın kendisinden söz edilmez. İşte bu nedenle, sadece tanıklığın ötesindeki bir dilsel edim, tanıklık etmenin imkânsızlığına tanıklık edebilir. Bunun, dilin sınırlarında konumlanan bir dilsel edim olması gerekir; felaket ile yüz yüze geldiğinde bu sınırı kendinde deneyimleyen bir edim olmalıdır. Tanıklığın ötesinde yer alan (çaresizliği ve imkânsızlığı kendi bünyesinde deneyimleyen) bu dilsel edim, dili kendi sınırlarına taşıyan bu edim, edebiyattır. (Nichanian, 2011: 34)

Marc Nichanian böyle dese de edebiyat yerine sanat sözcüğünü de kullanabiliriz. *Five Broken Cameras* [Beş Kırık Kamera], *Jenin, Jenin* [Cenin Cenin] ya da *Ölücanlar* belgeselleri gibi örneklerde yönetmenler aynı zamanda ölümden kurtulan tanıklar. Dolayısıyla da belgesellerde kurulan dil, imkânsızlığın ve çaresizliğin trajedisinden üretir kendini.

Dersim, Çorum, Maraş kıyımları gibi şokların kurbanları ölü oldukları için konuşamazlar, kalanlarsa yaralı ve eksik öznelerdir. Ölüler adına vekaleten temsilleri söz konusu olamaz. Agamben, Holokost tanıklıklarıyla ilgili olarak "mevcut olmayan özne" sorunsalını tespit ediyor; bu öyle bir birinci tekil şahıstır ki tanıklıkta ortaya çıktığında her zaman başka birinin yerine geçmiştir, onun vekili ya da temsilcisi olduğu için değil, sadece ölmüş olanın yerine ölmediği için. "Mevcut olmayanlar radikal biçimde temsil edilemez, tanıklığın paradoksallığı bu imkânsızlıktan beslenir" (Agamben, 1999: 30). Bu tanıklık etmenin iyileştirici gücüne dair tezleri de bir anlamda zayıflatıyor. Buna rağmen tanıklık hikâyelerine verilen önemin artması, özneye verilen önemin niteliğindeki dikkat çekici değişiklikler neyin nesi? Ve neden şimdi, sorularını da akla getirmekte. Bu yalnızca krizdeki insanlığın ontolojik olarak bütün iyimserliğiyle insanın yeniden kurtuluşu ve özgürlüğü için ona sarılma arzusu olarak okunabilir mi? Gerçekten bellek anlatıları toplumsal sağaltmanın bir yolu olarak görülebilir mi? Anlatılarla deneyimin canlandırılması mümkün olabilir mi? Bir yandan gerçek diye bir şey yok derken öbür yandan öznenin biricik deneyimine ve gerçeklik inşasına verilen değer, çağın özgün kimliğini oluşturan paradoksal yapısını bir kez daha gözler önüne sermekte.

Tanığa yüklenen anlam gerçeğin dolaysız taşınmasından öte bir şey. Kalanlar için hatırlama hakkı ve görevi ahlaki temelli, adalet duygusunu çağıran bir durum. Kayıplara dair telafi duygusuyla ilgili. O nedenle değerler, vicdan ve ahlakın temellendirdiği zemin üzerinde yükselir. Şimdiki zamanda varlık bulması da bir rastlantı değil. Uygarlığın ciddi bir krizin içinde bulunduğu şimdi, kaçınılmaz olarak insanlığı yeniden kurmak ve kurtarmak için kendini temize çekmek zorunda. Bugünün bellek çalışmaları, yeni öznellik arayışları, öznenin çoklu kimlikler üzerinden yeniden inşa çabası medeniyet kırılmaları ve kıyım şoklarından bir anlamda kendini kurtarma çabası, bir anlamda da geçmiş kötülüklerin kefaretini ödeyerek, ödeşerek, telafi ederek ilerleme çabası.

O nedenle de öznenin tanık olarak söyledikleri hakikatin yerini tutmasa da anlatılar çelişki ve eksiklik içerse de önemli. Burada artık anlam kazanan söylenilenler değil söylemler ve söylem çeşitlilikleri. Halbwachs'ın dile getirdiği gibi bellek bugünü açığa çıkarma işine yarar. Bugün telafi duygusuyla kefaretini ödemeye hazır toplumlar yaşanan acıları, yıkımları anlayabilmek için geçmişe bakarlar. O travmaları yaşayanların gözleriyle anakronizmin tuzaklarından uzak durmanın gerekliliğini unutmadan geriye bakışı korumak gerekmekte.

> Tanıklıklar bir öznenin hatırlayabildiklerinden ya da hatırlamak istediklerinden, unuttuklarından, kasten söylemediklerinden, değiştirdiklerinden, uydurduklarından, bir türden diğerine ya da bir üsluptan başka bir üsluba aktardıklarından, kültürel birikiminin geçmişten algılanmasına izin verdiklerinden, politik ve ahlaki tutumun ışığı altında şekillenen bugünkü düşünce yapısının gösterdiği çizgiden, kanıtlamak, saldırmak ya da kendini savunmak için kullandığı retorik mekanizmasından, kendi deneyimlerinden ve medyadan öğrendiklerinden vs oluşur. Bu yüzden anakronik olabilir. (Sarlo, 2012: 53)

Yine de bu tanıklık anlatıların değerini ve önemini bütün bütün silemez.

Bellek de tarih gibi ideolojiktir. O nedenle de yeniden inşa süreçleri politik ve ideolojik manipülasyonlara da son derece açıktır. Burada mesele hem "nasıl hatırlıyoruz?" hem de "niçin hatırlıyoruz?" sorularıdır. Bugün en büyük kamusal güç ve hegemonyanın en etkili silahı olan medya ve onun gelişmiş ağı içinde hatıralar şeyleştirilerek pazarın hizmetinde ucuz metalara da dönüşebilir, radikal bir direniş sanatı olarak özneyi ve öznellikleri yeniden de kurabilir.

İkinci Bölüm

Belgesel Sinema ve Gerçeğin Temsil Biçimleri

Belgesel Sinema, Tanımlar, Yönelimler, Değişimler

İmge olmak kesintisiz bir biçimde üretilmektir.
Giorgio Agamben

Belgesel sinema, günümüzde kültür çalışmaları ile etkileşimi en kuvvetli sanat üretim alanlarından biri. Kitle iletişim araçlarının teknolojiye bağlı hızlı değişimi, onun yaşamımızdaki yerini, kullanım olanaklarını da farklılaştırmakta. Hiper-medya çağı olarak da adlandırılmaya başlanılan bu yeni dönemde, tüm kitle iletişim araçlarının işlevleri, ontolojik ve epistemolojik özellikleri yeniden tartışılıyor. Bu çağın görme kültürünün üzerine inşa edilmeye çalışıldığı da bir gerçek. "Göz vicdandır" sözünden hareketle görme duyusuna atfedilenlerle birlikte gerçeği arayış ve onun temsil biçimleri de estetik ve etik bağlamda yeniden gündemde.

Dijital teknolojideki gelişmelerin ve çoğalan kolaylıkların görünür bir biçimde belgesel film üretimini nicel olarak artırdığı söylenebilir. Ancak belgesel sinemanın yaşamı sadece kayıt altına almak olmadığı düşünülürse alana ait verimlerin büyük bir çoğunluğunun yedeğine sözlü tarih çalışmalarını alan belgeleme ve arşivleme çabası olmaktan öteye gidemediğini de belirtmemiz gerek. Belgesel sinemanın "sinema" dili ve biçemine dair sorunlar hâlâ ciddiyetini koruyarak önümüzde durmakta. Bu sorunları aşma yolunda kimi bireysel kimi de örgütlü çabalar, konuyla ilgili umut taşımamızı sağlıyor.

Tarihçe ve Tanımlar

Sinema on dokuzuncu yüzyılın en önemli icatlarından biri kuşkusuz. İlk filmlere bakan çağ insanı, bundan hayret duyarken sinemanın hem eğlence endüstrisinin hem sanatın en kuvvetli aracı olacağını bilemezdi. Sinema bir sanat disiplini olarak hayret, he-

yecan ve sevgiyle kabul edilmeden önce gerçeğin temsiliyetiyle, en başlarda dış gerçeklikle kurduğu ilişki açısından izleyici de yadırgama ve şaşkınlık uyandırmıştı.

Sinema tarihi aslında öncelikle belgesel sinemanın tarihi demektir. Sinemanın kurgulanmış hayat temsilleriyle bir dil kurması ise daha sonra gelir. Sinemanın ilk yılları olguların olduğu gibi taşındığı, gerçek hayat temsilleriyle geçti. Dünya savaşı yıllarındaysa hayatı temsil gücünü fark edenler, iktidarlar ve güdümündeki yönetmenlerle, onu bir propaganda aracına dönüştürdüler. Sinemanın imgesel ve belgesel sinema olarak ayrışmasıysa geçen yüzyılın yirmili yıllarında başladı. Bir kolu Hollywood bir kolu Avrupa olan bu mucizevi alan, günümüzde kültür endüstrisinin en etkili araçlarından biri olarak görüntüler imparatorluğunun tahtına oturdu.

Gerçeğin kayıt altına alınması meselesi insanları hep ilgilendirmiş, görüntünün hareketliliği ve devamlılığı üzerine esaslı pek çok deneysel çalışma yapılmıştır. Bu ilk çalışmalara ilişkin saptamalar Erik Barnouw'un *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* çalışmasında ayrıntılı bir şekilde yer almakta. Sinema tarihi, izleyicinin hareketli görüntüyle ilk buluşması ve başlangıç noktası olarak Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin 28 Aralık 1895 tarihinde yapmış oldukları gösteriyi kabul ediyor. Gösterilen filmler *La sortie des usines Lumière* [*Lumiere Fabrikası'ndan İşçilerin Çıkışı*] ve *L'arrivée d'un train à La Ciotat* [*Trenin La Ciotat Garı'na Gelişi*]. Hayatın ve gerçekliğin hayret uyandıran yansıtılma biçimi, bu kısacık filmlerle sinemanın, temsiliyet ilişkileri bağlamında geleceği noktayı yıllar öncesinden işaretliyordu.

Belgesel filmler olarak tanımlayabileceğimiz ilk çalışmalarda Fransız günlük yaşamı (balıkçı adam ve ağları, bot gezisi, yüzücüler, çalışan itfaiyeciler, deniz kenarındaki çocuk, bisiklet dersi vb) yansıtıldı. "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" (Çakaroz, 2008: 6). Lumière kardeşlerden sonra özellikle gezi filmleri, güncel olayları yansıtan haber filmi öncülleri, savaş yıllarında düşmanlığı yaygınlaştırıp kahramanlığı körükleyen özellikle İngiliz ve Alman yapımı filmler de sinemanın ilk yıllarının üretimleri oldu.

Belgesellerin bir sinema estetiği ve değeri taşıdığını görebilmek içinse Paul Rotha'nın tespit ettiği gibi sanatsal kaygıları olan

yönetmenlerin ortaya çıkmasını beklemek gerekti. John Grierson (1898-1972), Robert Flaherty'nin *Moana* filmi için 8 Şubat 1926 tarihli *New York Sun* dergisinde ilk kez "belgesel" kavramını kullandı. Flaherty yıllar önce, 1922'de *Nanook of the North* [*Kuzeyli Nanook*] filmi ile zaten belgesel sinemanın yolunu açmış bulunuyordu. İngiliz Belge Okulu'nun önemli temsilcisi John Grierson ise 1929'da, *Drifters* [Balıkçı Tekneleri] filmi de ile ilkler döneminin önemli örneklerinden birini gerçekleştirecekti.

Belgesel sinemanın imgesel sinemadan belirgin bir biçimde ayrışmaya başladığı yıllar, belgesel filmlerin belgeleme, kayıt altına alma, arşivleme ile birlikte sanatsal bir form olarak kendini gerçekleştirdiği yıllardı. Grierson "Belge Film Üzerine: Belge Filmin Baş İlkeleri" (1935) makalesinde o güne kadar doğal malzemeyi kullanma benzerlikleri nedeniyle eğitim filmlerinden haber filmlerine dek pek çok filmin belgesel olarak değerlendirildiğine dikkat çeker. Gezi, doğa, haber ya da eğitim filmleri hepsi farklı amaçlar ve yöntemlerle kurgulanan filmlerdir. Grierson'a göre belgesel sinema onlardan farklı ve yüksek bir türdür, materyallerin betimlenmesinden düzenlenişine kadar pek çok noktada yaratıcılık gereksinen bir sinemadır. Belgesel sinema gerçeğin bütünüyle yansıtılmasından çok soyutlanarak aktarılması ilkesiyle hareket eder. O nedenle belgesel yönetmeni konuya/gerçeklere dair bilgi ve formasyonu üzerinden yorumuyla filmini inşa eder.

> 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 'ordaydım' 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 hikâyenin içinde değildir. Gerçeklerin, yaşananların devinimi bir ölçüde filmin de devinimi olur. Hesaplanmış, önceden kestirilmiş eylemler, durumlar ya da tasarlanmış mizansenler belgesel sinemada yer alamaz. (Grierson, 1968: 343-347)

Elbette belgeseller, imgesel sinemanın dramaturjisinden, anlatı yapısından çok farklıdır. Her şeyden önce gerçeğin temsil biçimlerine dair güvenirlik ve bakış açısının netliği noktasında başka saiklerle hareket etmek zorundaydı. Ancak bu, belgesel sinemanın özgün

dil arayışları içinde kendi dramatik örgüsü ile yeni ve farklı anlatım olanaklarını kullanmadığı, bu bağlamda yaratıcı bir estetik algıya dair kaygı taşımadığı anlamına gelmiyordu. Toplumsal bir sorunun tartışılmasına izleyiciyi davet eden belgeseller, eylem-zaman ve mekân sacayağına bağlı anlatım olanaklarını eleştirel bir bakış açısıyla temellendirmekteydi. Merkezine insana ve topluma yönelik yararları oturtsa da elbette bu, dramatik gerilim, yaratıcı bir dil ve özgün anlatım olanaklarını kullanmaktan uzaklaştırmamalıydı belgeselciyi. Belgesel sinema çağından sorumlu, yaşadıkları toplumun sorunlarına karşı duyarlı öznelerin gerçekleri yansıtma, gösterme ve tartıştırma alanı olarak var olmalı ve bu filmler gerçeğe bağlılık ve etik temel üzerinde yükselmelidir.

Belgesel sinemaya dair ilk yıllardan bu yana pek çok tanım yapıldı. Teknoloji, bakış, duyarlılıklar, hayatla ve gerçekle kurulan ilişki biçimleri değiştikçe de tanımlar değişmiştir.

Rotha "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" (Rotha, 2000: 22) düşüncesiyle, belgesel sinemayı, insanın çevresiyle kurduğu bağı nedensellikler üzerinden okumayı amaçlayan bir tür olarak görmekte. Nesnel bakışı ve gerçeğin temsilini içeren "belgeleme" çabasıyla sinemanın başat unsuru olan kurgunun kesiştiği yerden üreyen, temel meselesi yaşama dair yeni bir bakış edinme/edindirme arzusu olan bir tür.

Belgesel sinemaya ait her bir tanım aslında tanımlayanın dünya görüşü ve yönelimleri doğrultusunda belgesel sinemanın türlerine dair bir okuma yapmamızı da olanaklı kılıyor. TDK belgesel filmi 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.

Yapılan tanımlardan da anlaşılacağı gibi belgesel sinemanın ana meselesi gerçek yaşam. Ünsal Oskay ise belgesel sinemayı, "insanın doğayla ve başka insanlarla kurduğu ilişkilerin belirli biçiminden kaynaklanan unutmaya, acımasızlığa ve umutsuzluğa karşı direnen

bir sanat formu, sanat alanı" (Oskay, 1997: 148) olarak görüyor. Bu yaklaşım hayatın olduğu gibi taşınmasını değil yorumlanmasını ve yorumun etki gücüyle de toplumsal yaşamı ve insanı değiştirme işlevini de belgesel sinemanın tanımı içine katıyor.

Alanın akademisyenlerinden Nazmi Ulutak için belgesel, "insanların birbirleriyle ve çevreleriyle ilişkilerinden doğan, günlük yaşam içindeki çeşitli toplumsal sorunları, olayları ve olguları kayıt eden, araştıran, çözümleyen; çalışma alanı yaşamın kendisi ve yaşamın gerçekleri olan film türüdür" (Ulutak, 1988: 110). Belgesel sinemaya dair tanımlar kişilere göre farklılık gösterse ve başka başka yanlarıyla önemsense de türe ait tartışmasız kabul gören şey gerçek insan ve olaylardan oluşması ilkesi.

> İki belgeselciyi yan yana koyun. Büyük bir olasılıkla belgeselin ne olduğu ya da olmadığı üzerine tartışacaklardır. Yıllar geçtikçe yeni karakteristikler çoğalmaya devam edecek ve tartışmalar yeni kuşaklar tarafından devam ettirilecektir. Ancak itiraz edilmeyen, belgesel ruhunun temelinde yer alan, belgeselcilerin gerçek insan ve gerçek durumları incelediği bilgisidir. (Rabiger, 1998: 3)

Amerikan Belgesel Sinemacılar Birliği belgesel filmi "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, gerçek'in tüm yönlerinin veya herhangi bir yönünün film üzerine tüm yöntemlerle yazımlanması işlemi..." (Enis Rıza, 2005: 101) şeklinde tanımlamış 1948'de. Türkiye Belgesel Sinemacılar Birliği ise Enis Rıza'nın kaleme aldığı manifestoda "sivil kültürün bütün unsurları ile yaratılma ve sürdürülebilir kılınma zorunluluğunun önemli bir boyutu olarak belgesel sinemanın gerekliliğinden" (BSB, 1997: 260) söz ediyor. Toplumsal hafıza boşluklarının doldurulmasında ve kültürel sürekliliğin sağlanmasında belgesel sinemanın önemine değinen Birlik, toplumların kendileriyle hesaplaşmalarında ve kendilerini tanımalarında belgesel sinemanın ayrıcalıklı bir konumda olduğunu belirtiyor. Belgesel sinemayı direnen bir sanat formu olarak gören Ünsal Oskay ise, "küresel dünyanın temeline yerleştirilmek istenen, dayatılan yaşama kültürünün, insana sahip olduğu bütün insansal yetilerini, duygularını, uslamlama gücünü unutturmak ve onu sistemin tam bir uydusu haline getirmek isteyen bir mantığa dönüştüğü günümüzde, 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" (Oskay, 1997: 151) belirtir.

Belgesel sinemanın tarihsel serüvenini bireyin ve toplumların değişme, dönüşme ve ilerleme süreçlerinden bağımsız değerlendiremeyeceğimiz açık. Bu tür, gerçeğin aranışı, gözlem, belge, tanıklıklar, yaşanmışlıklar ve deneyimlenenler üzerinden kendini inşa ettiğine göre malzemesi tarihsel diyalektik bir okumaya tabi kılınacak demektir. Bu; yönetmenin gözünden, belgeselin konusuna, yapım, biçim ve yöntemlerine, dağıtım-paylaşım ve alımlama estetiğine dek türün pek çok alanına dair güncellenmesi gereken değişiklikleri de gündeme getirmekte.

Günümüz toplumu modernizmin tüm yapılarının yapıbozuma tabi tutulduğu; evrensel ve değişmez değerlere şüpheyle bakılan, çoklu okumalarla gerçeğin çok yüzlü görünümleriyle ilgilenen, değişmezlerin değil değişebilirliklerin ve yerinden etmelerin ağırlığıyla ifade edilebilecek bir çağda ilerlemeye çalışıyor. Temel meselesi gerçek ve onun temsil biçimleri olan belgeseller yeni anlatı formlarının tazeliğiyle kendilerini yeniden kurmaya çalışmaktalar. Bunu gerçekleştirirken iki şeye sıkı sıkıya bağlı kalmayı meslek ilkesi olarak benimsiyorlar: gerçek ve etik.

Belgeselci yalnızca hayatı kayıt altına alan kişi değil; onu yorumlayandır da aynı zamanda. Dolayısıyla yaşamda karşı karşıya gelinen çatışma ve paradokslarla ilgilenen belgeselci, bir ölçüde neyin üzerinde durulması, hangi sorunun ele alınıp sorgulanması gerektiği gibi önemli noktalarda söz ve sorumluluk sahibi. Geçmişi sorgula(t)mak kadar geleceğe yön vermek konusunda bir kamuoyu oluşturmak da belgeselcinin yükümlülükleri arasında sayılabilir.

Belgesel Sinemanın İşlevi

Sanatların temel işlevi yaşamın bilgisinin estetik bir bağlam içinde yeniden üretilmesidir. Belgesel sinema için de bu işlev geçerli. Ancak o, imgeselliğin içinden değil yaşam hakikatlerinin içinden bir yeniden üretim tasarlar.

> Belgesel sinema, sosyal durumun ve yaşantının günlük algılamalarına bir bilinç katmaktadır. Bunu yaparken, estetik algılama ve sosyal ahlak (etik) oluşumları da belgesel film kuramı içinde yer alır (Kıpçak, 2009: 3).

Gerçek, etik, estetik bir soyutlama ve yorumlama ile belgeselcinin eliyle yeniden kurulur. Gerçeğin yeniden üretilmesi bir ölçüde yaşamın estetize edilme çabasıdır da. Belgesel sinema toplumda bir merak uyandırma, zihinlere sorular bırakma işlevini de bu bağlamda ister istemez yüklenir. Sıradanın olağanüstülüğüne dikkat çeker. Toplumun bir ölçüde kendini gözden geçirmesine zemin oluşturur. Belgesel, kültür hegemonyasının kırılması için de bir olanaktır. Toplumsal hafızanın diri tutulmasını, derin uykusundan uyandırılmasını sağlarken aynı zamanda tarihsel ve kültürel sürekliliğin yollarını da açık tutar. Bireysel açıdan da kendi öyküsünü ve tarihini oluşturma ve buna sahip çıkma refleksini de kişilere edindirir. Belgeselleri, ötekini anlama çabasının, başkasına köprüler kurma arzusunun bir aracı olarak da görebiliriz. Farklılıkların içinden birbirini anlama ve başkasına kendini anlatma çabası olarak da algılanabilir.

Belgesel sinema yaşamı bir bütün olarak algılamamızı sağlarken zihinsel olarak yaşadığımız çağa, ortama eleştirel bir perspektiften bakmamızı da ister. İzleyenlerinin "sistemin edilginleştirici tuzaklarından uzaklaşıp aktif öznelere dönüşmesini hayal eder. Tarihsel ve kültürel sürekliliği sanatsal bir ritüele dönüştürme arzusu, belgeselcinin hem etik hem estetik değerlerle düne, kendi koşulları içinden kavrayarak, bugünden bakmasını, şimdiyi kayıt altına almasını ve bugünden yarına köprüler inşa etmesini" (Enis Rıza) olanaklı

kılar. Bu bağlamda eskiden beri tartışılan konular bugün de tazeliğini korumakta. Belgesel sinema kime seslenir, kimin sesini kime duyurmaya aracılık eder? Bu soruya tek bir yanıt vermek mümkün değil. Hangi yüzyılda yaşadığınız, hangi kültürün ve toplumun içine doğduğunuz, o toplum içinde yaşama dair nasıl bir konum aldığınız bu aracı nasıl kullandığınızı doğrudan belirleyecektir. Pek çok türü olan ve gün geçtikçe de bu türlere yenilerini ekleyen belgesel sinemanın yukarıda saydığımız işlevlerinin ağırlıklı olarak hayat bulduğu belgeseller, toplumsal sorunları irdeleyen örneklerdir.

Geçmişten günümüze belgesel sinema işlevlerine ve yöntemlerine göre çeşitli sınıflamalara tabi tutuldu. Bu sınıflamalar türün, gelişmelere açık bir alan olan teknolojiyle bağı düşünüldüğünde yalnızca tarihselliği içinde insanın konumuna göre değil aynı zamanda teknolojik gelişmelere göre de değiştiğini gösterir. Bu nedenle sabit değerler ve sınıflamalar içinde ele alınması mümkün değildir. Yine de buna dair kuramcıların pek çok değerli çabası olduğunu da belirtmeden geçmemeliyiz. "Erik Barnouw'un, *Documentary: A History Of the Non-fiction Film* çalışması tür bilgisi ve sınıflaması açısından önemli bir çalışma. Ayrıca da türün gelişimi açısından önemli saptamalar içermekte" (Sevinç, 2007: 46). Belgesel sinemanın kuramcıları olan Paul Rotha, John Grierson gibi Wolf Rilla'nın, Richard Kilborn ve John Izod'un, Siegfried Kracauer'in sınıflama çalışmaları da elbette önemlidir. Ancak tasnifler sınırlayan, koşul koyucu yönleriyle belgesel sinema gibi geçirgen özellikler taşıyan bir yaratım alanını daraltmakta. Tanımlamalar ve tasnifler belgesellerin asıl işlevlerine bakmaktan bizi uzağa düşürebilirler.

Dijital teknolojinin gelişimiyle yeni bir ivme kazanan ve üretim araçlarının kullanım biçimlerinde neredeyse devrim yaşayan sinemanın anlatım olanakları çağımızda hayal edilemeyecek düzeye ulaşıyor. Bu, gerçeğin sanat yoluyla temsiline dair yeni sorular ortaya atılmasına neden olmaz. Belgeselde estetik dili, kurguyu, konuyu birbirinden ayırarak düşünmek mümkün değil. Yaklaşımını etik belirler ki bu, estetik dili ve kurguyu doğrudan etkileyecektir.

Belgesel Sinemada Değişen Algı ve Yönelimler

Hareketli görüntü dünyanın eşik atladığı hem icatlar hem de felaketler çağına denk geldi. Bu elbette bir rastlantı değil. Ekonomik değişim ve gelişim, yeni kentlerin inşası, ulus-devletlerin ortaya çıkışı, yurttaşlık ve birey algısının yeniden oluşturulması gibi pek çok dinamik sinema sanatını etkilediği gibi sinema da kitleleri yeni dünya düzenine uyumlamak için ciddi bir araç olarak kullanıldı ve kitleleri yönlendirdi. İlk belgesellerin çekildiği yılların, modern ulus-devlet inşa süreçleriyle çakışması nedeniyle, toplumsal bellek oluşturma, vb saiklerle görüntüleme, kayıt altına alma eylemlerine son derece ilgi duyulan zamanlar olduğu görülebilir.

Flaherty'nin, *Kuzeyli Nanook* belgeselinden sonra gerçeğin temsil biçimlerine dair sorular ve yönelimler çeşitlenmeye başladı. Etik ve estetik bağlamlı arayışların belgesel sinemayı şekillendirdiği en önemli duraklardan biri John Grierson ve İngiliz Belge Okulu olur. "Yayınlanan 1932 tarihli *Küçük Manifesto** ile Sovyetler dışında ilk kez bir ekol oluşur. Sovyet yönetmenlerin yöntem ve eğilimlerini benimseyen Grierson zor koşullar altında başarılı çalışmalara imza atar" (Rotha, 2000: 72). Grierson, filmlerin sanatsal niteliğine önem vermekle birlikte sinemayı propaganda amaçlı kullanmaktan yana da bir eğilim içindedir. Yaşadığı dönem göz önüne alındığında bu eğilimin devlet kurumlarınca da desteklendiği görülür. Ancak hiçbir zaman kaba bir propagandist olmayan "Grierson'un amacı toplumsal yaşamın gerçeklerini gözler önüne sererken özellikle ezilen kitlelere farkındalık ve bilinç kazandırmaktı. Uzun yıllar Hollywood'da çalışmış olmasına rağmen endüstrinin kurallarına sonuna dek direnmiş bir belgesel yönetmeni ve kuramcısı ve belgesel sinemanın kurucusu olarak da kabul edilir" (Kıpçak, 2008: 16).

---

* *Minor Manifesto.* (y.h.n.)

Belgesel sinemayla ilgili diğer baş döndürücü gelişmeler Sovyetler Birliği'nde yaşanmaktaydı. Özellikle kurgu alanında yenilikçi tavır, sinema dilinin çoklu bakışını, devrimci niteliğini açık eder güçteydi. İngiliz Belge Okulu'na da kaynaklık eden bu gelişmeler Sovyetler Birliği'nde devrim sonrası hem biçim hem içerik olarak belgesel sinemanın gelişiminin önünü epey açtı. Dziga Vertov konstrüktivizmden de çokça etkilenmiş bir yönetmen olarak 1923'de *Kino Glas Manifesto*'sunu [Sine-Göz Manifesto] yayımladı. Sinemayı yapay ve yabancı öğelerden bütünüyle temizlemeyi amaçlayan Vertov, "sinema göz" akımının kuramcısı oldu.

> Vertov'a göre sine-göz olarak kullanılan alıcı, izlenimleri algılamada ve saptamada, insan gözünden daha mükemmeldir. İnsan, gözlem anında bazı duygusal ya da fiziksel durumları yüzünden gördüğünü algılamada sorunlar yaşayabilir. Gözlerimizi kusursuzlaştıramayız ama alıcıyla sınırsız olarak kusursuzlaştırabiliriz. Vertov'un kuramı, kamera merceğinin gündelik yaşam ve çevresindeki her ayrıntıya nüfus edecek şekilde insan gözünü hareket etme gücüne sahip olarak değerlendirilmesi düşüncesinden hareketle ortaya konmuştur (Rotha, 2000: 81).

Vertov'un bu bakışı belgesel sinemanın gerçeği estetize ederek yeniden yorumlama arzusuyla pek çok açıdan örtüşen bir öz taşıyordu. Dolayısıyla Vertov'un belgesel sinemada yeni bakış açılarının oluşmasına katkısı çok oldu. Ayrıca Vertov dışında, Jean Rouch önderliğinde *cinéma vérité* [sinema gerçek] ve İngiltere'de *free cinema* [özgür sinema], Amerika'da *direct cinema* [doğrudan sinema] akımları belgesel anlatı formlarının oluşmasında etkili oldular.

"Biz

Ben gözüm.

Mekanik bir göz.

Ben, size dünyayı yalnızca onun bakış açısıyla yansıtan makine.

Artık insanın devinimsizliğinden kurtulacağım. Sürekli hareket halindeyim.

Nesnelere yaklaşıp, uzaklaşıyorum. *Üzerlerine süzülüp aralarından geçiyorum.*

Bir yarış atıyla at başı gidiyorum.

Kalabalıkları tüm hızımla aşıyor, taarruz eden askerlerin en önünde gidiyorum. Uçaklarla havalanıp sırtüstü düşüyorum. Tıpkı çevremdeki bedenler gibi düştüğüm yerden kalkıyorum.

İşte ben buyum. Karmakarışık manevralarla dönerken birbirlerinin peşi sıra kaydettiğim hareketleri yığınlar halinde bir araya getiren bir makineyim.

Zamanın ve mekânın sınırlarından bağımsız bir halde, evrenin her noktasına dilediğim şekli veriyorum.

Size tanımadığınız bir dünyanın kapılarını aralıyorum. Yolumu dünyayı yeniden değerlendirerek açıyorum.

Dramatikleştirilmiş sinema insanlığın afyonudur.

Kahrolsun beyazperdenin ölümsüz kralları ve kraliçeleri, yaşasın öncülerin sıradan hayatlarında ve tezgâhlarının başındaki çekimleri.

Kahrolsun burjuvazinin düzmece senaryoları.

Yaşasın hayatın kendisi.

Dramatik sinema kapitalistlerin elinde öldürücü bir silahtır.

Günlük yaşamımızdaki devrimci uygulamalarımızla bu silahı düşmanımızın elinden alacağız.

Çağdaş sanatsal dramlar eski dünyanın kalıntılarıdır. Bu, devrimci perspektiflerimizi burjuva sosuyla yavanlaştırma girişimidir.

Hayatımızın sahnelenmesine son verin.

Bizleri olduğumuz gibi çekin. Yazarın senaryosu hakkımızda uydurulmuş hikâyelerden başka bir şey değildir.

Her birimiz diğerlerininkini aksatmadan kendi işlerine devam etmelidir. Kinokslar'ın amacı rahatsız etmeksizin sizi çekmektir.

Yaşasın Devrimin sine-göz*'ü!*"

"Sine-göz

Sine-göz sinema analizdir.

Sine-göz 'uzakların kuramı'dır.

Sine-göz perdede bağıntılılık kuramıdır.

Saniyede 16 kare görüntüsünü kaldırıyorum. Çünkü bunlar artık hızlı çekimlerin ve hareketli alıcıların görüntüleri yanında basit birer çekim yöntemi olarak kalmaktalardır.

Sine-göz*'ü gözün göremediğini çekebilen, teleskop ve mikroskop gibi sınırsız ve mesafesiz görebilme olanağını sağlayan bir tele*-göz, bir göz ışını, ani bir görüş olarak tanımlamalıyız.

Sine-göz *aşağıdaki hususları amaçladığından birbirini tamamlayan tüm bu tanımlamaları içermektedir. Çünkü* sine-göz:

Tüm sinema olanaklarını

Tüm sinema buluşlarını

Tüm yöntem ve metotları

Tüm gerçeği bulmaya ve göstermeye yararlı şeyleri amaçlar. Gizli çekimin amacı, 'gizli çekim' değil, kişilerin maskesiz makyajsız, oynamadıkları bir anda, alıcı tarafından yalınlaştırılmış düşüncelerini alıcı göstermek olmalıdır" (2007: 23).

Jack Ellis ve Betsy McLane, 1970'li yılların belgesel sinema açısından oldukça önemli bir dönem olduğunu belirtirler. O yıllar, bağımsız film yapımları, en üst seviyeye ulaştı.

> Ticari olmayan 16 mm film pazarı (okullar, kütüphaneler, film dernekleri, üniversiteler hatta hapishaneler) oldukça gelişmiştir. Böylelikle, Hollywood ve televizyon kuruluşları dışında, bağımsız film yapımcılarına yaratıcı çalışmalar yapmaları için, yeni finansal kaynaklar sağlanmıştır. 1960'lı yıllarda yaşanan politik ve toplumsal olayların etkisi ve sanatçıların bireysel özelliklerinin birleşmesi ile belgesel film yapımı 1970'lerde, insanların kendilerini ifade ettiği en önemli araçlardan biri haline gelmiştir. Bu dönemde deneyimli belgeselciler çalışmalarına devam ederken, bir yandan da İkinci Dünya Savaşı'na tanık olmamış yeni nesil belgesel film yönetmenleri, oldukça farklı konular ve yöntemlerle ilgilenmişlerdir (Ellis ve McLane, 2005: 23).

Bireysel politikaların ve liberalizmin etkisi, feminist akımın toplumsal alandaki yükselişi, yönetmenlerin kendi bireysel konularına ya da kişisel hikâyelere yönelmeleri belgesellerin işlevini, kurgulanışlarını ve bakış açılarını da büyük ölçüde değiştirdi. Bu son derece doğaldı; çünkü her çağ gibi bu çağda kendi ruhuna uygun söylemi kendi araçlarıyla yaratacaktı. Belgesel sinemada bugün başlangıcından itibaren pek çok anlatım formunun kullanımına devam edilmekte. Kimi zaman farklı tekniklerin birlikte kullanıldığı örneklerle de karşılaşılmakta. Enis Rıza'nın *Yeni Bir Yurt Edinmek*, *Çöpte Dostoyevski Buldum* belgeselleri ya da Bingöl Elmas'ın *Pippa'ya Mektubum* filmi, Mustafa Ünlü'nün *Kurşun Kalem*'i gibi çoğaltabileceğimiz örnekler, iç içe geçmiş anlatı formlarından oluşuyorlar. Referanslarla konuşmak yerini, kişilerin kendi sözlerini kendilerinin kurmasına terk etti. O nedenle dış sesin artık çoğu filmde didaktik olmayan biçimlerde ve çok farklı kullanıldığını ya da yer almadığı görülmekte. Bunda, insanların kendi anlamlarını kendilerinin inşa etme arzularının payı büyük. Egemen sesin boğduğu ötekiler, kendi seslerini çıkarma olanağını buldukça doğaldır ki bunun sinemadaki yansıması da üst ifadenin ortadan kalkması olacaktır. Bu durum, aynı zamanda yönetmenin ve ekibin kendini

filmde gizlememesine ve filme dahil olduğunu göstermesine de yol açıyor. Tanrısal bir sesle bize seslenen belgeseller retoriğin de yardımıyla sesin işaret ettiği doğrultuda gerçeğin kurulmasına izleyenleri yönlendirirken, artık belgeseller gerçeğin çok parçalı, çoksesli ve çok görüntülü halini kabul ederek bunu göstermek üzerine bir söylem geliştirmekte. Bir anlamda sistemin hegemonik dilini yapıbozumuna uğratmak için çaba harcıyor ve söylemleri bozarak etkisizleştirmeye çalışıyorlar.

Belgesel sinema, yönetmenin konusuyla ilişkisinden çok, yönetmenin izleyicisiyle ilişkisini önemseyen anlatı formları geliştirmekte; izleyici de filmin alanına davet edilerek daha aktif kılınmaya çalışılmakta. Bu dahil edilme süreci ekibin de film sürecine ait olduğunu göstererek, buradan bir yabancılaştırma etkisi üretilmekte. Belgeseller anlattıklarını tek ve değişmez bir doğruyu temsili olarak sunmak yerine doğru ne ve nerede sorusuna dair eleştirel düşünme yönünde izleyicisini kışkırtmaya, sorular sordurmaya çalışır. Özellikle ekibin inşa sürecine dahil olduğunu gösteren belgeseller görünenin ne kadarı gerçek ne kadarı kurgu sorusunu izleyenin aklından çıkarmaması gerektiğini de vurgular. Kendi güvenirliklerini ve bakış açılarını dahi sorgulatmaktan çekinmeyecek denli cesur, açık yapılarıyla gerçek ve etik kavramalarıyla ilgili hep bir tartışma alanı, boşluğu bırakırlar izleyenle film arasına.

Belgesellerde avangard arayışların yanı sıra imgesel sinemada da kullanılan anlatı formlarına da sık sık başvurulmakta. Biçimi ve söylemi içeriğin belirlediği düşünüldüğünde bu doğal. Gerçekle temas ve onun yansıtılmasında şiirsel sinemanın olanakları belgeseller açısından bir özgünlük. Sinemanın metafor, sembol ve metonimilerle kurulan dili belgesellerde de içeriği uzak çağrışımlarla etkili kılmak ya da dışavurumcu bir yaklaşımı kuvvetlendirdiği için kullanılmakta. Belgesellerin belki dilinin baştan sona şiirsel anlatıya yaslanması sorunlar yaratabilecekken yönetmenin yorumlayıcı ya da gözlemci yönelimlerini desteklemesi filmi zenginleştirmekte, derinleştirmekte. Enis Rıza'nın *Ayrılığın Yurdu Hüzün* belgeseli de Okan Avcı'nın *Kadim* belgeseli de şiirsel anlatımın örnekleri olarak değerlendirilebilir.

Yine de belgesel sinemada yönetmenin gözlemci kimliğiyle yer alması daha sık görülüyor. *Cinéma vérité* ya da *direct cinema*'da olduğu gibi yönetmenin sürece hiç müdahale etmeden onu izlemesi, kamera arkasından hiç çıkmaması, gerçeği doğrudan kameranın gördükleri üzerinden temsili izleyiciyi de yönetmeni de rahatlatan

yöntemler. Ancak günümüzde gerçeğe çoklu bakış açılarıyla yaklaşma esnekliği bu yöntemin yanına yorumlayıcı yönetmen bakışının yerleşmesine de olanak tanıdı. Belgeselcinin hem konusuyla hem izleyicisiyle etkileşim içinde olduğu belgeseller tartışmaların önünü daha rahat açmakta. Yönetmen yalnızca kaydeden değil süreçten ve konusundan etkilenen olarak da filme dahildir artık. Yani yönetmen katılımcıdır. Tıpkı Murat Özçelik'in *Ölücanlar* belgeselinde olduğu gibi. Kimi zaman da yansıtıcı belgesellerdeki gibi yönetmenler artık gerçeğin bir gerçeklik olarak inşasına dair izleyene işaret fişeği yollamayı, gerçekleri olduğu gibi onun önüne sermeye tercih eder durumdadır. Seçilen konunun tarihsel, ekonomik, politik vs arka plan bilgisi büyük ölçüde yönetmenin formasyonu için gereklidir ama belgeseller didaktik, bilgi aktaran araçlar değil, gerçeğin sistem tarafından dayatılan inşa ediliş biçimlerini bozmak, onun manipülasyonlarını deşifre etmek için hareket etmektedir.

Yeni bir toplum yaratmaya yönelik, toplumsal dönüşümden yana, sorunları işaret etmek belgesel sinemanın olmazsa olmazı. Ancak kimi toplumsal sorunlara yönelik liberal tutumlarla yapılan kimi filmlerle de belgesel adı altında karşılaşılmakta. Bu filmlerin en önemli özellikleri, sistemi verili koşullarının içinden okumaya çalışan ve iktidar yönelimlerine göre yeniden üreten filmler oluşlarıdır. Tolga Örnek'in *Gelibolu* belgeseli ya da Hollywood yapımı kimi filmler bu kategoride değerlendirilebilir.

> Godmilow bunları politik açıdan yararsız belgeseller olarak niteler. Temel stratejisi tanımlama yapmak olan bu belgeseller, tezlerini; görsel kanıtları, sözel tanıkları bazen de ustaca hazırlanmış teknik tanıklıkları, doyurucu ve duygusal bir şekle sokarak ispatlamaya çalışırlar. Godmilow'a göre, geleneksel belgesel film yapımcıları da yaptıkları filmlerin, propagandanın kirli alanının dışında, ideolojik olmayanın ve salt bilgi verici alanın içinde olduğunu düşünürler (Çakaroz, 2008: 76-77).

Gerçeğin taşınmasında aktüel görüntülerin gerçeğe hiçbir şekilde müdahale edilmediğinin göstergesi olarak kullanılması, doğaya ait olanla hiçbir şekilde oynanılmadığına dair ikna, tanımlayıcı görüntüler, tarih yerine geçecek kişisel anıların kullanılması yoluyla izleyicide merhamet uyandırma temayülleri bu türe dair yöntemsel tercihler olarak okunabilir. Katarsise ulaşma, empati kurdurma birer izleyici manipülasyonlarıdır. Başka insanların problemlerine ortak olma hissinin yaratılmasına önem verilir. O nedenle de imgesel filmin yöntem ve araçlarına sık sık başvurulur. Klasik anlatı çiz-

gisi gözetilerek yansıtılan hikâyelerle hegemonyanın ahlakı yeniden onaylanır. Düzeni değiştirmeye yönelik kapılar açmaz bu filmler, tam tersine düzeni onaylamak ve kutsamak için vardırlar. Başkalarının hayatlarına, acılarına bakmanın hazzıyla izleyenleri kısa bir süreliğine, paylaştıkları soruna dair duygularını yükselterek, bir tür sistem kahramanları da yaparlar. Ben değil öteki; sorun ötekinin sorunu hissiyle de egemen çoğunluğun içinde olmalarına dair hoşnutluk da yaratırlar.

Walter Benjamin, "sinema, dağarcığından yakın çekimler yaparak, tanış olduğumuz nesnelerin gizli ayrıntılarını vurgulayarak, kameranın dahice yöntemiyle sıradan ortamları irdeleyerek, hayatımızı yöneten zorunluluklara ilişkin bilgileri aktardığı gibi bize daha önce düşünülmemişi dev bir devinim alanı da sağlar" der (Benjamin, 2001: 63). O da Godmilow'la hemfikirdir, duygu uyandırmaktan çok dünyayı dönüştürmeye dair düşünceler üzerinden bir motivasyon bekler izleyiciden ve sinemadan.

Godmilow belgeselcilerin iki temel zorunluluğundan söz ediyor:

> Birincisi olanı tasvir ettikleri şeklindeki masumiyet iddialarını bir yana bırakarak, izleyicileri kendi yorumsal amaçları hakkında bilgilendirmeye çalışmaları, ikincisi ise malzemelerini duygusallık ya da tutku doğuran özdeşleştirmenin yerine değil fikirlerin hizmetine sunmalarıdır (Çakaroz, 2008: 78-79).

Belgesel izleyicisinin aktif ve entelektüel katılımcı olmasını arzulayan bir bakış bu aynı zamanda. Ancak izleyici, kendisini çözümün bir parçası olarak görür inancındadır. O filmin içine girmek yerine filmin dışında kalmalı. Duygusal tutumlarla değil eleştirel akılla filmi izlemelidir.

1990'lara gelindiğinde Danimarkalı yönetmen Lars Von Trier ve Thomas Vinterberg'in öncülük ettikleri *Dogma 95*, sinemada gerçekçiliği benimsemiş bir akım olarak karşımıza çıkmakta. Işık, ses, optik kullanımı, her türlü yabancılaştırmayı dışlayan tutumuyla *Dogma 95* gerçekçilik tartışmalarına yeni bir boyut getirdi. Tekniğe ve teknolojik gelişmelere büyük ölçüde bağlı olan sinema, bu olanaklarını çağın ruhuyla birleştirerek her dönem yeni zamanın yeni insanını çağıran, onu arayan filmler yapmaya çalıştı, çalışmakta. Günümüzde de bu arayışlar son bulmuş değil. Bir dönem belgesel sinema, imgesel sinemanın pazar, kitle kültür politikaları gibi ciddi sosyokültürel ve ekonomik nedenleri ve yönlendirmeleriyle geri çekilmiş görünse de, üretimden de, üretime dair düşünsel çabaların-

dan da hiç vazgeçmedi. Bugün post-endüstriyel sürecin özgün koşulları içinden belgesel sinema yeniden keşfedilip, değerlenmiş görünmekte. Bunda yüksek teknolojik gelişmelerin etkisi büyükse de özellikle 1980 sonrası küresel politikalardaki değişim rüzgârlarının, yeni dünyanın yeni bireylerinin algılama, anlamlandırma ve yorumlama biçimlerini değiştirmiş olmasının da etkisi büyük. Ulusötesi post-politik süreç, tüketici konumuna indirgediği bireyi kültür endüstrisinin nesneleri kılarak edilginleştirmeye çalışırken, çağın üretim araçlarıyla bireyin kurduğu paradoksal ilişki bir yandan da çokkültürlülük, kimlik politikaları, bellek patlamaları, yeni tarih algısı ve anlayışı içinden aynı bireylerin yaşadıkları toplumu kıyasıya eleştirmelerine de olanak sağlamakta. Önemli olan bilinçli bir farkındalıkla yaratıcılığın alanında yer alabilmek sorununda yatmakta. İşte bu mevcut durum içinde sinema hiç olmadığı kadar önem kazanırken belgeseller de bu yeni toplumsal düzenin eleştirel kaldıraçlarından biri konumuna yeniden yükselmeyi başarmış görünmekte.

Bir Öznellik ve Yaratım Alanı Olarak Belgesel Sinema

Belgesel sinema da gerçeğe yaklaşım biçimlerine göre malzemesini diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi yorumlar. İşin içine yorumun girmesi ister istemez tutumdaki öznelliği açığa çıkarır. Bakış açısı ve yorum, yeniden üretimin söz konusu olduğu yerde işin içine yaratıcılığı da katar. Aksi halde tüm yapılanlar belgeleme işleminden, arşivcilikten öteye gidemez. İzlenebilirlikse filmin izleyicinin duygu ve düşüncelerini harekete geçirme kapasitesiyle ilgilidir. Ancak sinema gibi bir alanda yaratıcılık serbest çağrışımlardan yararlanılacak kadar özgür ve bağsız bir alan değil ne yazık ki.

Söz konusu tüm aşamalar ekip duyarlılığı ve çalışmasıyla gerçekleşmesine rağmen bu filmlerin yapımında tek belirleyen yönetmendir. Yönetmenin yaratıcılığı ise çağa ait tüm değişimlerden, yeniliklerden, akımlardan etkilenir. Türkiye'de ve dünyada toplumsal bellekle ilgili belgesel çalışmaların yoğunlaşması yalnızca kişisel tercihlerle açıklanamamalı. Dönemsel algı konu seçimlerinde her zaman etkilidir.

Belgesel Sinema ve Gerçek Sorunu

(...) Eğer gerçeklik, görünen şey değilse, gerçeklik diye bir şeyin olup olmadığını bilebilmemizin bir yolu var mıdır? Eğer varsa, bunun ne gibi bir şey olduğunu anlama olanağımız var mıdır?

Bertrand Russell

Belgesel sinemanın temel tartışma noktalarından biri olan gerçeklik, bir temsiliyet sorunu olarak hem estetiğin hem etiğin sorgulama alanlarını içeriyor. Felsefe burada disiplinlerarası bir ara bölgede görüntü ve temsiliyet ilişkilerinin çağlara göre ne anlama geldiğine ve nasıl dönüşümler geçirdiğine bakar. İlk çağlardan beri görüntü ve onun gerçekliği merak konusu olmuştur. Bugün özellikle sinema ve fotoğrafın özel alanları üzerinden çokça irdelenseler de resim, heykel, mimari gibi alanlarda da görüntüler; imgeler, semboller, ikonlar farklı dillerle kurulan anlam evrenlerinde kendilerini yeniden üretirler ve anlamlarını ararlar.

Sanat ve felsefe algısı, çoklu bakış açılarıyla hareket eder durumda, mutlak ve değişmez bütüncül bir evrensel düşüncenin uzağında. Dolayısıyla gerçeğin alanına bakarken çoklu düşünce yapılarının, farklı bakış açılarının aynı içeriği bambaşka biçimlerde göreceği ve değerlendireceği görüşü bu bölümdeki sorgulamalarının temelini oluşturacak.

Sanat nedir, sorusuna bulunan ilk cevaplar onu bir yansıtma ve taklit olarak görme eğilimindeydi. Stendhal'in o çok bilindik metaforu gibi sanat dünya üzerinde gezdirilen bir ayna olarak görüldü uzun zaman. Aristoteles *Poetika*'da sanatı *mimesis* [taklit] olarak tanımlar. Bu, gerçeğin taklit yoluyla yeniden ve belli kalıplarla üretilmesi görüşü, yani *mimesis* teorisi uzun yıllar kabul gören bir yaklaşım oldu.

Platon'un yansıtma kuramı da pek çok felsefi ve kuramsal metinde irdelenmiştir. Onun için sanat yapıtları gerçeğin zayıf temsil-

leridir. Ünlü *Devlet*'inde bunu tartışır. Ona göre sanat aracılığıyla temsil gölgenin gölgesidir. Onun gerçek varlık dünyasıdır, idealardır. Ancak, temsil yoluyla sanatın taşıdığı gerçeğin taklitleridir. Taklit ve temsil ise onun için, insanı gerçekten, ilksel olandan giderek uzaklaştırandır. Dolayısıyla sanat gerçeği taklit yoluyla ancak yansıtabilir. Ama bunu yaparken de Platon'a göre gerçekten, ilksel olandan giderek uzaklaşır.

Sinemanın, özellikle de belgesel sinemanın önemli kuramcılarından André Bazin'in görüşleri de Platon'un yansıtma kuramına yakındır. O da sanatı gerçeğin bir kopyası olarak görür. Bazin *Que-est-ce que Le Cinema?* [Sinema Nedir?] yapıtında gerçek ve temsiliyet ilişkisine dair görüşlerini mumya metaforu üzerinden örnekliyor. Bu yolla sanatta amacın, varlığın temsil yoluyla yani yeniden üretimle devamlılığının, şeylere ait kavramların bir ölçüde ölümsüzlüğünün yaratılması olduğunu söylüyor. Bununsa estetik bir haz yaratma arzusundan çok psikolojik olduğunu savlıyor. Bu itkinin araçlarının çağlar değiştikçe değiştiğini de ekliyor. Örneğin mumyalamanın yerini ortaçağda portreler alır. Zamanın durdurulamazlığının karşısında aklın buyruğunda sürdürülen arayışlar gerçeğin yeniden üretimlerine ve temsiliyet ilişkilerine her dönemde başka bir boyut getirecektir.

> 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. (Bazin, 2000: 15)

Roy Armes, sinema ve gerçeklik meselesine bakarken Kracauer'dan Bazin'e, Vertov ya da Eisenstein'dan Rotha, Zavattini, Pasolini ya da Grillet'ye dek kuramsal tezlerle ortaya çıkan yöntemlerin akademik tarafsızlıklarının bulunmadığını söylüyor. Bu nedenle de birbirini bütünleyen bir tarihsellik içermediklerini ekliyor. "Tarihsel sürece dair bir devamlılık okuması yapılacaksa analiz için üçlü bir modelden bu okumanın yapılmasını önerir: gerçeğin ortaya çıkarılması, gerçeğin taklit edilmesi, gerçeğin sorgulanması" (Bazin, a.g.e.: 10).

Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*'da gerçeğin temsiliyle ilgili üç sinemasal koddan söz ediyor:

> Belirtisel (Rosellini), ikonik (Sternberg) ve simgesel (Eisenstein). Bu film kodlarından üçüncüsü gerçekle bağlarını en radikal biçimde koparanıdır. Esas olan yeni yönelimlerdir. Amaç gündelik gerçekliği olayların gelişim sırası ile mantık hakkındaki yaygın varsayımları sorgulatmaktır. Burada önemli olan gerçeğin temsilindeki tutarlılık ve etki gücüdür (Wollen, 2004: 66).

Gerçekle kurduğu ilişki bağlamında belgesel yönetmenleri her koda ait sinema örneklerine yöneldiler. Çağın gerekleri, birey ve toplum algısı gerçeğin yeniden üretilmesini ya da yeni inşa süreçlerini zorunlu kılmaktaydı.

Gerçek-Gerçeklik ve Belgesel Sinema

Birbirlerinin yerine sıkça kimi zaman da ince anlam ayrımları göz önüne alınmadan kullanıldıkları için ciddi algı farklılıkları yaratan bu sözcükleri felsefenin ve estetiğin önerdiği kavramsallaştırmalar alanında düşünmeli. Ancak hem bambaşka bir formasyonu gerektirdiği hem felsefe disiplinin içinden bakmak asıl konudan uzaklaştıracağı için meseleyi belgesel sinemanın sınırları çerçevesinde ele almalı.

Paolo Pasolini'ye göre; sinema bir göstergeler dizgesi olarak incelendiğinde, gerçek simgelerle değil, gerçeğin kendisi ile aktarılmaktadır. Dolayısıyla sinema gerçeği gerçekle anlatan bir sanattır. Bu durumda "Pasolini 'sinema ile gerçek arasındaki ayrım ne?' sorusunu ortaya atar ve cevap olarak da hiçbir fark bulunmadığını; çünkü sinemanın insanı gerçeğin tam ortasında kalmaya zorladığını belirtir" (Büker, 1985: 36).

Arnheim ise gerçek yaşamın sürekliliğine karşın, filmin farklı zaman ve mekânlarda çekilmiş görüntülerin birleşimi olduğunu söylüyor ve bu nedenle de sinemanın gerçek yaşamdan farklı olduğunu savunuyor.

> Gerçek yaşamda gözlemlenen her olay, her bir gözlemci için uzamsal ve zamansal olarak kesintisiz ve art arda tamamlanır. Oysa bir film çekimindeki zaman süreci bölünebilir. Bir sahnenin hemen ardından tamamen farklı bir zamanda geçen bir başkası gelebilir (Arnheim, 2002: 24-25).

Bazin de filmin "çekim"lerin bir araya gelmesiyle oluşan yapısının aslında gerçekten farklı olduğu ve izleyiciyi bir yanılsamaya götürdüğü görüşüne katılmakta. Bazin'e göre aslında gerçek hayatta da insan her şeyi birden görmemektedir.

> Olay, tutku ya da korku; insanı, çevresindeki uzamı bilinçsizce kurgulamaya yönlendirmektedir: Bacaklar ve boyun "kaydırma" ve "çevrinme"

> hareketlerinin, dikkat ise "yakın plan"ın gerçek hayattaki karşılıklarıdır. Bu evrensel psikolojik deneyim, kurgulamanın gerçeğe benzeyişten yoksun tabiatını izleyiciye unutturur ve izleyicinin gerçekle kurduğu doğal bir ilişkide yaptığı gibi filmde gördüklerine de katılmasına olanak sağlar. (Bazin, 2005: 110)

Sinema ve gerçek ilişkisinin tarihsel seyrine baktığımızda doğrudan karşımıza çıkanın montaj kuramları olduğunu görüyoruz. Sinemanın basitçe gerçekliği yeniden üreten bir araç olmadığını da.

> Kaydetme işleminin kendisinin dahi bütünüyle tarafsızlık taşımadığını düşündüğümüzde montajın gerçeğe daha radikal bir müdahale içeren bir işlem olduğu kesindir. Bu işlemle zaman parçalanır, zaman ve uzam acısından ilişkisiz olan şeyler birbirine bağlanır. Bu daha çok somut bir biçimde yaratıcı ve biçimsel bir işlem gibi görünür. (Arnheim, 2002: 78-79)

Bazin, "bütün"e bağlıdır ve onun parçalanmasına karşıdır:

> Bütünün biçimsel düzenlenişini kabullenmek, içsel karmaşık ilişkileriyle bir bütün olan sanatın özerkliğini kabullenmektir. Yapıtın özerkliği, onun gerçeğe rakip bir bütün olma durumu, Bazin için kesin olarak düşünülemez bir şeydir. Dolayısıyla Bazin gerçeğe hizmet eden biçim dışındaki biçimleri önemsemez. Bazin aslında sinemayı "bakış gerçekliği"ne yaklaştırmaya çalışmaktadır. İnsan bakışının çevresindeki dünyaya ve objelere yönelik kesintisiz izleme/takip sürecini sinemaya aktararak en azından dünyayı algılama biçimlerini bu bağlamda gerçekçi kılma amacındadır. Ona göre uzun çekimin zamanı, anlatılan olayın zamanıdır. (Kutay, 2006: 67)

Vertov ise çekim ve kurguyu gerçeği farklı biçimlerde görmek için kullanır. Gerçeğin çekimdeki hali ile kurgudaki müdahale edilmiş hali başka başka gerçeklik zeminlerini göstermektedir. İstediği bu farkın anlaşılmasıdır. "Kamera yardımıyla ve hiçbir dramatik müdahale söz konusu olmaksızın var olan gerçeği, yani yüzey gerçeğini herhangi bir bozunuma uğratmadan olduğu gibi kaydedecek, kurgu yardımıyla da bu çekimler arasında kuracağı ilişkiler zinciriyle yüzeyin altındaki derin bir gerçekliği arayacaktır" (Kutay, a.g.e.: 68). Üstelik bu çalışmalarda zaman zaman kameraya müdahaleleri, montaj sırasındaki tercihleriyle gerçeklik algısını bulanıklaştırdığı için eleştirir de.

Sinemanın gerçekle ilişkisini sorgulayan önemli bir akımın da *Direct Cinema* olduğundan söz etmiştik. En önemli temsilcisi Fre-

derick Wiseman olan *Direct Cinema*'da kamera, gündelik hayatın karmaşa içinde yaşandığı yerlerde dolaşarak insanlara ve yaşadıkları olaylara tanıklık eder.

> *Direct Cinema* filmlerinde, bütün olaylar kameranın önünde gelişir ve filmi yapanların bu olayların gelişimine bir müdahalesi yoktur. Çoğu zaman filmi çekenler, ele aldıkları kişileri kameranın varlığına alıştırabilmek için onlarla birlikte ön çekimler yaparlar. Böylece kişilerin kamerayı artık fark etmemelerini amaçlarlar, zaten çekime konu olan kişiler de içinde bulundukları durum nedeniyle, kameradan çok yaşamla ilgili verecekleri karara yoğunlaşır. Filmi yapanların müdahalesi çekim anında neyi nasıl gösterdiğindedir; kameranın yeri, acısı, çerçevesi, hareketi gelişmekte olan olayları yorumlar; ancak filmi yapanın kim olduğu izleyiciye fark ettirilmez; başka bir deyişle izleyici ve olay arasında doğrudan aracısız bir ilişki kurulur. Daha açık bir ifade ile izleyici gözlemci olur. (Güngör, 1997: 118)

Baudrillard'ın gerçekliğin bir yanılsamaya dönüşmesiyle ilgili görüşlerinin önemli bir kısmı, belgesel sinemaya dair tartışmaları da doğrudan ilgilendirmekte. Üretim biçimlerinin nasıl değiştiğine dair eleştirellik taşıyan oldukça da karamsar düşüncelerinde gerçeğin bir daha asla geri dönmeyecek olduğundan, "ölüm"ünden söz ediyor. Dijitalleşen yaşamla birlikte, sonsuz sayıda yeniden üretimiyle karşı karşıya kaldığımız bu sentetik gerçeğe hiper-gerçek, diyor. Burada artık "taklit, suret ya da parodiden değil, aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek, bir başka deyişle her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayı" söz konusu (Baudrillard, 2003: 15).

Baudrillard imgeye özgü aşamaları şöyle sıralıyor:

> "-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 simulakrı olarak imge". (Baudrillard, a.g.e.: 20)

Simülasyonun her zaman gerçeğe saldırdığından söz eden Baudrillard, sonuçlarıyla kimsenin ilgilenmediği olaylar yalnızca yinelemeye mahkûm edilmiş bir göstergeler bütününe dönüşmek zorundadır, demekte. Baudrillard'a göre "simüle etmek '-mış' gibi yapmak değil; '-mış' gibi yapmak gerçeklik ilkesine zarar veremez, yani bunlarla gerçeklik arasında her zaman açık seçik, gizlenmeye çalışılan bir fark vardır. Oysa simülasyon 'gerçek' ile 'sahte' ve 'gerçek'

ile 'düşsel' arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır" (Baudrillard, 2003: 21). Gerçeklikle düşsellik kavramları günümüzde iç içedir ve bu yüzden de gerçekten yola çıkarak düşsel bir şeyler üretebilmek artık tartışmalıdır. Bu süreç tersine dönmeye ve artık simülasyon modelleri hâkim olmaya başlamıştır. Ki artık bir tür olarak daha sık rastladığımız "sahte belgesel"ler [*mockumentary*] Baudrillard'ın tezlerini sorgulatmaya yönelik ilginç örneklerdir.

Türlü türlü savaşları serin salonlarımızın rahat koltuklarında izlediğimiz düşünüldüğünde savaşın gerçek yıkımlarından habersizce devam edilen hayatlar bir ölçüde Baudrillard'ın haklılığının göstergesi. Yanılıyor olsaydı savaşlar naklen yayınlarla evlerimize konuk olmaya devam etmezdi. Ancak bu durum belgesel sinemanın hayatlarımızda her zamankinden daha çok yer tutmasına dair ihtiyaca da dikkatlerimizi yöneltmeli. Dünyanın değişmesine dair yeni bir dil, duyarlılık ancak gerçeğin ve belleğin geri çağrılmasıyla, diriltilmesiyle mümkün olacaktır. Derrida'nın hayalet teorisi hatırlandığındaysa bunun imkânsızı istemek olmadığı anlaşılacaktır.

Dogma da belgesel sinemada gerçeğin yeniden inşasına yönelik çabalara ilham verecek, önemsenmesi gereken bir akım oldu. İzleyeni katarsisten uzak tutma, kamera ve nesne ilişkisindeki gerçeklik erozyonunu en aza indirmeye, dramatizasyonu ortadan kaldırmaya yönelik çabası ile belgeselcilerin dikkatini çekti.

Konuları, amacı, etik ve estetik yaklaşımları gereği belgesel sinema, gerçek ve gerçeklik konusunda en hassas tartışmaların yaşandığı sanat disiplinlerinden biri. Bir olayı, olguyu, anı olduğu gibi gösteren belge filmle belgesel filmi içeriğin iletilmesi bağlamında bu nedenle ayırmak bir zorunluluk. Belgesel sinema bireyin var olanlarla ilişkilenmesi sonucunda ortaya çıkan "yaşantı"sını aktarmayı amaçlıyor. Bu da elbette hangi gerçeklik sorusunu sormaya zorluyor bizi. Çünkü bireyin var olanla kurduğu diyalektik iletişimin, yani gerçekliğin oluşma sürecinin, pek çok farklı parametresi var; yaşanılan coğrafya, cinsiyet, eğitim, inanç vb.

Belgesel Sinemacılar Birliği, Türkiye'deki belgesel sinemaya ait ilk meslek örgütü olarak yaptığı yayınlarla türün temel tartışma alanlarına dair kavramsallaştırmalara yeniden bakma çabasını gösterdi. BSB'nin yayın organı *Belgesel Sinema Dergisi*'nde belgesel sinemada gerçek ve gerçeklik sorununu etraflıca tartışıldı. Orada yazan pek çok belgeselcinin ortak cümlesi belgesel sinemanın gerçeği değil gerçekliği mesele edindiğiydi. Bu yanıyla belge filmden ayrılan belgesel filme dair, imgesel sinemaya ne kadar yakın ve on-

dan ne kadar uzak olduğu sorusu ister istemez kendiliğinden ortaya çıkıyor. Aranan yanıtlar belgesel sinemanın ne kadar sanat olduğu yönünde bir başka soruya kapı açıyor. Üzerinden yıllar geçmiş olmasına karşın belki yine aynı soruların tartışması sürüyor; ancak çağın hızının yarattığı algı, yüksek teknolojideki ve medyadaki değişiklikler, araç-üretim ilişkilerindeki farklılaşma, birey ve kimlik inşa süreçlerindeki başkalaşım, tür kavramı konusunda yapılan tartışmalar ve melezleşmeler sonrasında bugün verilecek yanıtlar çok başkadır.

Görülüyor ki gerçek, gerçeklik ve bunların sinema dilinden temsili soruları, bir değişmezin değil bir akışın, devinimin içinden yanıtlarını 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 insanı alarak, yani gerçeği seçilmiş bir bakışın ürettiği bir gerçekliğin içinden verir. Bu da gerçeğin iletilme 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. Anlatım olanakları da öyle... Günümüzde belgeselcinin temel tartışma alanlarından biri yine ve hiç kuşkusuz gerçek. Bu değişimleri bir belgeselcinin ne kadar iyi gördüğü, bunu içselleştirdiği ve etik bir düzlemin içinden yeni yaklaşımlar geliştirmek için ne kadar tartıştığı önemli.

Bir devrim sayılan dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte; artık görüntülerin ve seslerin gerçek hayatta olana en yakın hale geldiği kabul edilmekte. Dijitalleşmeyle birlikte film yapımının hem teknik hem de estetik denklemleri köklü bir biçimde değişmekte. Monaco'ya göre bu artık görüntülere ve seslere geçen yüzyıl gibi güvenemeyeceğimiz anlamına gelmekte. "Artık yönetmenlerin, görüntülerin ve seslerin kaynağı olarak gerçekliğe bağımlı olmaları söz konusu değil" (Monaco, 2005: 142). Dijital teknoloji, teknik olarak mükemmel görüntüyü sunarken; ahlaki olarak, aslında var olmayan görüntülerin de gerçek görüntülere yakın mükemmellikte ortaya çıkışıyla ilgili tartışmaları gündeme getiriyor. Neyin gerçek neyin sahte olduğu, belki de kısa bir süre sonra anlaşılmaz olacak.

> Christian Metz'in sinemada gerçeklik etkisi yaratan şey olarak belirttiği devinim, çağdaş sinemada eski anlamını yitirir. Dijitalleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan bu durum, zaman kavrayışının da sorgulanmasına neden olmaktadır. (Gürata, 2007: 43)

Görüntüler, sesler ve metinler bir kez sayısallaştırıldığında her şey olanaklıdır. Monaco'ya göre "analog dünyada sınırlar varsa da sayısal dünyada yoktur" (Monaco, 2005: 512). Onun deyişiyle, sayısal teknoloji görüntüyü hem daha gerçeğe benzer hem de daha interaktif hale getirerek, deneyimin gerçekliğini artırmaya çalışırken; bir yandan da "sanal gerçeklik" gibi bir kavramın üretilmesine neden olmakta.

Belgeselci Sorumluluğu

Doğrudan hazza yönelik bir amaçla konusuyla ilgilenmeyip bir işlev için yola çıkılmışsa sorumluluk yalnızca kendine karşı olmaktan çıkar. Belgesel sinemacı bu açıdan bakıldığında gerçeğin iletilmesi görevini üstlendiği için her şeyden önce konusuna, kaynak kişilerine ve ondan edindiği yüke karşı sorumludur. Gerçeğin bir bağlam içinde tarihsel, sosyal, siyasal arka planıyla izleyiciye aktarılması söz konusu olduğundan etik sorumluluklar belgeselciyi bağlar. Buradaki bağ herhangi bir örgüt ya da kurumsal yapıya bağımlı olmak anlamı taşımıyor elbette. Tam tersine belgeselci bağımsız olarak hareket edebilmek ve gerçeği yeniden üretmek için bütünüyle özgür olmak zorunda. O etik değerler üzerinden insanı ve toplumu bir sorumluluk alanı olarak görür.

Sinemada gerçekliğin yeniden üretilmesi; yani yorumlanması ve ifade edilme çabası yönetmenin kişiliğiyle doğrudan ilişkili. Dolayısıyla gerçek nasıl temsil edilmeli sorusunun yanıtının artık "olduğu gibi" olmadığı açık. Ama bu yeniden üretim sürecinde gerçeğin örselenmemesi ve değiştirilip çarpıtılmaması gerektiğini de gözeterek.

Belgesel Sinema ve Nesnellik Sorunu

Belgesel sinemada bakış açısı gerçeğin soyutlanarak yeni anlam değerleri yüklenmesinde en önemli belirleyen. Yönetmen neyi ele alırsa alsın konusuna yaklaşırken bir seçim yapar. Her yapıt gibi sinemada da anlam formları, seçilen ve dışarıda bırakılan unsurların özelliklerine göre yapılanır. İçeriğin oluşması kadar biçemin kurulması da bu seçme ve eleme süreçleriyle yakından ilgili. Yönetmen neyi içeride tutup neyi dışarıda bıraktığıyla bir anlam dünyası örer. Seçilenler kadar dışarıda bırakılanlar da anlam oluştururlar.

Her sanat türü, estetik olan ve olmayan, gösterilmek istenen ve istenmeyen arasında bir seçim yapar. Bazin'e göre "gerçeğin görüntüsünü yaratmak isteyen sinemanın da bu seçimi yapması zorunludur; çünkü sanat ancak bu seçimle var olabilir, aksi takdirde bir tek, salt gerçek vardır. Bu seçim aynı zamanda, sinemanın kurmak istediği gerçeğin zararınadır. Fakat sinema sanatı bu çelişmeyle beslenir, perdenin ve zamanın getirdiği sınırlamayla, soyutlama ve simge olanaklarını en iyi şekilde kullanmaya çalışır" (Bazin, 1995: 161). Sinema ve gerçek ilişkisi bağlamında "kameranın gerçek'le herhangi bir nesnel ilişki kurması imkânsızdır" (Bonmitzer, 2006: 115).

"Sinemaya icat olduğu o ilk günlerdeki gerçekçilik etkisinin tekrar kazandırılması, montajın sağladığı imkânların keşfedilmesiyle olmuştur. Bu keşif Griffith sayesindedir"(Köprü, 2009: 53). Ancak keşfedilen yöntemlerin yoğun kullanımı izleyicide kanıksamalara yol açtıkça yönetmenler teknolojik gelişmelerle eşgüdümlü olarak hep daha yeni ve farklı olanın arayışı içine girdiler. Elbette bu teknik ve estetik arayışlar, çağların değişen paradigmalarına göre toplum ve birey algısında görülen farklılıklarla da şekillendi. Televizyondan internete çoklu medya araçlarının kullanım alanları, yaratılan dijital mecralar gerçekle izleyici arasındaki ilişkinin bütünüyle değişmesine yol açtılar. Böylelikle yönetmenler gerçeğin temsil biçimleriyle ilgili farklı arayışlara yönelmek durumunda kaldılar. Alana ait ilerlemeler sürdükçe de bu arayışlar son bulmayacak. Her

yeni dönem insanını yaratırken üretim ilişkilerini de yaratmakta. Bu estetikten politiğe insanla ilgili her alanda hem biçim hem içerik değişiklikleriyle yansımasını bulmakta.

> 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. (Kutay, 2003: 74)

Başından beri vurgulandığı gibi belgesel sinema gerçeğin estetik bir soyutlama ve yorum yoluyla yeniden üretilmesiyse elbette gerçek farklı bakışların elinde başka başka biçim ve içeriklere dönüşüyor.

Akışkan bir modernliğin içinde hemen hemen hiçbir şeye dair değişmez, mutlak, sabit değerler üzerinden bir bakış geliştirmek mümkün değil artık. Artık söylenilenden çok nasıl söylendiği öne çıkıyor yani söylemler anlam evrenlerini oluşturmakta. O nedenle yeni şeyler söylemenin, gerçeği taşımanın önemi, yerini onun yeniden ve nasıl kurulduğuna bırakmış durumda. Bu ruh, ister istemez belgesel sinemayı da etkilendi. Amacı ilk belgesellerden beri insana ait yakıcı, dikkat çekici meseleleri dert edinmek olan belgesel sinemanın elbette bu işlevi sürüyor. Ancak bu oluş hali onun anlatım arayışlarını şekillendiriyor, daha deneysel bir alanın, avangardın içinden estetize edilmiş yorumların da görülebildiği bir dilin olanakları da beliriyor.

Belgesel Sinemada Temsil

Birey, nasıl onu kuşatan söylem çemberi ve imgeler dünyasıyla arasındaki temsiliyet ilişkilerince belirleniyorsa sinemada da durum aynı. Toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içinde sinema, bir anlamda yaşamın mikrokozmosu. Böylece insanın dünyayla, şeylerle ilişkisinin sınırlarını belirleniyor.

> Temsiller, içinde yaşanılan kültürden devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu nedenle bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda çok önemli bir rol oynar. (Ryan ve Kellner, 1997: 35)

Bu temsiliyet ilişkileri toplumsal hafızayla birlikte kimlik inşa süreçlerini de doğrudan etkiliyor. Nora'da vurgulandığı gibi "içerikten çok toplumsal hafızaya dair çerçeveleme hem temsiliyet ilişkilerini hem de kimlikleri belirler" (Nora, 2006: 10).

Gerçek ve temsil ilişkisi sanatta sık sık tartışılan konulardan oldu. Gerçeğin kopyalarını üretmek dışında bir işlev taşıdığı olgusu uzun yıllardır kabul edilmiş görüşlerden biri. Brecht "sanatın görevini yerine getirmek, yani kendisine ilgi duyanların yüreğinde kimi heyecanlar uyandırmak, onlara bazı yaşantılar sunmak için hiç de dünyayı aslına uygun biçimde görüntülemesinin, insanlar arasında geçen olayları hiç de doğru biçimde yansılamasının gerekmediğini" (Brecht, 1997: 81) söylüyor. Gerçekler ve görüntüler her sanat disiplininde alanın araçlarıyla yeniden üretilirler. İmgeler aracılığıyla ve günümüzde medya araçlarıyla kavranan bu dünyaya Baker "imagosfer" diyor.

> İnsanlar günümüzde her şeyin imajlardan geçtiği ve "kaydedildiği" bir "imagosfer"de yaşamaktadır. (Baker, 2010: 301)

Gerçeğin yeniden üretimi aynı zamanda, temsil ilişkileri bağlamında ideolojiktir. Bu nedenle de temsil ilişkileri manipülatiftir. Anlam üretme süreçlerinde öne çıkanlar hegemonya üzerinden egemenliklerini korur, güvence altına alırlar. Belgesel sinema bu bağlamda egemen ideolojinin manipülasyonuna karşı hem bir bellek mekânı hem bir mücadele alanı. Bu nedenle esas aldığı, verili temsiliyet ilişkilerini sürdürür nitelikte filmler yapmak değil belgeseller aracılığıyla temsiliyet ilişkilerini yapıbozumuna uğratmak, temsiliyet süreçlerini sorgulamaktır.

Kültür çalışmalarının önemli ismi Stuart Hall, anlam üretimini temsil kavramıyla ilişkilendiriyor, "temsilin, anlamı ve dili kültüre bağladığını" söylüyor (Hall, 1994: 15). Anlamın üretimi ve topluluğun üyeleri arasında değiş tokuş süreci temsildir. Temsil, dil aracılığıyla anlamlar oluşturmak ve insanlara dünyayı bu anlamlar çerçevesinde sunmaktır. Hall'a göre anlamın üretiminde, dilde işaretler kullanılırken aynı zamanda bu sayede insanlarla anlamlı iletişim kurulur.

> Bir işaretler sistemi olan dil, dünyayı anlamlandırırken, olaylar, kişiler veya nesnelerin yerine geçer, bir simgeleştirmede ve temsilde bulunur. Ayrıca bu temsiller fantastik ya da hayal edilen bir dünyaya da işaret edebilir. Çünkü gerçek dünya ve dil arasında basit bir yansıtma, taklit ya da birebir uyum söz konusu değildir. Dil bir ayna görevi görmez; işaret eder ve dil ile üretilen anlam, çeşitli temsil sistemlerinden geçer. (Hall, a.g.e.: 28)

Temsil ve anlam ilişkilerini belirleyen ve üreten bağlamdır.

Temsil ve ideoloji bağlamında çeşitli kuramsal çalışmalar söz konusu. En eski ve bilineni yansıtma kuramı [*reflective theory*] ise, kullanılan dilin verili olanı taşıdığı ya da taklit yoluyla yansıttığı varsayılan bir kuram. Oluşturmacı yaklaşım [*constructionist theory*], göstergebilimle göstergeler, işaretler ve anlamlarla, dilin, -görsel, sözel ve sözsüz- simgelerle toplum içerisinde nasıl işlediğine bakar. Saussure, Strauss, Barthes'ın teorik yaklaşımlarında anlamlar, işaretler, mitler, ideoloji içerisinde temsili yorumlar, çözer deşifre ederler.

> Başka bir yaklaşımsa Michel Foucault'nun söylem analizi'dir. Burada güç ve bilgi kavramları üzerinden açıklanmaya çalışılan ilişkiler ve kültürel anlamlandırmalara odaklanma söz konusudur. Metinlerin anlamlarından

> çok nasıl bir toplumsal ilişkiler ağı içinde üretildikleri önem taşır. Söylemin güç ile olan bağına dikkat çeker Foucault. Bilgiye sahip olan kişi temsil gücünü de elinde tutar. Foucault'ya göre, söylem, hakikat, bilgi ve gücü düzenler. Bilgi söylemlerin içine gizlenmiştir. Temsil ona göre anlam ilişkileriyle değil güç ilişkileriyle açığa çıkar. (Sönmez, 2012: 62)

Sosyal bilimler temsiliyet ilişkilerinin dinamiklerini bu temel kavramsallaştırmalarla çözümlemeye çalışırlar; Hall için de anlamlandırmanın toplumsal yapısı, güç ve iktidar mekanizmalarıyla ve rızanın oluşmasıyla yakından ilişkilidir.

> Kitle iletişimi ve kültürü, kültür ürünleri ve bunlarla üretilen anlamlar ideolojiktir. Anlamlandırmalar, çekişmeli ve çatışmalı konulara gerçek ve olumlu birer güç olarak katılır ve sonuçları etkiler. Olayların anlamlandırılması, uğruna mücadeleye girilen şeyin bir parçasıdır; çünkü anlamlandırma kolektif toplumsal anlamların yaratıldıkları araçtır (ve o nedenle, belli sonuçların alınabilmesine yönelik rızanın etkili bir şekilde seferber edilebildiği bir araçtır). (Hall, 1994: 97)

Birmingham ekolünün temsilcilerinden olan Hall, temsiliyet ilişkilerine Frankfurt Okulu'nun temel kavramsallaştırmalarından uzaklaşmadan kültürel bağlamın içinden bakıyor. Kültürel bağlama dair değişkenlerin imgelere dair okumaları farklılaştırdığını söylüyor. Buna göre de üç farklı okuma biçiminden söz ediyor:

> Medya metinlerini anlamlandırmada, yaş, cinsiyet, eğitim ve gelir durumu, etnik ve dinsel köken gibi farklara göre farklı anlamlandırmalar ortaya çıkmaktadır. Buna göre üç farklı okuma tarzı vardır. Bunlar, egemen okuma, müzakereli okuma ve karşıt okumadır. Egemen okuma, okurun metni oluşturanın; müzakereli okuma, kendi görüşleri ve toplumsal konumu ile tartışmalı bir okuma; karşıt okuma ise metinleri oluşturanların tamamen zıt görüşünde olup, bu metinlerde sunulanlara karşıt bir konumda okumaktır. (Korkmaz, 2008: 180)

Okumanın bu farklı biçimleriyle Hall izleyiciyi aktif birer özne olarak kabul ediyor. O "kod açımlama" kuramıyla, medyanın ideolojik rolünü deşifre ederken alımlayıcı olarak bireyin anlam üretme konusunda etkisine daha çok yer veriyor. Kültürel bağlamın öne çıkarıldığı bu kuramda çokanlamlılık da özneyle birlikte değer kazanmış olur.

Medya temsil ilişkilerine radikal eleştirel bakışlardan biri de Kellner'e ait. Kellner, ideolojik inşanın bir "medya gösterisi"ne dönüştüğünü söylüyor.

> Kültür bu gösterinin parçalarından birine dönüştürülmüştür. Bu gösteri toplumunda medya gerçekliği ve kültürü temsil ilişkileri dolayımıyla yeniden üretmektedir. (Kellner, 2010: 10)

Medya kültürü, neyin gerçek, önemli ve hayati olduğuna karar vererek, toplumsal ve politik konularda hükmetmeyi sürdürmekte. Toplum ve kültür, Kellner tarafından da Hall gibi çekişmeli bir alan olarak görülüyor. O, "hâkimiyet ve direniş, baskı ve mücadele, uzlaşma ve ayaklanma gibi çekişmelerin" (Kellner, a.g.e.: 73) burada yaşandığını belirtiyor.

Medyanın manipüle ettiği gerçeği üzerine odaklanma gereğini vurguluyor. Kellner'in medya gösterisi olarak ele aldığı alanda sinema, televizyon, reklam, gazete, internet gibi birçok farklı medyada ve yeni multimedyada kültür ürünleri yer alıyor. Medya gösterisini, eleştirel bir okumayla değerlendirmek yerleşik temsilleri de altüst ederek, Kellner'in belirttiği üzere birçok konuda bilgi ve ipuçları verir. Medya ürünlerinin eleştirel incelemesiyle; ünlüler, spor, medya kültürü ve politika ile ilgili efsaneler parçalara ayrılır. "Bu şekilde de toplumsal olarak nasıl oluştuklarını, ideolojik anlamların nasıl aşılandığını ve toplumsal mücadeleyi ve toplumsal adaletin teşviki, istismar ve ölçüsüz ticari tutum gibi olumsuz durumları örtbas etmek için nasıl görevlendirildikleri görülür" (Hall, 1994: 75). Anlamın ideolojik yapısı ve iktidarla ilişkisinde Hall, çekişmeli ve çatışmalı konularda anlamlandırmanın bir güç olarak işin içine girerek, ulaşılan sonuçları bile etkileyebileceğini ekliyor.

Belgesel sinemada görülen, hegemonyanın rıza kültürü içinde yeniden ürettiği temsiliyet ilişkilerine dair bir sorgulamanın ve eleştirinin yapıldığıdır. Sosyal bilimciler için önemli kaynak haline gelme nedenlerinden biri çağın ruhunu yansıtan karşı söylemleri inşa etmek kadar verili olan içinden üretilen söylemlerin ve temsil ilişkilerinin çözümlemesini de yapmasıdır.

Temsil Bağlamında Gerçeğin Yeniden Üretimi

Temsiliyet bağlamında gerçek ve gerçekliğin yeniden üretimi, hegemonya ve ideolojinin aygıtlarından bağımsız düşünülemez. Bu saiklerle temsiliyet onun verili olanın yeniden üretilmesi anlamında kendini hemen ele verir. Bu açıdan yeniden üretim, bağlamı kültür olan bir mücadele alanıdır da. Frankfurt Okulu'nun yıllar öncesinden dikkat çektiği gibi kültür endüstrisi ve onun araçları ile belirlenen kitle kültürü, temsiliyet ilişkileri ile hegemonyanın ve egemen ideolojinin onaylanmasına hizmet eder. Kitle kültüründe ve kitle kültür endüstrisinde esas amaç egemen düzenin bozulmasını önleyici, onaylayıcı yeniden üretimlerdir. Devreye sanatın girdiği yerdeyse toplum-kültür-temsil sacayağıyla alan çatışmalı bir yere dönüşür. Sanat gerçekliğin sunumunda kültürel kalıpların, stereotiplerin dışına çıkarak gerçeğin arayışına girer. Bu bir anlamda verili düzene dair tehdit içerir. Sanat sorgulayıcılığıyla uyuşturmak yerine diriltmek ister, uyum yerine değiştirmek... Alımlayıcısından da radikal okumaya yönelik bir kod açımlama gayreti...

> Kitle kültürüne dair ürünler dahi olsa alımlanan, görünen ilk anlamların dışında ikincil anlama ve mesajlarla taşınan gerçekliğe dikkat kesilmeyi de gerektirir böyle bir okuma. Böylelikle sıradan bir korku filmini yalnızca bir korku filmi olmadığını, psikolojik gerilim filminin aslında sistemin kodlarını yeniden üreten imgelerle yüklü olduğunu görebiliriz. (Ryan ve Kellner, 1997: 30)

Hall, gerçekliğin belli biçimlerde kurulduğunu, bu biçimleri de medyanın tanımlayıp taşıdığını söylerken aslında kısaca gerçekliğin yeniden üretimini elinde gücü tutanların ideolojik eğilimleri belirlemektedir, diyor. Doğru, gerçek kavramları böyle tanımlanır ve temsil, böyle okunduğunda, son derece ideolojik ve politik bir özellik kazanmış olur.

> Temsil etme, aktif bir seçme ve sunma, yapılandırma ve biçimlendirme işini ima eder: Yalnızca zaten var olan anlamı aktarma değil; ama daha aktif bir şeylere anlam verme işini ima eder. Söz konusu olan bir anlam pratiğidir, anlam üretimidir. (Hall, 1994: 68)

Sinemada bu temsil ilişkisini Pezzella, "gerçeklik etkisi" olarak adlandırıyor:

> Gerçeklik etkisi, dış dünyanın basit ve saf bir yeniden üretiminden değil, kendimi içinde yaşar bulduğum tarihsel çağda, bakışın baskın ve alışıldık formlarıyla en iyi örtüşen bir temsil biçiminden elde edilir. Eğer ben'in kullandığım teknikler yeterince incelikli olursa, görüntüyü doğru ve tam bir simülakr'a, yaşamdan büyülü bir biçimde ayırt edilemez bir "kopya"ya dönüştürebilir. (Pezzella, 2001: 52)

Günümüzde endüstrinin olanakları da düşünüldüğünde temsil bağlamında sinemanın önemi tüm sanatlardan daha büyük. Ancak sinemada temsil, görüldüğü gibi çok katmanlı sorunları da bünyesinde barındırıyor. Belgesel sinema bu bağlamda imgesel sinemadan ayrı bir yerde duruyor. Endüstrinin büyük bütçeli sistem içi filmleri dışarıda tutulursa, bağımsız olması beklenen belgesel filmler, etik ve felsefeyle gerçeklik bağlamında girdikleri tartışmalar nedeniyle farklı temsil stratejileri izlemekteler. Belgeselcinin derdi temsiliyette o güne kadar yer bulamamışların sesi, dışlanmış ve ötekileştirilmişlerin temsiliyetinin ifadesi olmaktır. O nedenle belgeseller bağlam ve bakış açısı zenginliği içinden gerçeğin farklı okumalarının da yapılabileceğini anlatmaya çalışır.

Milas, temsilin imajlarla üretilme fikrinden yola çıkıyor. Çalışmalarında temsil, yeniden üretim ve imajların politikliğine işaret ediyor:

> İmaj araştırmasının amacı, imajın gerçeklikle uyumunu ya da uyumsuzluğunu değil onun "mantığını" bulmak ve göstermektir. İmajın gerçeklikle ilişkisi o denli önemli değildir; önemli ve temel olan bu imajların hangi model ve proje içinde oluştuğu, hangi toplumsal gereksinimlere yanıt verdiği, hangi ideolojilere, nasıl hizmet ettiğidir. Böyle bir çalışma toplum içinde var olan düşünce kalıplarını ve kimlik yaklaşımlarını ortaya koyabilecektir. Dolayısıyla düşünce tarihiyle, ulusal ideolojilerle, politik seçeneklerle ve genel olarak egemen kültürel yaklaşımlarla doğrudan ilişkilidir. (Milas, 2000: 6)

"Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatısal seçim, türlü çıkar ve arzuları barındıran bir

temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca 'gerçekliği' ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur"; (Kellner, 2010: 419) Ryan ve Kellner, temsil stratejilerinin, sinema diline ait araçlarla belirginleştiğini söylemekteler. Sinemanın kurumları ve değerleri meşrulaştırmaya yönelik belli temsil kalıpları kullandığını ileri sürüyorlar. Onlara göre bu temsil biçimleri otoriteyi ve geleneksel değerleri meşrulaştırırken, aynı zamanda ideoloji aşılar. Egemen söylemleri tekrar ederek sistemin kodlarını üretirler. Bunu da gerçek olarak topluma dayatırlar. " 'Burjuva kapitalizminin yansıması'nı 'gerçekliğin yansıması' olarak sunan ideolojik aldatmaca, burjuva kapitalizminin gerçeklik olarak yeniden ortaya çıkmasını sağlamaya çalışır" (Ryan, 1988: 479). Böylece aslında bir inşa sürecine de müdahil olur.

Ryan, temsil politikalarını irdelerken, sinemadaki temsillerin görüntüler, anlatılar, inançlar vs gibi insanların nasıl yaşayacağını belirleyen, bağlı oldukları toplu değerlendirme sisteminin bir altkümesi, elemanları olduğunu söylüyor:

> 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. (Ryan, a.g.e.: 480)

İdeolojinin aygıtları, aile, eğitim, din vb, rıza kültürünün içinden düzenin kodlarını yayar ve kalıcılaştırırken en çok da popüler kültürden yararlanmakta. Frankfurt Okulu temsilcilerinden Adorno'nun kültür endüstrisinin bu gücü ve özelliğiyle ilgili pek çok eleştirisi var. Kitle sanatı olarak filmlerin dünyayı yansıtıyor olduğu düşüncesi yanılsamasına dair önemli metinleri dikkat çekici. Özellikle "gerçekmiş gibi", "gerçeğin izlenimi" kavramlarına dair vurguları...

> Film, izleyicisine, kontrolü elinden bırakmadan, film yapıtının çerçeveleri içinde ama onun sunduğu kesin olgular tarafından denetlenmeden dolaşabileceği ve uzaklaşabileceği hayal gücüne ve düşüncelere boyut bırakmamaktadır. Kültür endüstrisinin eline düşen insanlar, böylelikle, film ile gerçekliği doğrudan özdeşleştirmek üzere eğitilirler. Kültür tüketicisinin imgelem gücünde ve kendiliğindenliğinde görülen güdükleşmenin nedenlerini psikolojik mekanizmalarda aramaya günümüzde gerek kalmamıştır. Bu ürünler (...) düşünsel etkinliğe izin vermeyecek şekilde tasarlanmıştır. (Adorno, 2007: 56)

Resmi ideolojileri üretmeye ve toplumsal belleği yeniden örmeye çalışan kimi tarih filmleri mesela, yarattıkları "belgesel" algısıyla sistemin kodlarını onaylayan ürünler de olabilir.

> Kültür, bu bölünmenin kurulduğu ve mücadele edilen bir alandır. (...) medya, dil aracılığıyla, sembolik ve kültürel kodlarla biçimlendirdiği dünya tasarımlarıyla, popüler bilincin oluşumuna katkıda bulunur. Ancak medya yansız bir kurum değil, iktidar ilişkilerinin bir parçasıdır. Bu bağlamda ideolojik bir kurumdur da. (Korkmaz, 2008: 178)

O nedenle belgesel olanla olmayan arasındaki ayrımın farkındalığı gerekmekte.

> Temsil görenekleri, ele alınan konu düzeyine olduğu kadar biçim düzeyinde de işlerliktedir. Biçimsel görenekler -anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz [*non-reflexive*] kamera işleyişi, karakter özdeşleştirmesi, dikizcilik* yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılırlık vb perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar. (Kellner, 2010: 18)

Bütün kuramsal çalışmalar ve analizler bize göstermekte ki temsil ve stratejileri gerçeğin taşınması ve yorumlanması, yeniden üretilmesi konusunda büyük önem taşımakta. Görsel belleğin şaşırtıcı gücü, görsel iletişimin her geçen gün daha da artan etkisi sinemanın temsil ilişkilerindeki belirleyiciliğini daha da artırmakta. Sinema, temsil ilişkilerini ya düzenden, onun onaylanmasından ve sürüp gitmesinden yana bir tavırla ya da eleştirelliğin içinden kurmakta. Eleştirel olmak demek, egemen algının görmezden geldiği kişileri, grupları başka bir deyişle ötekileri, görünmezleri konu ve temsil etmek demektir. Peki ama ötekileri konu ve temsil tek başına yeterli mi? Popüler kültür araçlarıyla kitleselleştirilmiş yanlış temsiller söz konusuysa ne olacak? Ötekiler, kendi adlarına söz alamıyorlarsa, başkaları onlar adına konuşuyorsa her şeye rağmen seslerini kendileri olarak duyurabildikleri iddia edilebilir mi?

---

* *Voyeurism.* (y.h.n.)

Belgesel Sinemada Öteki

Spivak soruyor; madun konuşabilir mi?* Travma yaşamış bir tanığın tanıklığı ne kadar mümkün? Politik olduğu kadar etik sorular bunlar. Belgesel sinemanın önemi de burada başlıyor. Temsil bağlamında bugüne dek ihmal edilen grupların, kişilerin sesi olarak belgeselci bu sesi nasıl duyuracak? Madunu incitmeden, haklarını ihlal etmeden, kendi adına söz almasını nasıl sağlayacak? Hep sıcaklığını koruyan tartışma soruları bunlar. Yanıtlarsa üretilen belgesellerin içerik ve söylem analizlerinde gizli, şimdilik.

Spivak makalesinde *subaltern* [madun] kavramıyla en alttakilere bakıyor. "En alttakiler; madunlar öyle bir konumdadır ki öylesine kenarda kalmışlardır ki sesleri yoktur. Sesleri baskın kültür ve dil tarafından öylesine parçalanmış ve ayrıştırılmıştır ki duyulmaz" (Akbal Süalp, 2004: 55). Onlar adına entelektüeller konuşur ki, onları ne kadar "saydam" temsil ettikleri son derece tartışmalıdır. Spivak konuyu ekonomik eşitsizlikler, sınıf, etnik, cinsiyet ayrımları üzerinden ve postkolonyal sürecin dinamikleri içinden tartışıyor. Toplumsal sistemin en dışında kalmışların ve merkeze ulaşma şansı hiç olmayanların bu sistemin içinde konuşup konuşamayacağını soruyor. Gramsci ve Althusser'in referanslarıyla kurulan kavramsal çerçeve ile Spivak madunun konuşamadığı ve onun adına söz alanların temsiliyeti sağladığı süreçlerin nasıl oluştuğuna bakıyor. Bu insanların temsil edilirken, onları temsil edenler tarafından seslerinin baskın olanın diline çevrilmesi, bir anlamda asimile edildikleri anlamına gelmekte. "Sömürgeci üretim bağlamında bakıldığında madunun tarihi yoksa ve konuşamamaktaysa madun daha da derinden gölgede" kalmaktadır (Akbal Süalp, a.g.e.: 80).

> Temsil edilen kadar, temsil edildiği varsayılan ancak kendi kendini temsil etme gücü dahi olmayan gruplar ve onların yerine konuşanlarla daha da

* "Can the Subaltern Speak?" makalesi. (y.h.n.)

> silikleşen gruplar vardır. Temsilde onların söyledikleri kadar hatta belki de daha çok söylenmeyen önemlidir. (Spivak, 2009: 78)

Tıpkı travma süreçlerindeki gibi. Spivak söylenmeyene dikkat etmenin gereğini vurguluyor. Suskunluk, temsil edilmeyenin hali, hegemonya ve resmi ideoloji, egemen söylem ile daha da katılaşan bir hal alarak sürekli devam eder. Adına konuşulan ve baskın ideolojinin diliyle temsil edilenlerin her geçen gün daha da suskunlaştıkları, daha da yok oldukları tehlikesi böylece artar. Travmatik hatırlama ve toplumsal bellek ilişkisinde travmanın anlatıya dönüşmesi, dile getirilebiliyor oluşu kadar suskunluğun, bastırmanın ve unutmanın devam ediyor oluşu da önemli. İkincisi aynı zamanda madunluğun devam ettirilmesi anlamına da gelmekte. Bingöl Elmas'ın belgeselinde kumalık gibi sorunlara ilişkin kadınların susmayı tercih etmesi ya da Murat Özçelik'in *Ölücanlar* belgeselindeki tanıkların Hayata Dönüş Operasyonu'na dair konuşamamaları, hakkında konuşulabilenlerden daha önemli. Ve bu keskin, derin suskunluk çok daha fazla şey söyler. Wittgenstein'ın *Tractatus Logico-Philosophicus*'ta dediğini hatırlamalı: "Üzerinde konuşulamayan konuda susmalı". Bize susulan hakkında çok şey söyleyen bu cümle, tanığın suskunluğundan okunması gereken trajiyi de gösteriyor.

Akbal Süalp temsili sanatsal ve politik olmak üzere ikiye ayırıyor. Bu temsil biçimlerinin "bize iktidardan alt ve üst kültür ilişkilerine, entelektüellerin konumundan kuram ve yorumun deneyim ve üretimle olan ilişkilerine, hegemonyadan alttakilerin konuşabilirliklerine, alternatif kamusal alandan ifade ve temsilin avangard ya da devrimci ifadelerine ve bilişsel haritalarımızın iç dinamiklerine doğru açılımlar" (Akbal Süalp, 2004: 67) sunduğunu söylüyor.

Temsil biçimleri ve temsil edilmeyenlerin sesi egemenin diline dönüşerek tamamen baskın ideolojinin pekişmesine, yeniden üretilmesine katkıda bulunur. Bunu da elbette medya araçlarıyla gerçekleştirir. "Medya egemen kültürü ve ideolojiyi yansıtır. Bunu yaparken de egemen kültürü doğallaştırıp meşrulaştırarak, seçkinlerin hegemonyasını kurmasını sağlar. Bu geleneğe göre medya sadece kültürü etkileyen bir kurum değil, toplumsal değerlerin ve anlamların göstergesidir de" (Korkmaz, 2008: 179). Bu nedenle sanatta bakış açısı son derece önemlidir. Ana akım medya ve sinema stratejileri sistemin onaylanmasından yana kodlar üretirken bağımsız sanat verili olana itiraz ve eleştiriyle, gerçeğin söylenen, dayatılan dışında bir yerlerde olabileceğini savunarak, özgürlük alanında durur.

Belgesel Sinema ve Sosyal Bilimler İlişkisi

Bir film yalnızca bir film değildir; belgesel sinema söz konusu olduğunda bu, hepten böyle. Özellikle, proje ve araştırma çalışmalarında belgesel sinema ve onun kayıt yöntemleri önemli ölçüde kullanılmakta, hatta kimi çalışmalarda sosyal bilimler açısından daha anlamlı okumalar sağlayan sonuçlar doğurmakta.

Doktora tezini bütünüyle bu meselenin düşünülmesine ayırmış olan Ulus Baker, hem videonun kayıt olanaklarını hem de belgesel sinemanın ve kaydetmenin sosyal bilimci için anlam ve değerini araştırmasında tartışıyor:

> (...) Benim film-deney ve film-fikir dediğim şeyden başka bir uğraşım yok. Ne belgeselciyim ne video sanatçısı. Sonuçta görsel-işitsel-arşiv sıkıntısı çeken bir sosyal bilimci diyebilirsiniz bana. Ama diğer sosyal bilimciler gibi videografik kaydın ve arşivin salt bir illüstrasyondan ibaret olmayacağını hissediyorum. Mesela "yoksulluk" üstüne bir araştırmada çevrede, odanın içinde gezdirilen bir kameranın bir anketin metinsel kayıtlarından çok daha "bilgi verici" yani "duygulandırıcı" olabileceğini biliyorum. (Baker, 2002)

Burada "duygulandırıcı olmaktan" kasıt olguyu olay üzerinden görme, anlama ve içselleştirmeyle ilgilidir. Kayıt altına alınmış bir şimdi, kuru anket bilgilerini aşan bir hayatı yansıtabilir.

"Ulus Baker videoyu ilk aşamada 'aygıt' olarak ele alır. Vilem Flusser'in *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru* kitabından esinle alet-aygıt farkından hareket eder" (Ocak, 2008: 231). Aygıt insan ile dünya arasına giren bir araç olarak, aletin nesnelerin biçimlerini değiştirdiği yerde, o dünyanın anlamını değiştirir. Dolayısıyla kayıt aygıtları özellikle video, gerçekliği yeniden üretir. İmajlara/seslere montaj vb ile müdahale ederek gerçeği dönüştürür. Buradaki gücün farkındalığıyla Baker video aygıtını "belge aygıt", "düşünme aygıtı" olarak tanımlar.

Videoyla fark edilen belgeleme ve arşiv kapasitesi, kullanım kolaylıkları televizyon ve sinema tekniklerinden farklı olarak gelişen

başka bir dilin olanaklarını hem belgeselcilere hem aktivistlere hem de araştırmacılara sunmuş oldu. Dolayısıyla belgesel sinema da özellikle videonun kullanım özellikleri keşfedildikçe, anlatım formlarını, ifade alanlarını genişletti. Bugün özellikle dijital teknolojideki akıl almaz gelişmelerle kameranın giremeyeceği yer kalmamış durumda. Böylelikle toplumsal bağlamda ihmal edilen coğrafyalar, topluluklar, görülmeyen, sesi duyulmayan gruplar kayıt ve belgeleme teknolojileri sayesinde görülmeye başlandılar. Önceleri fotoğraf makinesi gibi hatıra biriktirme aygıtı olarak değerlendirilen kayıt cihazları bugün dünyaya ve insana dair her şeyi elbette ve doğal olarak öznel bir tavırla kullanılmakta. Telefon gibi taşınabilir cihazlar sayesinde herkes kaydettiği "ilginç" bir aktüel olayla kısa bir süreliğine de olsa televizyon habercisi dahi olabilmekte.

Başlangıçta tür ayrımı olmaksızın yürüyen sinema imgesel ve belgesel sinema ayrımından sonra Hollywood sistemiyle de televizyonla da başa çıkamayarak dönemsel olarak ivme kaybetti. Belli dönemlerde evcilleştirilme çabalarına rağmen belgesel sinema ontolojisi gereği bireyi, toplumu, kültürü, tarihi an ve olaylar içinde anlamak için çalıştı.

Bu özelliğiyle video aygıtı ya da belgeseller kaydettikleri an ve olaya dair elbette öznel bir tavır ve bakış açısı içindedirler. Bu, video aygıtının düşünüm aygıtına dönüşmesidir.

> Öznellik bir yanılsama haline geldiği zaman modernitenin en korkunç hataları yapılır. Belirlenme koşulları tespit edilmeden öznelliğin kurulması mümkün değildir. Başka türlü öznellik her zaman liberal-postmodern formülünü bürünerek herkesin kendi dünyasına ait olduğu fikrine varır (...) öznellik baştan verili bir özne durumu değildir. Bir bakış açısını üretmeyi gerektirir ve şeyler de bu oluşmakta olan öznellik karşısında sürekli olarak değişim halindedirler. Öznellik başka bir deyişle, her an şeyler durumuna göre yeni bakış açıları oluşturmak, yeni perspektifler ve konumlar icat etmek demektir –bir an sonra yıkılıp gitmeleri gibi trajik bir durumu her an göze alarak... (Baker, 2002)

Bu tespitler son derece önemli. Özellikle günümüzde belgesel yönetmenlerinin, ekiplerinin filme dahil olmaları, süreç içinde konularıyla, kişileriyle temas içinde onları da dönüştürmekte.

Öznelliğe dair an ve bağlam vurgusu önemli. Görme biçimlerindeki çeşitlilik ve çokseslilik tavırlarla belirlendiğinin ortaya konulmasıdır bu. Aynı zamanda bakış açısıyla oluşmuş imajlarla dünyanın anlamına müdahalenin de göstergesi: Gerçekliğin yeniden

üretilmesi. O nedenle de kaydedilen "şeyler" kadar onların nasıl bir imajlar bütünü içerisinde sunulduğu da önem kazanır. İşte bu farklı bakış açılarıyla anlam neyin anlatıldığı kadar nasıl anlatıldığıyla da, söylemiyle de ilişkili. Sıradan kayıtlar ilk anda imaj deposu gibi görünseler de montajla beraber her şey farklılaşır. Özel bir seçme ve ayıklama işi olan montaj sırasında yeniden görmeye başlanır. Anlam üretimi tam da bu esnada olur. Olayların, anların, durumların bir araya gelişlerine dair düşünme eylemi ve nedensellikler de...

Ulus Baker, "kanaatler sosyolojisi" yerine "duygular sosyolojisi" önermesinde bulunuyor. *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*'da toplumsal tipleri duygusal var olma halleriyle açığa çıkaran bir sosyolojiyi hayal ediyor. İşte belgesel sinemanın işlevi belki en çok burada belirir: Bir araştırma yöntemi, duygulara ulaşacak bir yöntem olarak belgesel sinemadan yararlanılabileceği gerçeği. Benjamin'in hikâye anlatıcısına geri dönüş olanağı olarak da imlenebilir.

"Duyguların imajlarını oluşturmak" belgesel sinemada nasıl bir karşılaşma olabilir? Eylerken düşünce üreten belgeselci tanıklık ederken faillik de eder aynı zamanda. Hem gözleyen hem de katılan olarak hem çekerken hem kurarken müdahalecidir. Bu müdahalelerle duyguların ve anlamların imajlar aracılığıyla yeniden üretimini sağlayabilir. "Özellikle son teknolojik gelişmelerle kayıt aygıtlarındaki dönüşümler belgeselcinin konumunu ve eylemliliğini de değiştirdi; dolayısıyla düşünüşünü de. Yeni kamera sistemleriyle belgeselcinin çektiği olayın içine dahil olması kolaylaştı; böylelikle nesnesiyle karşılaşma mesafesi de kısaldı. Bu, belgeselcinin eylemden uzak, mesafeli bir tanık konumundan kurtulmasına, tespit ettiği ve aynı zamanda üretiminde pay sahibi olduğu bir olayın etkin katılımcısı" (Durmaz, 2012: 231) haline olanak verir.

İmajlar ve onların belgesel sinema ile yeniden üretilme süreçleri verili olana, simgeleştirilmiş ve kanıksanmış iktidar ilişkilerine dair bir müdahale biçimi. Görsel dile dair düşünmek kadar, her gün maruz kalınan görsel bombardıman nedeniyle, simgesel iktidar diliyle düşünmeden girilen ilişkinin deşifre edilmesi de son derece önemli. Belgeseller aracılığıyla bu simge dilin deşifresiyle birlikte o dilin kodlarını çözen ve yeni diller üreten görsellikler oluşturmakta. İktidarların görsel temsil gücüne karşı yeni görsellikler dünyaya dair anlamların çoğullaşması için de, görünmeyen ve kıyıda kalmışların görünürlüğü için de değer taşımakta. Sinemanın görünürün ardını gösterme çabası ve işlevi büyük ölçüde budur.

> Eğer simgesel sistemlerin toplumsal ilişkileri yansıtmakla kalmayıp onları kurmaya katkıda bulunan, dünyayı üreten toplumsal ürünler olduğu kabul edilirse, (...) dünyanın temsili dönüştürüldüğünde dünyanın da dönüştürülebileceğini kabul etmek gerek. (Bourdieu, 2010: 88)

Belgesel sinemanın eleştirel gözü bu dönüştürücü etkisiyle günümüzdeki varlık alanını korumakta ve genişletmekte.

Belgesel Sinemayı Bellek Mekânı Olarak Yeniden Düşünmek

> Öyle bir kültürün içinde yaşıyorum ki, bu kültür mitolojiyi kendine miras edinmiş. Bu mitleri yıkmalı ve onları insani boyuta kavuşturup indirgemeliyim diyorum. Kültür mirasımla hesaplaşmam gerekiyor. Peri masallarını, kader düşüncesini kabul etmiyorum ben. Politik gerçekliğin içine mitolojiyi yerleştiriyorum. böylelikle tarih farklı bir boyutta beliriyor. Tarihe insani bir boyut kazandırıyorum, çünkü tarihi insan yapar, mitoslar yapmaz.
>
> Theodoros Angelopoulos

İmgelerin gücü ve anlamın sinema aracılığıyla yeniden üretilmesi meselesi temsiliyet ve gerçek ilişkileri bağlamında sinema tarihinin ilk yıllarından bu yana tartışılageldi. Özellikle başlangıçtaki "kurgu teorileri Eisenstein'dan Griffith'e dek bu görünmez yöntemle gerçeğin en etkili, şaşırtıcı ve inandırıcı temsilini bulmayı amaçlamıştır" (Bazin, 2011: 58).

Çekim aşamasından seçilenler ve elenenlerle oluşan anlam zinciri kurgu; bu, izleyicinin anlam üretmesini sağlarken gerçek zamanla film zamanı arasındaki tutarlılığı da oluşturmayı amaçlar. Belgesel sinemacı konuya ve duruma göre kurgunun olanaklarını reddederek dramatik ve analitik algıyı sağlam tutmak için uzun tek planlık çekimleri Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* belgeselinde olduğu gibi tercih edebilir.

Alan derinliği, odaklama, farklı planlar, hareketli ya da sabit kamera kullanımı gibi teknik yönelimler hep gerçeğin temsiliyeti bağlamında neyin nasıl anlatılacağına göre belirlenir. Sinemaya dair hileler ve teknikler imgesel sinemada bir olanakken belgesellerde bu etik bir meseledir; iktidarın simge dilini çözümlemek ve yeni dil olanakları oluşturmak için de kurgu her zaman önemli bir araç olmuştur. Rancière'in "diyalektik montaj"ı böyle bir olanak

içerir. "Süreklilikleri fragmante ederek, birbirini çağıran terimleri birbirinden uzaklaştırarak ya da tersine türdeş olmayanları yaklaştırarak ve bağdaşmazları bir araya getirerek çarpışmalar yaratarak" (Rancière, 2008: 19) kanıksanmış verili dünyanın dışına çıkarır. Ulus Baker de "doğrusal olmayan montaj" stratejilerinin yaratacağı anlam olanaklarını bir tür bellek çalışması olarak nitelemekte. Göç ve göçmenlikle kurduğu analoji ile bunu açıklamaya çalışıyor:

> Göçün hayati mekanizması imaj üretimidir ve kişi her gün göçmen olarak bu "doğrusal olmayan montaj" pratiğini uygulamak zorunda kalır. Bu ise şu anlama gelir: Kişi düşüncesinde ve eylemlerindeki çelişkili kabul edilebilecek heterojen unsurları birbiriyle ilişkilendirir ve birleştirir. Bunu sonucunda ortaya çıkan eylem türü ise makro-politik boyut tarafından yadsınan ve göz ardı edilen bir mikro-politik davranıştır. (Melitopoulos, 2008: 111)

Sinemanın montaj konusunda özel bir hassasiyet göstermesinin nedeni doğrudan zamanla ilişkisinden kaynaklanmakta. Kameranın girdiği yerde kaçınılmaz olarak şimdiki zaman ölür. Montaj sayesinde ise geçmişte şimdi olarak geri gelir. Tıpkı hafıza gibi belgesel sinema da geçmişi yeniden inşa eder. Geçmişi şimdinin içinden ve şimdinin olanaklarıyla ifade eder. Godard'ın "sinema tarihi görünür kılmalıdır" dediği şey bu: tarih ve belleğin imgeler üzerinden yeniden inşası.

Travma, Bellek ve İmge

İmgeler belleği harekete geçirme güçleriyle insanları rahatsız etme özelliğine de sahiptir. Söz konusu olan savaşlar, katliamlar, kayıplarsa imgelerin temsil kabiliyetleri gerçeğin üretilme ve iletilme stratejilerinde aranmalıdır. Travma, hafıza ve görsel temsil ilişkileri pek çok disiplini ilgilendirdiği gibi sanatsal üretimin de ilgi alanına girdi. Batı'da Holokost'la uzun bir süre sınırlı kalmış çalışmalar bugün dünya genelinde halkların adalet arayışlarına bağlı çabalar sayesinde sosyal bilimler alanından siyasete, sanata dek pek çok disiplinin sorunsalını oluşturmakta. Travmaların, kurbanın acılarının görsel biçimde temsilinin mümkün olmadığı çünkü sonucu ölüm olan acıların telafisinin sağlanamayacağı yönündeki eleştirilere rağmen başkasının acısına bakmaya dair çabalar sürmekte, çalışmalar çeşitlenmekte.

Adorno'nun "Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır" sözü her ne kadar bu telafisizlik ve boşu boşunalığı karamsarlıkla bize hatırlatsa da "vahşet ve soykırım kurbanlarının ve öldükleri yerlerin imgeleri, işlenen suçlara sosyolojik, duygusal ve eğitsel perspektiflerden tanıklık edebileceği gibi hukuki süreçlerde ve uluslararası mahkemelerde de kanıt olarak da iş görebilir. Buna ek olarak, savaş, soykırım, insanlık suçları ve benzeri travmatik olayların ardından travmanın görsel olarak temsil edilmesi, kurbanların hatırlanması ve sağ kalanların olayın geride kaldığını hissedebilmesi açısından önemli bir araç olabilir." (Harakal, 2009: 5)

Bu türden temsillerin alanları; anıtlar, şehitlik gibi Nora'nın çerçevesini çizdiği hafıza mekânlarıdır. Anmalarla kayıplara dair anıların somutlaştırılması fotoğraf ve belgesel sinemayla da gerçekleştirilmekte. Hrant Dink için, Sivas katliamında kaybedilenler için yapılan belgeseller bize ait örnekleri oluşturmakta. Ki anma amacının yanı sıra bir protesto, bir itiraz aracına da dönüşmekte fotoğraf ve film. Burada temsiliyete dair denge son derece önemli. İzleyende travma etkisi yaratacak vahşet görüntülerinin yoğun biçimde veril-

mesi kadar vahşetin ağırlığı hiç yokmuş gibi onu saklamak da yanlış anlamlandırmalara ve etkileşime neden olabilir.

Duygular ana aitken anı olduklarında artık temsildirler. O nedenle onlar hatırlandığında şimdiki zamanın belirleyenlerinin içindeki temsilleri söz konusudur. "Duyguyu geçmişteki bir şey olarak hissedemeyiz (...) İnsan kendi duygularının seyircisi olamaz; duygu ya hissedilir ya da hissedilmez; yoksa o duygusal özden soyutlanarak tahayyül edilmeleri mümkün değildir" (Bennett, 2003: 27). O nedenle travma sonrası iyileşme için toplumların adalet duygularının doyurulmasına şiddetle ihtiyaç var. Toplumların şiddet yüklü tarihleriyle hesaplaşmaları, toplumsal barışı inşa etmeleri için geçmişteki olayları anma, yorumlama olanaklarına sahip olmaları gerekmekte. Burada önemli olan bu anıtsallaştırmalar gerçekleştirilirken azınlıkların, kaybedenlerin, ötekilerin sesine de kulak vermek hatta öncelikle onların sesi olmaktır. Aksi halde egemenlerin resmi ve güdümlü tarihlerine hizmet etmekten başka bir işe yaramayacaktır bu çabalar.

Bu çalışmanın üçüncü bölümünde çözümlenen filmlerin büyük bir bölümü ötekine ait görünmezlik perdesini kaldırmaya yönelik belgesellerden seçildi. Ek bölümünde yer alan belgesel listesi ülkenin yeni yeni tartışmaya başladığı toplumsal hafızaya dayalı konularla ilgili. Filmlerin çeşitliliği henüz çözümlenmemiş, sorun olarak duran pek çok konunun olduğunu göstermekte. Olumlu tarafı ise söz konusu belgesellerin sayısındaki artış. Bu, var olan hafızaya dair sorunların kamusal alanda artık tartışılabilirliğini göstermekte. Meşruiyet kazanmış pek çok olay hiç olmazsa belgeseller sayesinde görünürlük kazanmakta.

Mihran Tomasyan'ın *Faili Meçhul* (2012) video çalışması, Veysi Altay'ın *Cumartesi Anneleri* (2011) sergi çalışması ve *Faili Devlet* (2012) adlı belgesel çalışması, Tsolag ve Aram Dildilian kardeşlerin *Bir Ermeni Ailesinin Yitik Geçmişine Tanıklıklar: Dildilian Kardeşlerin Objektifinden* sergisi, Hafıza Merkezi adına çekilen ve yönetmenliğini Dilek Gökçin'in yaptığı *Bûka Baranê* [Gökkuşağının Peşindeki Çocuklar] vb. Özellikle 2000 sonrası süreçte Türkiye'deki hafızalaştırma çalışmalarında çeşitli sanat disiplinlerine dair örneklerin küçük bir dökümünü vermekte.

Toplumsal bellek ve belgesel sinema ilişkisine değinildiğinde tarihsel süreç içinde toplumların başlarından geçmiş felaket hikâyeleri doğal olarak ayrı bir önem taşır. Hele ki mağdur olanın hikâyesi egemen söylem ve resmi tarih tarafından görmezden ge-

linmişse travmalar da öne çıkar. Belgeselcinin görevi ötekilerin sesi olarak travmatik durumlara da kamerasını çevirmektir.

Travmayla yüzleşme, geçmişle hesaplaşma özellikle toplumsal tarih açısından büyük önem taşıyor. İyileşme için failin, mağdurun ve toplumun bir ortaklık zemininde buluşması zorunluluk. O nedenle özellikle belgeseller bu anlamda hem politik hem etik sorumluluk taşımaktalar.

Şiddete tanıklık etmek, ağır suçluluk duygularını da beraberinde getirir. Holokost kurbanlarına dair bu suçluluk duygusu soykırımdan kurtulanlar için bitmeyen bir azap olarak yaşamları boyunca sürmüştür. O nedenle tanıklık hem politik hem etik bağlamda derin tartışmalara neden olmakta. Konunun tartışmacılarından Agamben:

> Her tanıklıkta bir boşluk daha var: tanıklar, tanım gereği hayatta kalanlardır ve bu nedenle, hepsi de belli ölçüde bir ayrıcalığa sahip olmuştur (...) somut olarak hayatta kalması mümkün olmadığından, kimse sıradan tutsağın yazgısını anlatmamıştır (...) Bir olaya içeriden tanıklık edilemez –çünkü hiç kimse ölüme dışarıdan tanıklık edemez ve sesin yok oluşunun sesi yoktur– ve ikinci olarak, ölüme dışarıdan da tanıklık edilemez –çünkü "dışarıdaki" tanım gereği olaydan dışlanmıştır. (Bennett, a.g.e.: 35)

Son derece ağır bir yüktür tanıklık. Kurbanların ardında kalanın tek gücü yalnız ve yalnızca tanıklığıdır. Onun temsiliyeti, iyileştirici olduğu gibi sessiz kalanların da dolaylı olarak rahatlamasını sağlar. O nedenle uzun süre toplumun suskun kaldığı kimi konularla ilgili belgesellerin yapılması, dolaylı da olsa tanıklarla karşılaşma, tanıkların birbiriyle karşılaşması konuşulmayanın artık konuşulması için önemli kapılar aralamıştır. Yüzleşme ve hesaplaşma için alan açan belgeseller aynı zamanda unutulmuşa dair bir uyanış için de uyarıcı olmakta.

Belgesel Sinema, İmgeler ve Hatırlama

Hafıza ile ilgili pek çok çalışma belleğin türlerinden söz etmekte. Günümüzde bunlardan en etkin olanı hiç şüphesiz görsel bellek. Görüntülerle olan ilişkisi özellikle kitle kültür endüstrisinin ve uçsuz bucaksız dijital mecranın etkisiyle giderek daha önemli hale gelmekte, alanı hem genişlemekte hem de derinleşmekte. Fotoğraf, sinema televizyon, video ve internet bellekte sınırsız çeşitlilikte depolanan görüntülerin hem kaynağı hem aracı durumunda. Bugün bellekle ilgili çalışmalar bize hatırlama ve algılama konusunda görüntünün ne denli etkili ve işlevli olduğunu gösterdi.

Bergson, algı-anı-imge kavramlarından yola çıkarak düşüncelerini bütünleştiriyor ve bu üç kavramın hatırlamadaki işlevlerine dikkat çekiyor. Ona göre algı kişinin bir nesneyle karşılaştığında zihninde oluşan şey olarak anıların bir yorumu. Algı hatıralarla somutlaşır. İmgelerle kaydedilmiş olan anılar o imgelerle yeniden karşılaştıklarında doğal olarak o hatıraları da tekrar çağırırlar.

> Eğer dışsal algı bizde, ana hatları çizilen hareketlere yol açarsa, belleğimiz, burada toplanan ve hareketlerimizin ana hatlarını çizmiş olduğu eski imgeleri almış algıya yönelir. Böylece mevcut algıyı yeniden yaratır, daha doğrusu ya ona kendi imgesini geri döndürerek ya da aynı türden birkaç imge-anıyı göndererek bu algıyı iki misline çıkarır. Eğer akılda kalan ya da yeniden hatırlanan imge, algılanan imgenin tüm ayrıntılarını kapsamayı başaramazsa, belleğin en derin ve en uzak bölgelerine bir çağrı yapılır; ta ki bilinen diğer ayrıntılar bilinmeyenlere gelip yansıyana dek sürer. (Bergson, 2007: 77)

Belleğin bir depo gibi imgeleri sakladığını ancak canlı bir varlık gibi de sürekli kendini yenilediğini daha önce belirttik. Bellekte depolanan görüntüler bize yalnızca medya araçlarıyla ulaşmazlar. İmgelerin toplumsal bellekle ilişkisi söz konusu olduğunda devreye Nora'nın adlandırmasıyla "hafıza mekânları" girer:

> Hafıza özellikle bu mekânlar içinde ortaya çıkar ve insanların iradesine ya da yüzyıllara bağlı olarak en çarpıcı simgeler de buralarda görülür: bayramlar, amblemler, anıtlar ve anma törenleri, ayrıca övgü söylevleri, sözlükler ve müzeler. (Nora, 2006: 23)

Bu hafıza mekânlarının başında kalıntılar vardır; başka çağın tanıkları olarak sonsuza kalırlar. Tarihi korumak ve hatırlamayı devamlı kılmak için bu mekânlar önemlidir. Nora, bu mekânların korunmasının nedeninin belleğin kendiliğinden korunamayışından kaynaklandığını belirtir: arşivlerin kurulması gereği, yıldönümlerinin devam ettirilmesi, ayinler düzenlenmesi, kasvetli cenaze töreni söylevleri, belleğin korunması için yapılan etkinlikler.

Hafıza mekânları geçmiş toplumsal olayların, tarihi kişiliklerin imgesi olarak belli bir çağa, döneme ait politik, toplumsal yaşanmışlıkların izlerini taşır. Bu nedenle görsel belleği oluşturmakla kalmayıp toplumsal belleğin uyanışlarında ve yorumlanışlarında etkin bir rol de üstlenirler. Eskimiş rejimlerin hatırlatıcısı olan anıtlar örneğin bir kaderi taşırlar. Berlin Duvarı, Sovyetler Birliği'nde, Stalin heykelleri, Güney Afrika'daki ırk ayrımcılığının rejim simgesi Voortrekker Anıtı vb geçmişin hatırlanması bağlamında gelecek inşa sürecinde ibret için kalmalılar mı, yoksa bütün bütün ortadan kaldırılarak unutulmalılar mı? Tüm bunlar toplumsal bellek stratejilerine göre şekillenmekte.

Görme biçimlerinden söz ederken Berger, süreç içinde imgenin hatırlama konusunda asıl nesneden daha kuvvetli bir rol üstlenip daha kalıcı bir hale geldiğini söylüyor. Kalıcılaşan imgeler geçmişte nasıl göründüğümüz ve başkalarınca nasıl görünmekte olduğumuza dair hatırlatmalar yapar. İmgenin zamana bağlı olarak geçirdiği değişim aslında ona yani geçmişte kalana şimdiki zaman içinden yorumlar, anlamlar katmakla ilgilidir. Bunlar giderek imgenin bir parçası haline gelir. Olmaktan çok başkası tarafından görülmekle ilgili bir şeye dönüşür.

Fotoğraf, sinema, video imgeleri bellek gibi depolarlar. Aynı zamanda geçmişe dair tanıklık işlevini de üstlenirler. Barthes'in dediği gibi:

> Fotoğraf geçmişi anımsamaz (bir fotoğrafın Proustçu yanı yoktur). Bende yaptığı etki (zamanla ve uzaklıkla) bozulmuş olanı yenilemesi değil, gördüğüm şeyin gerçekten de var olduğuna tanıklık etmesidir. (Barthes, 1992: 101)

Bu tanıklık işlevi son derece önemlidir. Söz konusu imge depoları giderek bellek mekânlarına dönüşürler çünkü...

Bergson'a göre; geçmiş iki ayrı biçimde devindirici mekanizmalarda ya da bağımsız anılarda meydana gelir. Geçmiş deneyimin şimdide canlanması, "belleğin pratik işlemi"dir. Bu, "kimi zaman eylemin içinde olur ve koşullara uygun mekanizma tamamen otomatik olarak işin içine girer; kimi zaman ise bir tin çalışmasını gerektirir ve tin, güncel/fiili duruma dahil olmaya en fazla yatkın tasarımları bulup şimdiki zamana yöneltmek için geçmişte aramaya girişir" (Bergson, 2007: 59). İrade dışı, özellikle çağrışımlar yoluyla ortaya çıkan bellek, bilinçdışı süreçlerle geçmişin şimdi içine süzülmesi edebiyatta Proust'un, Woolf'un, Yeni Romancıların ve hatta sinemada Resnais'in filmlerinde görülen şeydir. Böylelikle herhangi bir yer ya da zamanda bir şekilde; ses, koku, nesne vb bir uyaranla şimdiki zamana sızabilir.

Zamanı sorgulama, geçmişin şimdinin içinde erimesi, döngüsellik sinematografik anlatılarda sıklıkla karşılaşılandır. Bergson'un irade dışı belleği Proust'ta karşımıza çıkar. Woolf'ta da öyle. Sinemada Resnais'de, Tarkovsky'de olduğu gibi. Proust gibi pek çok modernist sanatçı için bir özgürleşme alanı olarak irade dışı bellek büyük önem taşır. Çağrışımlara dayalı ve sınırsızdır; yaratıcılığı besler, anlam çoğalmalarına olanak verir. İrade dışı bellek epifaniktir. Nerede ve nasıl parlayacağı belli değildir. Belgesel sinemadaysa bu irade dışı bellek daha bir önem kazanır. Çünkü baskılananlar, unutulanlar konuşma sırasında birdenbire ve bambaşka biçimlere bürünerek hatırlanabilirler. Bahriye Kabadayı Dal'ın *Devrimci Gençlik Köprüsü* bu bilinçdışı hatırlamaların ve yanıltıcı bellek oyunlarının bilinç düzeyine nasıl çıktığını gösteren bir belgesel olarak bu bağlamıyla da dikkat çekici. İmgesel sinemadan farklı olarak belgesellerde bu hatırlamalar kurgunun yardımıyla değil, film çekim süreci içinde ve kendiliğinden görünür olurlar.

> Deleuze modern sinemayı klasik olandan ayırırken klasik için hareket-imaj modern sinema için zaman-imaj nitelemesini yapıyor. Modern sinema bu açıdan bir bellek sineması. Çünkü geçip giden zamanı sorgular. Bergman'ın *Yaban Çilekleri*'nde olduğu gibi. Klasik sinema olayların mantıklı takibine yönelik Aristocu olay örgüsüyle ilerler. İmgelerin sıralanmasıyla oluşan bir anlatının peşindedir.
>
> Deleuze hareket-imajdan vazgeçilen bir zamandan söz ederken imajların hayatın kendisini temsil etme gücünü ve görevini yitirdiğini görüşünden yola çıkarak yapar. Deleuze'e göre hareket-imaj sinemanın klasik öykünme

> dönemidir; çünkü bu rejimdeki imajlar, organik montaj sayesinde algılama-tanıma-eylem dizgesi içerisinde belli bir amaçlılığa yönelik sıralanmaktadır. (Gönen, 2008: 24)

Modern sinemada ise önemli olan imajların birbiriyle nasıl bir ilişki içine girdiği değil, tersine birbiriyle ilişkisi olmayan iki imaj arasında ne olup bittiğidir:

> Zaman-imaj sinemasında, Dünya ve insan arasındaki bağlantı kopmuştur artık (...) Dolayısıyla modern zaman-imaj sinemasında anlamlar belirsizdir; davranışlar nedensiz ve amaçsızdır. (Gönen, a.g.e.: 27)

Sanatta yansımasını bulan bu radikal değişimin nedeni dünya üzerindeki tarihsel ve toplumsal kırılmalardır. İki paylaşım savaşı sonrasında ciddi bir medeniyet kırılmasına maruz kalan insan, yaşanılan insanlık kriziyle birlikte gerçekle ilişkisini de radikal bir biçimde sorgulamaya girişti. Artık sinema, sıradanı anlama ve anlamlandırma peşinde gündeliğin içine iyice karıştı.

Üçüncü Bölüm

Belgesel Sinemada Toplumsal Bellek İlişkileri ve Örnek Çözümlemeler

Belgesel Sinemanın Bellek Oluşumuna Katkısı

Belgesel sinemada "gerçeklik"e yaklaşmak, çatışmalar bütünü içinden geçen bir yolculuk. Bireyin kendi "gerçekliğine" ulaşması da iç çatışmalarla-karşılaşmalarla yapılanmakta. Bu süreç bir bakıma, kimlik bilinciyle tarih bilincinin bir aradalığının da (tarihin öznesi olma özgüveninin) ifadesi.

Enis Rıza

Yaşadığımız çağ, tüm dinamikleri ve üretim ilişkileriyle toplumsal yaşamın paradigmalarını bütünüyle değiştirmiş görünüyor. Özellikle '90'lardan sonraki gelişmeler birey olma algısından bireysel üretim süreçlerine; toplumsal yaşam algısından toplumsallaşmanın niteliğine kadar her şeyi radikal biçimde etkilemiş durumda. Değişim ve dönüşüm koşulları içinde her birimiz şimdiki zamanımızı anlamlandırmaya ve benliğimizi yeniden kurmaya çalışırken kaçınılmaz olarak yüzümüzü geçmişe dönük de tutmak zorundayız. Akışkan modernliğin içinde, yerinden edilmeler çağında, değişimin yarattığı ruh halleri etkisinde birey bir yandan kendi var oluşunu gözden geçirir ve sorgularken bir yandan da elinden kayıp gitme tehlikesiyle yüz yüze olduğu geleceğe dair tasarılar ve tahayyüller kurmanın peşinde. Oysa gereksinilen şeyler şimdiden karşılığını istiyor. Şimdiki zamansa yüzümüzü dönük tutmak zorunda olduğumuz geçmişin hatıralarıyla, izleriyle şimdi olabiliyor. Gelecek şimdinin içinden kendine yol açıyor.

Kapitalist serbest üretim biçimlerinin ve ilişkilerin bir özgürleşme yanılsamasıyla tüm iletişim ağlarını etkilediği bir dönemde birey, kaybettiği trajedisinin ve hakikatinin arayışı için yeni bir yolculuğa çıkmış; ne bulacağını bilmediği gibi yordamsız da görünüyor. Artık eski dünyanın araçlarının, iletişim ağları ve yapıların şimdiki zamanın bireyinin gereksinimlerine hemen ve burada yanıt veremediği de açık bir gerçeklik olarak karşımızda duruyor.

Günümüz dünyası geçmişten devraldıklarıyla yeni bir dil bulmaya ve kurmaya çalışıyor. Sorunlara dair paradoks, bunların eski dünyaya dair yükler olması; ama eski dünyanın bildik yöntemleriyle çözülemeyecek oluşları. Savaşlar, insan hakları ihlalleri, ırkçı, cinsiyetçi ve dinsel ayrımcılıklar, ekonomik eşitsizlikler; çevre tahribatları, kültürel vandalizm gibi aşılması güç sorunlar en acımasız ve keskin biçimleriyle yerleşik bir çatışma kültürünün içinde kökleşip kemikleşiyor. Böylesi bir karamsarlık ve karanlık tabloda bireyin çıkış yolları araması bir zorunluluk olarak karşımızda.

Hızın ve geçiciliğin kuşatıcılığında güvenli bir zemin ve anlamlı bir gelecek arayışı, belleğin yeniden inşasını da zorunlu kılıyor. Evet, hatırlama kültürüne, bellek çalışmalarına dünyada hiç olmadığı kadar önem atfedildiği bir gerçek. Daha önce de belirtildiği gibi hızın her şeyi yutan, silen ve bir kara deliğe dönüştüren doğası insanlık üzerinde Demokles'in kılıcı gibi bir tehdit unsuru olarak sallanmakta. Beri yandan da bu hız ve ileri teknoloji kendi oluşturduğu tehdidi bertaraf etmeye yönelik sanal hafızalarla, protezlerle, yeni bellek mekânları ve depoları da oluşturmakta. Burada sorun bu bellek inşasının vicdani, etik ve politik aşınmalara karşı insani olandan yana bir tavırla gerçekleşmesi.

Belleğin, özellikle toplumsal belleğin inşasını kültürel ve iletişimsel bellek oluşumlarından ayrı ve bağımsız bir şey olarak düşünülemeyeceği öğrenilmiş bulunuyor. Tarih boyunca insanların tüm yapıp etmelerinin soyut ve somut tüm sonuçları bu bellek kurgusunda pay sahibi. Ama az ama çok; kimi zaman uyumaya çekilmiş kimi zaman uyanış ritüelleriyle yeni anlamlar ve biçimler kazanarak geri gelmiş yaşantı parçalarının hatırlanmasının bugünü biçimlendirmek, yarını tahayyül etmek açısından son derece olduğu da biliniyor. Bu denli önem taşıyan bir kavram nasıl bir işlevle ve hangi araçlarla toplumların gereksinimlerine karşılık gelecek bir güç olarak ortaya çıkmakta? Sorunun en etkili yanıtları öncelikle sanatsal eylemlerde aranmalı. Özellikle göstergelerin bombardımanına açık olunan bir çağda, görsel öğelerin iletilme biçimleri, anlam değerleri geçmişin yeniden yorumlanmasında dolayısıyla da şimdiye aktarılmasında büyük önem taşımakta. Özellikle sinema belleğin en etkili temsil ve iletim araçlarından biri hiç kuşkusuz. Sinemanın türleri içinde belgesellerin bu bellek oluşturma ve iletme işlevi ise ayrıca üzerinde durulmaya değer bir alan.

Gerçekle ilişkisi sorunlu hale gelmiş bu çağda, mutlak ve değişmez bir doğrunun artık aranmadığı zamanlarda gerçekliğin temsil

ediliş şekilleri de değişmekte hiç şüphesiz. Sahte belgesel örnekleri [*mockumentary*] üzerinden belgesel sinemaya dair gerçeklik algısının sarsılması, temsiliyetin ve anlamın buna bağlı olarak güvenirliğini yitirmesi söz konusu olunca, bu türden belgeseller belki de gerçeklik, doğruluk ve temsiliyet ilişkileri bağlamında başka tartışma kapılarının açılması için fırsat da oluşturabilir. Tarih boyunca belgesel sinemanın işlevlerini dönemin toplumsal dinamiklerine ve zamanın ruhuna göre biçimlendirdiği görülmekte. Kameranın gerçeğin peşinde nasıl görüntüler yakalaması gerektiğinden, yani görme biçimlerinden içerik seçimi ve çeşitliliğine, kurgunun diline, filmin ritmine dek pek çok şey yaşanılan zamanın gereksinimleri içinde şekillenmekte.

Dünyada olduğu kadar Türkiye'de de belgesel sinema büyük bir ivme kazanmış görünmekte. Dil ve söylem arayışlarıyla, belgesel sinemanın sinemaya kattığı eserlerin sayısı her geçen gün artmakta. Ek bölümdeki listeden de anlaşılacağı üzere 2000'den bu yana (2000-2014) çekilen belgesellere dair izler sürüldüğünde konusu özellikle doğrudan toplumsal bellek olan yüzlerce örneğe rastlandığı görülecektir.

Bu belgeseller incelendiğinde fark edilecektir ki son on yıl içinde gerçekleştirilen filmler belli konuların etrafında toplanmakta. Bu bağımsız belgesellerden önce devlet eliyle yaptırılmış filmlere bakmakta karşılaştırma açısından yarar var. Büyük bir bölümünün resmi tarih tezlerini güçlendirir, ulus-devlet inşasını yeniden üretir nitelikte olduğu söylenebilir. Çanakkale Savaşı, Balkanlar'dan göç, Kurtuluş Savaşı, Atatürk, Osmanlı vb tarih tezlerinin ışığında gerçekleştirilen bu filmlerin dikkat çekici yanı çoğunun temsiliyet ilişkilerinin doğrudan bireyler üzerinden değil, devletin ve kurumların referans çerçeveleriyle verilmesi. Resmi ideolojinin bakışını yansıtan; öznelere dair hayat hikâyelerinin, trajedi ve dramların konu edinilmediği filmler bunlar. Klasik çekim ölçü ve planlarıyla, üst metne bağlı, bilirkişilerin, uzmanların didaktik manipülasyonlarıyla anlatılan konularla verili olanın temsilini esas alışlarıyla egemen ideolojiyi yeniden üreten filmler. Amaç, ötekine karşı kolektif yaratılmış bir ruhu canlı tutmak, ortak bir geçmiş ve kader algısını güçlendirmektir. Böylece izler kitle topluma ait seçilmiş yurttaşlık algısıyla kendini bir yinelemenin içinden yeniden üretecektir. Bu tarz yinelemelerle normatif algı kolaylıkla yeni kuşaklara kabul ettirebilecektir de. Stereotiplerin, önyargıların, yaratılan tepki üzerinden inşa edilen ben algısının anonimleşmiş hallerini temsil bu filmlerin tipik özelliklerinden.

Bu tür egemen ideolojinin taşındığı örnekler dışında bağımsız belgesellerde durum hem biçim hem içerik açısından farklılıklar gösteriyor. Her yönetmenin genellikle filminin yapımcısı olduğu belgeseller, konu seçiminden, yöntem ve tekniklere, estetik bakışa kadar mali yükümlülük zorlukları ve sınırlayıcılıkları dışında neredeyse bütünüyle özgür. Nasıl bir gözle, nasıl bir dille konusuna yaklaşmalı sorusuna gelince; bu konuda da yönetmenin belirleyenleri alana dair bilgisi, konuya dair bakış açısı ve duyarlılığı. Bu, belgeselcilerin yeni dil ve anlam olanakları yaratma konusundaki çabaları görmezden gelinmemeli. Ele alınacak belgeseller hem konuları itibarıyla toplumsal bellek üzerine farklı duyuş ve duyarlıkların hem de biçimsel arayışların örneklerinden oluşmakta.

Konusu doğrudan ya da dolaylı olarak toplumsal bellekle ilişkilendirilebilecek belgeseller, önemini koruyan ve toplumsal hassasiyetleri taze meselelere odaklanmış çalışmalar. Bu filmlerin büyük bir bölümü Sivas katliamı, F tipleri, hayata dönüş operasyonu; siyasi idamlar, isyanlar, askeri darbeler, dönem tanıklıkları, zorunlu göçler gibi konulardan oluşmakta ve bir elli yılın resmi tarih bilgisinin dışında alternatif okumasını yapmaktalar. Öteki meselesine özellikle azınlık olma hali ve duyarlılığıyla yaklaşan filmler de bu listede önemli bir yer işgal etmekte. Azınlık politikalarıyla ilgili olarak özellikle mübadele, yönetmenlerin çok ilgilendiği bir mesele. 6-7 Eylül olayları, azınlık hakları, çokkültürlülük bağlamında bir arada yaşama kültürü de ele alınan konulardan.

Fransız tarihçi Pierre Nora'ya göre "hafızanın yükselmesi"nin nedenlerinden biri tarihin demokratikleşmesidir. Nora'nın "tarihin demokratikleşmesi"nden kastettiği; halkların, toplulukların, etnik grupların ve hatta bireylerin güçlü kurtuluş ve özgürleşme mücadelesidir. Buna göre "azınlık hafızalarının akla gelebilecek bütün biçimleri, büyük bir hızla yaygınlaşıyor. Geçmişlerini geri almak, azınlıklar açısından kimliğin bütünleyici bir unsurudur" (Sancar, 2007: 65). Belgesel sinemanın azınlıklara yüzünü çevirmesi çağa dair dinamikler düşünüldüğünde şaşırtıcı sayılmamalı.

Önemli tarihsel kırılmalar ve dönüm noktaları resmi tarih düzleminde, belleğin yeniden üretilmesinde ve canlı tutulmasında önemli paya sahip. Kurtuluş Savaşı, Balkan Savaşları, Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli dönemleri, Çanakkale Savaşı bu bağlamda farklı açılardan irdelenmesi gereken konular. Ayrıca söz konusu tarihsel dönemlere tanıklık etmiş kişiliklerin biyografileri üzerinden de dönem okumaları yapılmakta. Söz konusu bu belgeseller

tarihi ya da biyografik filmler olmaları nedeniyle öncelikle türsel özelliklerinin gereksinimleri içinden toplumsal belleğe ilişkin alt okumalara da büyük ölçüde olanak veriyorlar.

Belgesel sinemanın bir bellek mekânı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bununla kastedilen belgeselin "hatırlama ve unutma paradoksunu içeren ancak travmanın aşılması için hatırlamanın yol açıcı değerinden yararlanan" (Duruel Erkılıç, 2014: 170) bir sinema olduğu. Bu özelliğiyle hem toplumsal bağlamda arınmanın, yüzleşmenin zemini hem de bir iyileşme yolu belgeseller.

> Sözlü tarih üzerinden kolektif bilince seslenmesi açısından belgesel, resmi tarih dışında bir bakış için kapı açar. Sözlü tarih yöntemi ile resmi tarihin sorgulamasını sağlar. Diplomasiden, siyasetten, sınırlardan, istatistikten öte tarihi yaşayan, geçmişi oluşturan insanı duygu ve düşünceleriyle perdeye taşır. (Duruel Erkılıç, a.g.e.: 182)

Böylelikle belgeseller genellikle büyük tarihsel anlatıların yerine kişisel olanı koyarak geçmişi de bugünü de daha insan merkezli anlamamızı sağlıyorlar. En önemlisi de önyargıları temizleyip değiştirebiliyor olmaları.

Ekte yer alan belgesellerin bir kısmı da gündelik yaşama dair. Bayramlar, gelenekler, ritüellere ilişkin bu tür filmler de birlikte yaşamanın ve biz olmanın tarifi üzerinden belleğin korunmasına yardım ediyorlar. Kadınlar, LGBT bireyler, çocuklar gibi dezavantajlı gruplara yönelik filmler de özellikle stereotipler üzerinden belleklerdeki yanlış, dışlayıcı, ayrımcı tutumlara karşı duruşlarıyla, eleştirel bakışlarıyla seçtikleri insan hikâyelerinden yola çıkarak belleğin kalıplarını kırmaya yönelik bir çabayı içermekteler.

Görüldüğü gibi hangi biçimde ele alınırsa alınsınlar filmlerde gerçek, yönetmenin durduğu yerden, onun bakış açısıyla, hayatla kurduğu ilişkilerin özellikleri içinden kendi gerçeklik algısıyla yansıyor. O nedenle de elbette belgeseller öznellik içeriyorlar. Merkezinin insan olduğu ve insan odaklı hikâyelerle konuların anlatıldığı filmler, bu özellikleriyle belge filmlerin bakışsız hallerinin uzağında duruyorlar. Meselesi insan olan, insani olan her şeyi dert edinen bu çalışmalar toplumsal hayatı ele alış biçimleriyle yarınlara paha biçilmez değer ve deneyimler aktarmaktalar. Bazen bu temsiliyet ilişkileri toplumsal, kültürel ya da iletişimsel belleğin nasıl oluştuğunu açık ederken bazen de belleğe dair uyanışların aracı olurlar. Hiç tartışılmayan, o güne kadar yokmuş gibi yapılan pek çok konu, bugün belgeseller sayesinde uykularından uyandırılmış, görünür

kılınmıştır. *Dersim 38* bu saptamanın örneklerinden olmuştur ve son yıllarda *Bir Tutam Saç, Dersim 38* gibi belgesellerle konu kamusal alana da taşınabilmiştir.

Belgesel yönetmeninin temel işlevi tarihçilik olmadığı gibi, yapıtı da tarihi belge niteliğini doğrudan taşımaz. Yapıtla gerçeğin başka başka görüntüleri, tekil temsillerdir. Bellekte kalanları gün ışığına çıkarma çabası, bireysel deneyimin anımsamayla açığa çıkması izleyenlere "aydınlanma" anları yaşatır. Belgeseller yoluyla anlatılan hikâyeler, yaşantı parçaları insanları ötekini anlamaya, tanımaya zorlar. Bu küçük uyanış anları Benjamin'in sözünü ettiği yitirilen harenin, dünyanın büyüsünün geri kazanımıdır.

Belgesel sinema ontolojisi gereği her ne anlatırsa anlatsın bellekle sıkı bir ilişki içinde yapar bunu. Edilgenlik içermez, izleyicisini de aktif kılmak ister. Büyük anlatıların, tarihin çerçevesinin dışında kalmışların, görünmezlerin, sesi duyulmayanların hikâyelerinin peşinde koşar belgesel sinemacı. Elbette bilim insanı ya da tarihçi değildir. Yönetmenlerin anlattığı özgün hikâyelerdir. Ama olmuş olandan, gerçekten yola çıkarak anlatırlar. Yaratıcılıkları, özgünlükleri filmlerinin biçemine yansır. İmgesel sinemadaki gibi sınırsız olanakları yoktur; konu, gerçek sınırlandırır onları, ama zaten bu sinemanın amacı gerçeği görünür kılmak, kıyıda kalmış, unutulmuş, ihmal edilmiş olanın temsiliyeti, kısaca kendi sesinden kendi dilinden söz söyleme olanağı sağlamaktır. Çoğu zaman insanlık için bir vicdan çağrısı...

Örnek Belgesel Çözümlemeleri

Ayrılığın Yurdu Hüzün ve *Yeni Bir Yurt Edinmek*/Enis Rıza

Enis Rıza'nın 2001'de çektiği *Ayrılığın Yurdu Hüzün* belgeseli Kurtuluş Savaşı sonrasında gerçekleştirilen mübadeleyi (1922) konu alıyor. Mübadelenin izlerinin bugün dahi canlı ve hüzünlü tanığı olarak önemli bir bellek mekânı da sayılan Kayaköy'dür konu. Yönetmen tam da bir bellek mekânı kavramsallaştırması üzerinden meselesini anlatıyor. Filmde Kayaköy kişileştirilir, adeta bir karakter olarak yer alır. Özellikle Samos'taki gösterimden sonra filme Kayaköy'den göç eden Rumların gösterdiği ilgi, yeni bir filmin, *Ayrılığın Yurdu Hüzün* belgeselinin devam filmi olarak da nitelendirilebilecek *Yeni Bir Yurt Edinmek* belgeselinin doğmasını sağlar.

2006'da çekilen *Yeni Bir Yurt Edinmek* belgeselinde Kayaköy-Levissi ve Fethiye-Makri'de yaşayan Rumların Yunanistan'a zorunlu göçleri ve Nea Makri'de kendilerine yeni bir yurt kurarken yaşadıkları anlatılıyor.

Her iki belgeselde de yönetmen, bu önemli tarihsel olayın konvansiyonel bir tarih bilgisi ışığında yeniden yorumlanmasını değil, her iki kesimde de derin izler bırakmış bir sürecin insan odaklı, insan hikâyeleri üzerinden anlatılmasını yöntem olarak seçmiş. Bir anlamda resmi tarihin görmezden geldiğini yeniden, anılar, hikâyeler, anlatılar, şarkılar vb ile gün yüzüne çıkarıyor. Konuyla ilgili pek çok belgesel çekilmiş olmasına karşın bu iki belgeseli diğerlerinden ayıran, yönetmenin konusuna yaklaşımı ve seçtiği yöntem. Enis Rıza yalnızca bir mübadele belgeseli gerçekleştirmemiş, filmlerin oluşum süreçlerini de işin içine katarak belgesel sinemanın ontolojisine ve epistemolojisine dair de bir tartışmanın zemini

kılmış filmleri. "Belgesel film neyi değiştirebilir" sorusuna, insanlar arası etkileşime ve önyargıların kırılmasına dair yanıtı bu filmlerle arıyor. Yönetmen, sözlü tarihin başat olarak kullanıldığı, içerik oluşturma sürecinde hatırlananlarla bir anlamda resmi tarihi aşındırarak belgesel sinemanın bir yüzleşme alanı olarak işlev görebildiğini de göstermiş oluyor.

Daha önce de vurgulandığı gibi mikro tarih çalışmaları nasıl tarih biliminin odağına devletleri-ulusları değil insanı koymaya çalışıyorsa belgeseller de insan hikâyelerinin odağında bir tarihin iz sürücülüğünü yapmaya çalışıyor. Böylelikle tarihin de daha insandan yana bir okumanın yapılmasının aracılığını da üstlenmiş oluyor.

Belgesel sinemanın anlatı formları içinde taşınan kültürel temsiller olmuş olanın daha derinlikli ve daha insani yorumlanmasına da fırsat verir. Tarihi bir anlamda insanileştirir.

Enis Rıza da bu iki filmiyle tarihi, ekonomik, politik vb arka planında farklı dinamikler bulunan bir meseleyi tüm bu parametrelerin dışında, odağına insanı yerleştirerek ele alıyor. Temel meselesi de yalnızca bu hikâyeleri anlatmak değil, onlar aracılığıyla belgesel sinemanın işlevini de sorgula(t)mak. Bunun için de kanıksanan belgesel anlatım dillerinden farklı bir yaklaşım ve üslupla konusuna yaklaşmaya çalışıyor. Bu filmleri değerli kılan, belgesel sinema kavramını bir filmi çekerken sorunsallaştırması kadar estetik bağlamdaki tercihleri ve üslup arayışı da.

İki filmin de çekildiği tarihler dünyada ve Türkiye'de bellek uyanışlarının çokça konuşulduğu, yüzleşme ve hesaplaşma sorununun hemen tüm toplumların gündemine yerleştiği, yeni tarih yazımı tartışmalarının, sözlü tarihin tarih çalışmalarında bir yöntem olarak ağırlık kazandığının gözlendiği zamanlara denk gelmekte. Enis Rıza her iki filmde de resmi tarih algısının dışına çıkıp sözlü tarihi bir yöntem olarak odağına yerleştirerek geçmişin insan hikâyeleri ile daha içeriden, derinden ve çok boyutlu kavranmasını sağlamış. Birbirini tanımayan, birbirine düşmanlaşmış toplumların verili olan algılar dışında başka biçimlerle, insan merkezli hikâyelerde buluştuklarında nasıl bir algı değişikliğine uğradıklarını gözler önüne sermeye bir anlamda zemin oluşturmuş film. Ortak acılar, benzer hikâyelerle buluşan insanların verili olan dışında tarihi yeniden yaratmaları için bir kapı da aralamış. Yüzleşme, hesaplaşma kavramlarının birbirini tanıma, anlama, kalıcı ve derin insani bağlar kurma açısından ne denli önemli olduğunu da vurgulamış.

İlk film, *Ayrılığın Yurdu Hüzün*, mübadele nedeniyle yurtlarından olmuş insanların acılarına bakıyor. Belgesel, "Türkiye ve Yunanistan arasında yaşanan 'nüfus mübadelesi' ile 1922 yılından itibaren yaklaşık iki milyon insan doğduğu topraklardan ayrılmak zorunda kaldı. Mübadeleden önce Fethiye (Makri) ve Kayaköy'de (Levissi) yaşayan Rumlar, Yunanistan'daki yeni topraklarına Nea Makri/Nea Levissi adını verdiler. Kayaköy ise yalnızlığa terk edildi" cümleleriyle açılıyor. Kesin bir tarih bilgisini soruşturmaya davet de taşıyor.

Filmler tarihin yerini tutmaz. Amacı da tarih yapmak değil. Tarihi inşa eden öznelerin bakış açılarını değiştirmek ya da farkındalıklarını, bilinçlerini güçlendirmek belgesellerin işlevlerinden sayılabilir. Bilindiği gibi zorunlu nüfus göçü TBMM hükümeti ve Yunan hükümeti arasında gerçekleştirilen protokolde en basit şekliyle "Türk topraklarında yerleşmiş Rum Ortodoks dininden Türk uyruklarıyla, Yunan topraklarında yerleşmiş Müslüman dininden Yunan uyruklarının 1 Mayıs 1923 tarihinden başlayarak, zorunlu mübadelesine [*exchange obligatoire*] girişilecektir" biçiminde ifade edilmiştir (lozanmubadilleri.org.tr). Tarih, anlaşmalar, protokol maddeleri üzerinden okunmaya çalışılsa da bu maddelerin insan hayatları üzerindeki etkileri bambaşka. İşte bu belgesel, uygulama sonrasında insanlara ne olmuştur, buna bakmaya, bunu anlamaya çalışmakta. Filmin tarihin yeniden inşası ve bir yorumu olduğu unutulmamalı. O nedenle filmlerde bire bir tarihi aramak yerine tarihin yeniden nasıl inşa edildiğini, nasıl hatırlandığını, hangi alıntı formlarıyla karşımıza getirildiğini anlamaya çalışmak daha önemli.

Filmin öyküsü gidenlerin ardından bir hayalet köye dönüşmüş olan Kayaköy üzerine kurulmuş. Yönetmen kamerasıyla Kayaköy'ün boş sokakları, terk edilmiş evleri, bahçeleri, kahveleri, köy meydanı, kilisesinde, kısacası bir zamanlar hayat fışkıran mekânlarında, orada yaşamış insanların hikâyelerinin izlerini bulmaya, aralamaya çalışıyor. Kamera gözün geçtiği neredeyse her yerde ses efektleriyle hayatın geçmişte kalmış anılarına can veriyor. Her mekân sesleriyle anları diriltiyor. Sokakta oynayan çocuklar, kahvede tavla atanlar, düğün ritüelleri vb ses kullanımıyla geçmişin gündelik hayatını şimdiki zamana yeniden taşıyor. Bu şiirsel, lirik kurguya sözlü tarih gerçeklik zeminini kuvvetlendirmek için eşlik ediyor.

Sözlü tarihlerde, mübadelenin siyasal bir karar olmasının ötesinde insan hayatlarındaki rolün büyüklüğü anlaşılmaya çalışılmakta. Alternatif, sivil bir tarih oluşturmada tanıklıklar belgesel sinemanın

işlev ve önemini bir kez daha hatırlatır nitelikte. Kayaköy'deki evlerinden zorla göç ettirilenlerin Yunanistan'da da istenmeyen ilan edilmeleri, bu yurtsuzluklarının belleksiz, tarihsiz bırakılışlarının acısı, gerçeğin başka bir pencereden yeniden düşünülmesine de ufuk açmakta.

Film, söz kurgusunun dengesi açısından hem kalanların hem gidenlerin tanıklıklarıyla kurulmuş. İkinci kuşak tanıklar yaşları nedeniyle ayrıldıkları yurtlarıyla ilgili çok şey hatırlayamazken yeni yurtluklarında yaşadıkları zorlukların, fakirliğin, istenmezliklerinin, yersiz yurtsuzluklarının kederi zihinlerinde canlıdır. Tanıklardan biri üç ay gemide kaldıklarını, Türk'sünüz diye adalarda kimsenin onları kabul etmediğini anlatır.

Terk edilen evlerde kalan eşyalar, özel objeler, fotoğraflar geçmişin çağrılması, hatıraların diriltilmesi için birer anahtar görevi üstlenmiş. Doğanın görselleştirilmesi de oldukça dikkat çekici. Mekân, geçmişin ve şimdinin insan hikâyelerinin anlatımında ve anlaşılmasında metafor olarak sık sık ve etkili planlarla kullanılmış.

Belgesel sinemanın yakın zaman örneklerinde metin kullanımına artık çok fazla yer verilmese de bu belgesellerde aksini görüyoruz. Bu filmlerde metinler de çok özel ve önemli bir yere sahip ve işlevsel. Yönetmen Enis Rıza'nın şair de olduğunu bilenler için metnin bu denli etkileyici olması da doğal sayılmalıdır. Ancak metinlerin önemi daha çok işlevselliklerinden gelir. Enis Rıza seslendirdiği metinle boş, terk edilmiş Kayaköy'e hayatı yeniden getiriyor. Metne eşlik eden gündelik hayatın sesleriyle felaketten önceki Altın Çağ yeniden yaratılmış. Bu yolla şimdiki zaman ve geçmiş paradoksal bir anlatımla verildiğinden filmin duygusal gerilimini de oluşturuyor. Yönetmene üçüncü kuşak "Nea Makrili Vera Tzoumelea"nın anlatımı eşlik ediyor. Söz kurgusu, nostaljik temelli gibi görünse de çekilen tüm acılara rağmen yaşananların, tutucu bir yurt özlemi yerine devletler, iktidarlar nezdinde sorgulanmasına yönelik ve tek gökyüzü altındaki barış ve özgürlük özlemine vurguyu içeriyor. Söz kurgusu akarken gördüğümüz fotoğrafların yanı sıra gidenlerin anı objeleri geçmiş hayatları diriltme arzusuyla çerçeve içindeki yerlerini alıyorlar. Solgun, eprimiş, yorgun eşya geçip gidenin hüznünü sözlerden daha başka bir kuvvetle izleyene geçiriyor.

Filmin kapanışında şimdilerde turistik bir gezi alanına dönüşmüş olan Kayaköy'ü ezberledikleri bilgileri Türkçe ve İngilizce anlatan çocukları görüyoruz. Onlar için merak uyandıran, sırlar barındıran bir oyun alanı olan Kayaköy, gidenlerin tarihi, belleği,

evi, yurdudur. Çocukların ezber ettiği tarih bilgisi ile hafızalarda yaşayan yurt bilgisi bambaşka şeylerdir. Film, bu trajik yarılma hafızalardan hiç çıkmasın diye, böyle bir finalle biter.

Ayrılığın Yurdu Hüzün belgeselinin devam filmi niteliğini taşıyan *Yeni Bir Yurt Edinmek* (2006) Kayaköy-Levissi ve Nea Makri'deki film gösterimleri sürecinde ortaya çıkan bir belgesel olması açısından da ilginç. Filmi izleyen ve o güne dek suskunluklarını koruyan ikinci ve üçüncü kuşak mübadillerin, ilk filmin etkisiyle, tanıklıklarını paylaşma arzuları yeni bir filmin fikir ışığını yakmış. Bu ikinci film, konusunun yanı sıra belgesel sinemayı da sorunsallaştırıyor. Soru aslında ikinci filmin başlangıç aşamasından tamamlanma aşamasına kadar olan süreçte yanıtını buluyor: "Bir belgesel film neyi değiştirebilir?". Dış ses şu yanıtı veriyor: "*Ayrılığın Yurdu Hüzün* filminin çekimleriyle başlayan rastlaşma, acılarla ve sevinçlerle, anılarla ve tarihle yüzleşmenin küçük bir deneyi gibiydi. Her şeyi yeniden düşünmenin başlangıcı... Unutulmuş öykülerin ve terk edilmiş evlerin ruhunu arayışın serüveni. Önyargıları aşma çabası." İlk filmden sonra hikâyeler yeniden anlatılma ihtiyacıyla başka duyuşlarla gündeme geliyor. Bu kez filmde yeni yurtlarını kurmak üzere evlerinden, topraklarından ayrılan Nea Makrililerin zorlu serüvenleri gündemdedir. Aynı zamanda Türkiye, oradaki komşular ve onlara dair önyargılar gözden geçirilip sorgulanmaya başlanır. Dolayısıyla sorgulamalar hikâyelerin yeniden anlatılma ihtiyacını da doğurur. Filmin en önemli yanlarından biri mübadillerin hem yeni bir yurt edinme derdiyle uğraşmaları hem ardından gelen İkinci Dünya Savaşı ve Nazi tehlikesiyle mücadelelerinin birlikte hatırlanmasıdır. İkinci kuşakla üçüncü kuşak arasında hatırlanan farklar da önemli. Biri daha nostaljik bir özlemle topraklarını, evlerini, koparıldıkları yurtlarını anarken üçüncü kuşak "düşman kim?" sorusuna yanıt aramakta.

Mübadelenin, izleri hâlâ sürülebilen büyük toplumsal travmalardan biri olduğu tartışmasız. Dilden, evden, yurttan kopuş yalnızca kültürel bir travma yaratmamış, insanların türlü negatif duygularla donanmasına da yol açmış. Bu duygular kolektif bellekte yer etmiş, ortak kader, ortak anılarla bir geçmiş ve şimdi inşasına yol açmış. Gidenlerin, süreci bir felaket olarak hafızalarına yerleştirmiş oldukları göçlerine, Küçük Asya Felaketi adını vermelerinden de belli. Gidenlerin gündemlerinden hiç düşmemiş olan mübadele olgusuyla ilgili Türkiye'deki bellek kıpırdanmalarıysa ancak 1980'den sonra başladı. Yunanistan'da mübadillerin örgütlü çabaları çok eskiye

dayanmakta. Kültür ve tarih araştırmalarına dair çalışmalar orada 1930'lara Küçük Asya Araştırmaları Merkezi'yle. Oysa Türkiye'de Lozan Mübadilleri Vakfı'nın kuruluşu 2001. Yunanistan'da, daha önce de ifade edildiği gibi özellikle anıların derlenmesi, bir anlamda sessizliğin kırılması için yapılan sözlü tarih çalışmaları toplumsal sağaltım açısından da mübadillerin yararına olmuştur. Ama en önemlisi milli ve resmi tarih inşasının dışında insan hayatlarından üreyen bir tarih algısının yeşermesine olanak sağladı.

Filmde tanıkların izleri takip edildiğinde, kuşaklar arası söylem özellikleri hatırlananların da farklılığını göstermekte. Yitip giden birinci kuşak hep terk edilen yere bir gün dönecekleri umudunu taşırken ikinci kuşaklar çekilen acıların yükü ve öfkesiyle geçmişi travmaların çatlaklarındaki karanlıktan hatırlamakta. Üçüncü kuşaklarsa önyargılarını yıkabildikçe belgeselin de gösterdiği gibi yarıkları ışıkla doldurma çabası içinde.

> Bir olayı yaşamak ile onu bir temsilin içinde anımsamak arasında bir yarığın oluşması kaçınılmazdır. Bu çatlaktan yakınmak yerine, onu kültürel ve sanatsal yaratıcılık açısından güçlü bir uyaran olarak anlamak gerekir. (Huyysen, 1999: 13)

İşte film tam da bu algıya karşılık gelecek biçimde kurulmuş. Tanıklardan biri Kayaköy'ü ziyaretiyle ilgili şöyle diyor: "Orada bu tarihin bitmemiş bir tarih olduğunu fark ettim. Bugüne dek Türklerin düşman olduğunu düşünüyordum. Bizim iyi onların kötü olduğunu da..." Bir başkası: "Bazı şeylere bakışım değişti" diyor. Sürece dair farkındalık kazandıkça gerçek bir düşünsel değişim geçirenlerin fikirleri filmin ta en başta sorduğu soruya hep yanıt gibi. Film ekibini tanıklarla aynı karede gördükçe "kim düşman?" sorusu, anlamının ve bakılan yerin değişmesini zorunlu kılmakta. Her iki tarafın tanıklarından dinlenilen felaket öncesi yaşamda iki halk da "kardeş gibiyken" birden hayatları altüst olur. Felaketin adı savaştır ve bu farkındalıktan sonra düşmanlık sorgulamasının yerini savaşın sorgulanması alır. Çünkü gidenler Yunanistan'da hiç de hoş karşılanmamıştır. Aşağılanmış, dışlanmış, yok sayılmıştır. Üstelik İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte Nazizm felaketiyle de karşılaşan kuşaklar geçmişi hatırladıkça ve ilk filmin yıkmaya başladığı önyargılarından sıyrıldıkça, "kim düşman?" sorusunun cevabını yeniden tanımlamaya girişirler. Filmde Yunanistan'a gelenler kendilerini Anadolulu olarak tanımlar. "Biz onlara medeniyet getirdik Anadolu'dan, do-

matesi bile bilmiyorlardı" der tanıklardan biri. Diğeriyse söz ettiği zorluklardan sonra "Unut gitsin!" der. Bizse Nietzsche'yi anımsarız. Devam edebilmek için unutuşa da ihtiyaç olduğunu.

Geçmiş farklı bakış açılarıyla hatırlanır. Şimdiki zamanın gereksinimleri onun nasıl hatırlandığını belirliyor. O nedenle Enis Rıza'nın filmlerinin gündeme geliş tarihleri de bize bir şey söylüyor. Dünyada da bizde de toplumsal travmalarla yüzleşme ve hesaplaşma üzerinden geçmişi hatırlama birçok alanda bir arada başladı. Filmler biraz da bu rüzgârın özgürleştirici, cesur bakışını da yansıtıyor. Tarihin demokratikleşmesi mücadelesi hafızanın yükselişe geçmesiyle diyalektik bir ilişki içindedir.

"İki ayrı disiplin olan sözlü tarih ve belgesel sinemanın buluştuğu alan, toplumsal-kolektif bilinç/bellek"tir (Enis Rıza, 2007: 72). Enis Rıza iki belgeselinde de yöntem olarak sözlü tarihi merkezine alıyor. Filmleri kaybolan kuşakların anılarının, kolektif bellekte kalanların yitip gitmesini önlemek işlevini de taşıyor. Belki de bir araya gelmesi mümkün olmayan insanları bir belgeselde buluşturmak alternatif bir tarih oluşturmak açısından da son derece önemli. Başkasını dinlemek, anlamak, fark etmek bir arada yaşamanın neredeyse temel bileşenleri. Belgesel sinema böyle bir işlevi de üstlenmiş görünmekte. En azından bu filmlerde. Enis Rıza "belgesel sinema, sözlü tarih gibi insanı çıkış noktası olarak ele alan, bir hayatın sadece kendisini temsil ettiğini kabul eden bir yaklaşıma sahip"tir görüşünde (Enis Rıza, a.g.e.: 75). Bu nedenle filminde barış gibi, bir arada yaşamak gibi nedenlerle de olsa başkaları adına konuşan bir belgeseldense herkesin kendi adına kendi deneyimleriyle konuştuğu bir film gerçekleştirmiş. Bunu yaparken de konusuna kendi estetik algısıyla yönelmiş ve onu biçimlemiş. Her iki filmin de kimi farklılıklarına rağmen ortak bir estetik algıyla kuruldukları söylenebilir. Şiirsel yaklaşım her iki filmde de kendini dozunda hissettiriyor. Gerçekten ve konudan uzaklaşma tehlikesini taşımıyor. İki filmde de çerçeveyi güçlendirmek adına dış ses kullanımına yer verilmiş. İlk filmde yönetmen sadece sesiyle yer alıyor ve film tanıklıklar, anılar eşliğinde yönetmenin gözlemciliğinde yapılanıyor. İkinci filmde ise yönetmen ve ekibini çerçevede görüyoruz. Yansıtıcı bir yöntemle filmde yer alan yönetmen gözlemci değildir artık, yorumu ve katılımcılığı da söz konusudur. Yönetmenin ses olarak katılımı filmin bakışının yönetmenin bakışı olduğunu bize hatırlatır nitelikte. Bu, gerçeğin pek çok boyutu olduğunu, onlardan biri olan yönetmenin bakışıyla filmi alımlamamızı hatırlatıyor.

Perde ve projeksiyon, sinema salonu görüntüleri, tanıklarla aktarılan tarihin belgesel sinemayla yeni bir boyutta ve başka bir araçla taşındığını da vurguluyor. Bu aracılık izleyende çoğu filmin aksine rahatlama yaratmıyor. Tam tersine yeni sorular, yüzleşmeler ışığında kendine ve ötekine başka bir gözle yeniden bakmasına olanak veriyor. Bu, filmde açık bir biçimde vurgulanıyor. Ki bunlar aynı zamanda belgesel sinemanın temel işlevine dair bir hatırlatma niteliği taşıyan sahneler. Her iki belgeselde de doğa ve doğa ayrıntıları metaforik bir dille anlam oluşturmada yardımcı unsur olarak kullanılmış. Doğa, gerçeği "hep orada" olanın duygusuyla izleyen bir gözdür. Karacaoğlan'ın dizeleriyle söylersek "kim var idi biz burada yoğ iken" sorusunu izleyenlerin zihnine bırakır. Onun gözünü bize taşıyan göz ise kamera-gözdür. Bu film boyunca hep hatırlatılır. Bir küpün içinde saklanan kuş yuvası, kaplumbağa, dağılan kuş sürüleri, alıcı kuşların vahşi uçuşları, baykuş vb metaforik anlamlandırmaları derinleştirirler. Filmde yer alan hatıra objeler de filmin anlamını kurmasında etkili unsurlar olarak kullanılmışlar. Çeyiz sandıkları, kırık gözlükler, gelinlikler, çeyizler, yağ küpleri vb tümü geçmişin taşıyıcısı nesneler. Unutulan hayatları gündeliğin içindeki halleriyle uyandırma işlevi taşırlar. Tıpkı filmde kullanılan ninni ve şarkılar gibi.

Sonuç olarak Enis Rıza'nın iki filmi de tarihçiliğe soyunmadan belli bir tarihsel, travmatik sürece izleyicinin dikkatini çekiyor. Mübadeleye bakıyor filmler ama, asıl büyük cümlesiyle film benin ötekine önyargısız bakışı, kolektif hafızanın yeniden inşası mümkün müdür ve bu bakış açısı değişebilir mi sorularına yanıt arıyor. En önemlisi de Enis Rıza'nın yalnızca tarihçi, sosyolog ya da antropolog gibi davranmaması, içeriğin estetikle buluştuğu yerde bize hep sinema yaptığını hatırlatması. Sinemanın bütün bir bellek mekânı olduğu vurgusuyla...

Pippa'ya Mektubum/Bingöl Elmas

Dünya barışına dikkat çekmek için barış gelini olarak dünyayı dolaşmak üzere İtalya'dan kendi gibi barış gelini arkadaşıyla yola çıkan ressam Pippa Bacca, bu yolculuğunda Türkiye sınırından öteye gidemedi. Yolculuğunu otostopla gerçekleştiren Pippa, Gebze'de uğradığı tecavüz sonucu ne yazık ki öldürüldü. Tüm ülkeyi yasa boğan olayın failleri yakalanmış olsa da bu bir utanç tablosu olarak toplumsal belleğimize yerleşti.

Belgesel, Pippa'nın tamamlayamadığı Türkiye yolculuğunu, aynı yolla tamamlama amacı taşıyan yönetmen Bingöl Elmas'ın hikâyesi. Yönetmen, aynı zamanda filminin ana kahramanı ve eksik görevi tamamlama, daireyi kapatma işlevini de film içinde üstleniyor. Pippa'nın giriştiği kadar tehlikeli bir yolculukta karşısına çıkanlarla iletişim, Türkiye'nin o çok bildik, kanıksama tehlikesiyle karşı karşıya kaldığımız tablosunu gözler önüne sermekte. Yol boyunca yönetmenin rastladıklarıyla diyalogları, kadın, ahlak, namus, ötekine bakış gibi konulara ait toplumsal yargıları sergiliyor.

Pippa nasıl bir barış yolculuğuna çıktıysa Elmas da insana dair umudumuzu tazelemek, dünyaya ve insana olan güvenimizi ve inancımızı yenilemek üzere yola çıkmıştır, bunu filmde Pippa'ya seslendiği mektuptan anlarız. Bir bakıma Pippa'dan simgesel olarak el alınmıştır. Yolculuk, Türkiye-Suriye sınır kapısında tamamlanır. Elmas, Pippa için yaptırdığı özel dokuma bir şalı Filistin topraklarına ulaştırmak üzere bir kamyoncuya verir.

Belgesel sinemanın ham malzemesinin gözlemlenebilir olması, yapım sürecindeki kişiler (örn. yönetmen) dışında da özce herkes tarafından algılanabilirliğini, başka bir deyişle, olayların belgeselcinin varlığının dışında zaten var olduğunu belirtir. Böylece belgeselci bir fen bilimcisi gibi gözlemlediği olgulara nesnel kalamaz, dışarıdan bakamaz. Çünkü kendisinin de içinde yer aldığı, parçası olduğu bir toplumsal yaşamı gözlemektedir. Kendi yaşam anlayışı, duyguları, önyargıları, kültürü, daha başka bir deyişle belgeselciyi insan yapan her şeyi ile gözlemini yapar. Bu anlamda

> dışarıdan gözlem yapan belgeselci yansız, tarafsız, nesnel olamaz. Bunun tersini öne sürmek, belgeselciyi toplumsal yaşamın bir parçası olan insandan ayrı bir yere koymak demektir. (Ulutak, 1997: 212)

Yaşadığı toplumun yapısından ve koşullarından etkilenen bir belgesel yönetmeni elbette öncelikle kendisi için can yakıcı olan konulara yönelecektir. Çeşitli nedenlerle tuhaf bir muhafazakârlaşmanın gözlendiği toplumumuzda istatistiksel veriler de göstermekte ki toplumsal cinsiyete bağlı eşitsizlik durumları ağırlaşırken buna şiddet olayları da artmakta. Bir kısmı töre ve namus bir kısmı da nefret cinayetleri olarak adlandırılan bu kıyımlar, toplumsal belleğimizde yerlerini olumsuz ve sonuçsuz örnekler olarak almakta.

Benjamin, *Pasajlar*'ında toplumsal bellek konusundan söz ederken bir noktaya dikkat çeker ve kavramın hiç de masum olmadığına dair bizi uyarır. Egemen sistemin neyi toplumsal belleğimizde uyanık tutup neyi uykuda bırakacağımıza dair örtük gücünden söz eder. Bu örtük güç konformite, normlar, önyargılar, stereotipler olarak karşımıza çıkar.

> Tarihsel maddecilik için önemli olan, geçmişe ilişkin bir görüntüyü, tehlike anında tarihsel özneye ansızın gözüktüğü biçimiyle korumaktır. Tehlike hem geleceğin varlığına hem de o geleceğin seslendiklerine yöneliktir. (...) Her çağda yapılması gereken, geleneği, onu alt etmek üzere konformizmin elinden bir kez daha kurtarmak için çabalamaktır. (Benjamin, 2001: 40)

Bu çabanın verileceği yer politik alan olduğu kadar kültürün alanıdır da.

> Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımasın. Böyle bir belge nasıl barbarlıktan arınınış değilse, belgenin kuşaktan kuşağa geçişini sağlayan gelenek süreci de barbarlıktan uzak sayılmaz. Bundan ötürü tarihsel maddeci, sözü edilen gelenekten olabildiğince uzaklaşır. 'Tarihin tüylerini tersine fırçalamayı' kendisi için bir görev sayar. (Benjamin, a.g.e.: 41)

Pippa'ya Mektubum belgeselinde yönetmenin yapmaya çalıştığı da bir ölçüde tarihin tüylerini tersine fırçalamayı denemek. Kendimizi, birbirimize bakarak ve uydurarak hareket etme refleksimizden kurtarmaya çalışmak için zihnimize sorular bırakmayı amaçlamış yönetmen. Dünya gerçekten inanmamızı istedikleri kadar kötü bir dünya mı? Bu dünyanın tekinsiz nesnesi olarak kadının

kamusal alan mahkûmiyetleri bir yazgı mı? Bu yazgıyı kadınların kabulü nasıl? Zihinsel olarak yarattığımız öteki mutlak kötü olan mı? Öteki olan, öteki olmakla cezayı hak eden mi? Bizden olmayana bakışımızda empatiyi ne kadar kullanıyoruz? Bizden olmayan her öteki günah keçisi mi? Yönetmen bu bağlamda çoğaltabileceğimiz soruları sormamızı istiyor. Ancak yanıtları dayatmıyor. Yanıtlar filmdeki görüntülerde, sözlerde, jest ve mimiklerde gizli.

Belgesel sinemanın temel amacı, yarattığı etik ve estetik bileşimle izleyenlerin toplumsal duyarlığını artırmak, toplumsal, evrensel, insani hassasiyetlere dair dolaylı da olsa bir bilinç oluşturmak. Bu bilinç oluşturulurken belgesel yönetmeninin tavrı ne olmalı sorusu eski bir tartışma konusu. Elbette yaşamı kuran diğer özneler gibi toplumun içinde bir özneyse yönetmen de, yansız ve nesnel ve tarafsız olması ondan beklenemez. Belgesel sinemada yönetmen tutumu, yönetmenin yansızlığıyla değil, malzemesini değerlendirme biçimi, hakikatle arasında kurduğu ilişki ve yaşam bilgisini sinemasal temsile dönüştürürken kullandığı diliyle ilişkili.

Bu açıdan bakıldığında Bingöl Elmas, konusuna taraf olarak yaklaşmış. Bu taraf olma hali, kamusal ya da özel yaşam alanlarında sürekli bir mağduriyetin nesnesi olan kadından yana. Özellikle Türkiye'de toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sonucu olarak kadınların maruz kaldığı şiddet, gelenekler, toplumsal normlar, stereotipleştirmeler, ötekileştirme politikaları ile dozunu artırarak gündelik yaşantımızı, olağan, kamusal ve özel ilişkilerimizi bütünüyle etkilemekte.

Bu film kadın bir yönetmenin gözünden, hem kadına yönelik şiddettin mağduru olan Pippa'nın öldürülmesi nedeniyle yarım kalan hikâyesinin ve yolculuğunun tamamlanmasına hem de bu yol hikâyesi aracılığıyla Türkiye'de kadına, ötekine, yabancıya dair bakışın boyutlarına ve niteliğine tanıklık ediyor.

Belgesel sinemanın işlevi bireye her yeni durum, belge, gerçek deneyim aktarımı aracılığıyla ötekini yaklaştırması; değişen, yenilenen bakış açılarıyla kanıksanan, kalıplaşmış, bildik değerler dünyasından çıkarak meseleye bakmasını sağlamasıdır.

> Yine belgesel üreticisine düşen önemli bir işlev de "ben" ve "öteki"nin karşılaşmasını, kökeni derinlere inen tarihsel ve heyecanlı rekabet ortamı yaratırcasına değil de, ben'e ve öteki'ne belli konumlar vererek özellikle de ben'e öteki ile karşılaşmasından sonra ne yapacağı ya da neler yapabileceği ile ilgili bir vizyon ve misyon aşılayarak, ulaşılacak bir hedef göstererek iletisini sunabilmesidir. Belki de en önemli şey, öteki'nin ben'den ne den-

> li farklı değil, aslında ben'e ne denli benzer olduğunu anımsatarak, bunu daha kolay kabullenmesini sağlayabilecek örneklerle benin değişmesini sağlayabilmesindeki ustalıktır. (Pembecioğlu, 2005: 197)

Pippa'ya Mektubum bu bağlamda hem toplum tarafından ötekileştirilmiş "kadın"a muhafazakâr egemen söylemin kodlarıyla bakışı hem de "bizden" olmayarak iki kere ötekileştirilmiş bir maktul üzerinden toplumun Türk olmayana, Müslüman olmayana, erkek olmayana nasıl bir kolektif hafıza ve kalıplaşmış değer yargıları üzerinden bakıldığını ortaya koymaya çalışıyor.

Seçilen yöntem oldukça kışkırtıcı. Yönetmen kendisini de öykünün içine katıyor, hatta öykünün belirleyeni ve kahramanı oluyor. Etkileşimli bir tarz...

> Etkileşimli belgeseller; kendilerine öncül olarak Dziga Vertov'u alan, onun 1920'lerdeki çalışmalarından esinlenerek film içinde yönetmenin araya girmesi veya izleyiciyi etkilemesi durumunda nelerin olabileceği üzerine yapılan sesli düşünmeler sonucunda oluşturulan türdür. Özellikle 1950'lerden sonra insan sesine, hareketlerine, görüntüsüne yakın kareler oluşturabilen yönetmenler hazırladıkları filmlere daha fazla dahil olma, etkileme hakkını elde etmiş oldular. Etkileşimli belgesellerde röportajlara sıkça başvurulur ve bu röportajlar yönetmenin tercihine göre bir düzen içinde yerleştirilir. Sorular sorulur, sorgulamaya kadar ulaşan etkilemeler yaşanır. Etkileşimli belgeselde gözlemci belgeselde olduğu gibi bir olayın olması için beklenmez ve sadece izlenmez olay veya eylem. Bu türde yönetmen istediği sonuca ulaşmak için provoke edici, tahrik edici, kışkırtıcı olabilir. (Saadet, 2007: 59)

Bu filmin kışkırtıcılığı da Bingöl'ün kendi üzerinden belleği yeniden kurma çabasında aranmalı. Kendiyle belleği yeniden kurma deneyimi belgeselin varlık ve etik temelli sorunlarını da sorgular nitelikte.

Öyküsünün hem yönetmeni hem de kahramanı olarak karşılaştığı kişilere karşı kışkırtıcı bir dili özellikle kullanıyor. Kendisiyle yapılan bir söyleşide bu yöntemi bilinçli olarak seçtiğini ve konuya bütünüyle bir taraf olarak yaklaşmak istediğini, amacının bu olduğunu ifade etmiş:

> *Pippa'ya Mektubum* farklı bir filmdi benim için. Orada ben bir eyleme kalkışmıştım. Filmin yönetmeni olmaktan çok, olan bitene ses çıkarmaya çalışan biriydim. İtirazlarım ve demek istediklerim vardı. Filmin karakteriydim yani. Asıl olan bu eylemdi; film süreci ise meselenin devamın-

> da gelendi. O nedenle yönetmen olan Bingöl, bu eylemi yapan Bingöl'e tabiydi. Diğer filmlerden farklı olarak önceden vakit geçirmeden doğrudan insanların alanlarına giriyordum. O sohbetlerin yapılabilmesi ancak o koşulda mümkündü. Bu çat kapı durumu da gizli olmayan kamera ile kaydedildi. Biraz eylemin kendi doğası gereğiydi. Açık kameraya rağmen konuşulanlar ise karşılıklı rıza ile olan bir şeydi. Bir kadın olarak olanlara öfkem vardı ve bunu filmde de yansıttım. Duygularımı gizleme gereği duymadım. Bir taraftım ve bunu da açıklıkla paylaşıyordum. (Susam, 2012: 23)

Bu açıklamaların ışığında filme yeniden bakıldığında yönetmenin aslında öteki olana izleyiciyi davet ederken güvenilirlik noktasında riskli bir durumu da göze aldığı görülüyor.

> (...) insanları filme almak, onların arasına karışmak, onlarla birlikte olmak için, sizin orada olduğunuzu bilmeleri gerekir, kameranın varlığının yaratacağı sonuçları kabul etmeleri gerekir. (...) Tek meşru yöntem filme alınan kişilerle onları filme alan kişi arasında bir çeşit üstü kapalı anlaşma olmasına yani ötekinin varlığının karşılıklı olarak kabul edilmesine dayanır. (Durmaz, 2012: 234)

Seçilen konu, konuya yaklaşım, dünya görüşü, birikim, yaşam deneyimleri ile belirlenir. Filmi izlerken konuyla kurulan bağ, dolaylı da olsa yönetmenle de kuruluyor. Özellikle belgesel sinemada içeriğin estetik bir dile dönüşürken geçirdiği değişim hakikatle arasındaki ilişkiyi tanımlar. Belgesel izleyicisi filmi "gerçekliği" nedeniyle seçiyor, öncelikle yönetmenine güvenmek istiyor. Sinema diline ve içeriğe ait manipülasyonlar, kurgu ve söylem oyunları izleyiciyi hızla nesnesinden uzaklaştırır. Bu filmin konusu, bu türden tuzaklara çok uygun olmasına rağmen yönetmenin eylemiyle arasına koyduğu mesafe, güvenilirliğini zedelemeyen bir sıcaklık taşımayı başarmış.

Bir yol öyküsü diyebileceğimiz belgesel boyunca yönetmen iki şey yapıyor: Birincisi açılış sekansında olduğu gibi Pippa'ya seslendiği mektupla tamamen kendine ait duygularını, bakış açısını bize yansıtıyor. Burada dili, son derece lirik ve öznel. İkincisi ise yol boyunca karşılaştığı insanların gözünden otostopçu, yalnız bir kadına ve Pippa'nın başına gelenlere dair onların görüşlerini yansız ve müdahalesiz bir biçimde veriyor. Buradaki dil, gündelik yaşamın içinden, olduğu gibi doğallığı ve doğalcı* yaklaşımıyla yansıtılmış.

---

* *Natüralist.* (y.h.n.)

Pippa'ya Mektubum meselesi kadın olan bir film; ancak bize kadına dair toplumsal algıyı erkeklerin gözünden ve dilinden anlatıyor. Başkasının, diğerinin gözünden ne olduğun, nasıl göründüğün ve nasıl olmanın beklendiğine dair toplumsal algı filmin gerçek aktörlerinden, erkeklerden öğreniliyor. Kendilik algımızı, benlik kavramımızı oluştururken başkalarının bizi nasıl gördüğü toplumsal yaşam içinde kendimizi sunma biçimlerimizi doğrudan etkiler.

> (...) benlik kavramımızı diğer insanlarla etkileşim içinde inşa ederiz, yani benliğimizin bilgisini, onların tuttuğu bir aynadaki görüntümüzden çıkarırız. (...) Benlik kavramımız, bizim mutlak değerlerimizden çok, diğerlerinin bizim hakkımızda düşündüklerinde çıkardığımız şeylere bağlıdır. Kendi hakkımızdaki düşüncemizin önemli bir kısmı sosyal etkileşimin bir ürünüdür. (Bilgin, 2009: 239)

Bu filmdeki erkeklerin gözünün bu toplumun kadınlarına ayna olması, kadının toplumsal yaşam içinde kendini sunma biçimlerini, toplumsal yaşam içindeki temsil kabiliyetlerini de ister istemez belirlemekte. Film boyunca kadınların verdikleri yanıtlar, erkek egemen erkin kurallarına uymayanın başına kötü şeyler gelebileceğine dair algıları bunu göstermekte. Bu, bizim dışımızdakilerin benlik kavramımıza etkisiyle sınırlı kalan bir durum değil. Bu, toplumsal önyargıların stereotiplerin nasıl oluştuğuna dair de ipuçlarını veriyor. Kadın dediğin evde oturur, yalnız sokağa çıkmaz, tanımadığı insanlarla her ne olursa olsun iletişim kurmaz, kadın erkeğin namusudur, erkeğin izin verdiği ve çizdiği dünyanın içindeki sınırlı özgürlük alanlarıyla yetinmek durumundadır. Erkeğin kadınına güvenmediğinden değildir bu durum, dünya kötüdür. Yol boyunca Bingöl Elmas'ı taşıtına alanların hemen hepsindeki önyargı Elmas'ın bir seks işçisi olduğu yolunda. Süreç içinde iletişim ilerledikçe önyargıları yerini şaşkınlığa kimi zaman da utanmaya bırakıyor. Şaşkınlıklarının altında yatan, zihinlerinde hapsettikleri kadın kavramına Bingöl'ün uymaması. Düşünmek, sorgulamak ve kendi yanıtlarımızla kendimizi inşa etmek yerine çoğu zaman kalıp değerlerle duvarlarımızı örmek kolay gelir. Bu kalıp yargılar her zaman bizi boşa çıkarmasalar da dünyalarımızı daraltan, köhneleştiren bir etkiye sahip.

> (...) stereotip terimi, ilk kez "kafamızdaki imajlar"a işaret etmek üzere Lippmann (1922) tarafından ortaya atılmıştır. Stereotip terimi, genel olarak diğer insanları içine yerleştirdiğimiz kategorileri ifade etmektedir.

> (...) stereotip bir birey, grup veya topluluk hakkında sahip olunan temellendirilmemiş kanaattir. Belirli bir hedef hakkında basitleştirilmiş yaygın inançlara dayanan stereotipler, bireysel farklılıkları dikkate almayan kalıp yargılard·r. Stereotiplere sıklıkla hedef olan gruplar yaş, cinsiyet, meslek grupları, ızınlık grupları ve milliyetlerdir. (Bilgin, 2007: 369)

Film, baştan sona ikiliklerden oluşan bir aks üzerinde ilerliyor. Bize bu karşıtlıklar içinden topluma ait stereotiplerin profilini çiziyor: kadın/erkek, Müslüman/Hıristiyan, kent/doğa, güçlü/güçsüz, güven/güvensizlik, iyi/kötü, dost/düşman vs. Yapılan söyleşilerden anlamaktay.z ki öncelikle Pippa'nın kadın oluşu her anlamda tehlikeye açık oluşu anlamına gelmekte. Otostop yapıyor oluşu tekinsiz bir meslek grubuna ait olduğuna dair kalıp yargıları da aşan önyargıları harekete geçirmiştir. Yani kadın olmak, yalnız seyahat ediyor olmak ve bunu otostopla gerçekleştirmekle kamunun görüşüne göre zaten Pippa suça davetiye çıkarmıştır. Bir de yabancı ve Hıristiyan olmak cinayetin meşruluğunu sağlamış olur. Erkeklerin gözünden bunun böyle okunduğuna dair cümleleri rahatlıkla duyuyoruz. Belgeselde yer alan farklı yaş gruplarına ait kadınlar hayıflanıp yazıklansalar da durumu, koşulları, çaresizliği kabullenmiş görünmekteler.

Film anlamlarını oluştururken sembollere, metonimi ve metaforlara da yer vermiş. Elbette bu unsurlar, gerçeğin alımlanmasına müdahale edecek ya da bunu bulanıklaştıracak bir kapalılıkta kullanılmamış. Pippa'nın başına gelenlerden sonra giyilebilecek gelinlik, siyah bir gelinliktir. Yas duygusunun rengi ile gelinliğin umut vaat eden imgesi bir arada paradoks oluşturuyor. Ayrıca yol boyunca da işlevsel olarak beyaz bir gelinlikten daha çok dikkat çekmiş, ilgi odağı olmuştur. Bu da zihinlerde daha çok soru işareti demek.

Filmin giriş sekansında yönetmenin kadınlar tarafından düğüne hazırlanır gibi yolculuğa hazırlanması da başarılı bir düzdeğişmece.* Aynı bölümde yolculuk başlamadan önce kadınların gelinliğin üzerine kendi duygu ve dileklerini yansıtan nesneler iliştirmeleri de simgesel bir anlam taşımaktadır. İliştirilen şeylerin hepsi kadın dünyasının özelliklerini yansıtıyor. Siyah gelinliğe iliştirilenlerle Bingöl Elmas bir ölçüde "dilek ağacı"na benziyor. Kültürümüzde, çok eski bir uygulama olarak, uğurlu olduğuna inanılan, bazen yatır yakınlarında bulunan ağaçlara dilekler gerçekleşsin diye çaput bağlama sık görülür. Bu benzerlik ilişkisiyle de etkili bir metafor.

---

* *Metonymy*, metonimi, mecazımürsel. (y.h.n.)

Her bir kadın, kadınlık hallerine dair, kendi yaşamlarından esinlediklerini, bir dilek olarak elbiseye iliştiriyor. Dolayısıyla kolektif bir arzunun yansıması, birlikteyiz ve yalnız değiliz duygusunun işareti oluyor gelinlik. Bu simgelerden biri kumaşa işlenmiş Antigone'nin adı. Oidipus'un kızı, Sophokles'in trajedi kahramanı Antigone, erkek aklın karşısında kadının yalnızlığını, insani görevleri yerine getirmek için kurallara cesaretle karşı gelişi simgeler. Filmde bu mitsel öykü metinler arası bir yolculuğa da işaret etmekte.

Film boyunca Bingöl Elmas, bu tehlikeli yolculukta ekip arkadaşları tarafından izleniyor. Taşıt içlerindeki yakın plan çekimler yönetmence yapılmış. Ama yolculuğu izleyen bir çekim ekibi de söz konusu. Ekibi zaman zaman film içinde görüyoruz. Kimi yerde yönetmen ve ekibin diyaloglarına da rastlıyoruz. Bu yöntem son dönem belgesellerinde çokça kullanılmakta. Bir yabancılaştırma efekti olarak düşünülebileceği gibi konunun gerçekliğine dair de bir gönderme olarak alımlanabilir.

Film bittiğinde Pippa'ya yazılmış mektup da bitiyor. Mektup belgeselin amacını ortaya koyarken aynı zamanda yönetmenin, insanların birbirini sevdiği ve birbirine güvendiği özgürlük ve barış dolu bir dünya düşünü de dile getirmiş. Yönetmenin kendiyle baş başa kaldığı yerlerde Pippa'ya seslenişi doğanın içinden, doğanın sesleri arasında. Bu doğayla baş başa kalış, karşılığını en çok romantiklerde bulmuş bir sığınma hali. Saf, bozulmamış, masumiyet dolu bir kendi kendiyle kalış yeri. Doğa aynı zamanda kentten, kentin sakladığı kötü ve tekinsiz olandan uzaklaşmayı da simgeler. İnsanın kendi içine çıplak bakabilmesini daha olanaklı kılar.

Teknolojik ve bilimsel gelişmeler görselliğin hâkim bir güç olarak var olacağını gösteriyor. İmajların anlamlarından arındırılmış, boş temsillere dönüştüğü günümüz kitle iletişim ortamında, bu imajlara yeniden anlamlarını kazandıracak olan yine sanat olacaktır. Ve bu sanatların en önemlisi de sinema.

Başta da değindiğimiz gibi göz vicdandır. Görmek yeryüzüne ayna tutmaktır. Bu aynanın içinde olup bitenlere karşı bilinçli özne sorumluluk taşır. Baktığımız aynada ne gördüğümüz, o aynayla neyi göstermek istediğimiz her şeyden önce bir bilinç ve farkındalık sorunudur. Aynı zamanda sorumluluk...

Belgesel sinema bu bilinçle yaşama düşürdüğümüz anlamlı notları toplumsal belleğimiz için, yarınımız için yeni anlamlar üreterek temize çeker. Kaybolmuşu bulmak, sesi çıkmayana ses olmak, unutuşu anımsatmak... Tüm bunlar belgesel sinemanın ilgi alanı,

temel meseleleri. *Pippa'ya Mektubum*, belgesel sinemanın, insanın insanla, toplumla, doğayla çatışmasından doğan gerilimlerin olumsuz sonuçlarından birini belleklerimize kazıyor. Toplumsal cinsiyet rollerindeki eşitsizlik, önyargılar, ötekine yönelik düşmanlık ve dışlayıcılık, benlik algımız vs konularında izleyicisini manipüle etmeden çokanlamlı soruları zihinlere bırakıyor. Yaşama sorumluluğu sorulara anlamlı yanıtlar olabilmekse, bu film anlamlı bir yanıt olmuş.

Asya Minör... Yeniden/Tahsin İşbilen

Belgesel İkinci Dünya Savaşı yıllarında Nazi işgalinden Türkiye'ye kaçan siviller, askerler ve direnişçilerin yaşamda kalma mücadelelerini anlatıyor. Hayatta kalan tanıklarla yapılan söyleşilerle ilerleyen film iki çocuğunu alarak Samos Adası'ndan kaçmak zorunda kalmış Kostas Demerci'nin anılarıyla çerçevelenmiş. Konu onların Türkiye'ye kaçışları ve sığınmaları olduğu için ağırlıklı olarak tanıkların görüşleriyle oluşturulmuş. Ancak yer yer Türkiye tarafının da tanıklıklarından, anılarından yararlanılmış. Film dilini de mesajını da savaşların getirdiği felaketlere odaklıyor. Savaşa dair eleştirellik tanıkların anıları ve yaşantılarından yola çıkarak anlatılmış. Tahsin İşbilen'in filmi için yorumu:

> Bu belgesel film, tarihe farklı bir yaklaşım deneyimi olarak, anıların aktarımı üzerinden gerçekleştirilmiştir. Günümüzde Akdeniz üzerine yaygın kanı, farklı ulus ve ırklardan oluşmakla birlikte ortak bir kültürel atmosferin havzası olduğudur. Bugün yeryüzü ciddi bir ayrışma dönemini geride bırakıyor, yakın gelecek özellikle kültürel uyum arayışlarının dönemi olacak. Barışa her zamankinden daha çok gereksinimimiz var ve bu film bir barış filmidir.

Tarihsel arka plan bilgisine göre, Nazi işgali sırasında çeşitli grupların farklı amaçlarla da olsa yolu Anadolu'da kesişir. Küçük Asya Felaketi'den sonra çoğu mübadil olan Rumların yeniden Anadolu'ya göçlerinin, sığınmalarının zorlu, zorunlu hikâyesini anlatıyor film.

Yönetmenin sözlerinden de anlaşılacağı üzere belgesel taraflıdır. Belgeci ya da tarihçi yaklaşımının mesafeliliğinden uzak, belgesel yönetmeninin olması gereken yerde durduğunu ilan ediyor. Ahlaki, vicdani ve politik bağlamıyla insandan, insani olandan yana bir taraf oluş söz konusu. Belgesel sinemada önemli olan, yönetmenlerin taraf olmaları değil, gerçeklere dair okumalarının tahrip

ve tahrif edici olmaması. Filmin akışında bu yöndeki özen kendini hissettiriyor. Film baştan sona Kostas Demerci'nin anılarıyla süreci yaşayanların anımsamalarından oluşmuş. Belgesel sinemanın belleğin ve tarihin yeniden inşası ve yorumlanışına olanak tanıyan bir araç olduğu düşünüldüğünde yönetmenin filmine dahil ettikleri ya da dışarıda bıraktığı anılar bu yorumlanışın niteliği hakkında da fikir veriyor. Neredeyse hem Türkiye hem Yunanistan tarafından tüm konuşmacılar ortak barışçıl bir tutum içinde. Farklı görüş ve değerlendirmelerle karşıtlık ilişkisiyle değil birbirinin sözünün devamcısı bir yolla filmin izleği oluşturulmuş.

Film, Demerci'nin "Gün gelecek, yeryüzünün bütün ülkeleri barış içinde yaşayacak" cümlesiyle açılıyor. Bugün ve geçmiş arasında zamansal zikzaklarla kurgu, atlamalı bir biçimde gelişmiş, tanıkların söyleşileri fotoğraf ve belgelerle desteklenmiş. Kimi zaman anlatılanların sağlaması yapılarak farklı tanıkların aynı yaşantı anlatımlarına yer verilmiş. Bu bazen bir Türk'ün ve Rum'un aynı olayı hatırlayışı; bazen aynı yaşantının iki Rum tanığın anlatımlarıyla sürüyor. Bu, filmin anlatı yapısının zaman zaman sarkmasına neden oluyor. Konuya ait bellek mekânlarının görsel göstergelerle yansıtılma biçimiyle tezat oluşturuyor. Bu, yönetmenin söz kurgusuna zorunlu olarak görsellikten daha fazla ağırlık vermesine neden olmuş.

Filmin paralel anlatılarla ilerleyen kurgusunda dramatik yapıyı Kostas Demerci'nin anıları oluşturuyor. Filmin tanıklarından biri de Demerci'nin oğlu Niko. Yaşananların babanın ve oğlun gözünden verilmesi iki kuşağın tanıklıkları, kuşaklar arası farklılıkları göstermek açısından dikkat çekici. Belgesellerde söylemin nasıl kurulduğu güvenilirlik ve inandırıcılık açısından son derece önemlidir. Tanık söyleşilerinin filmin neredeyse ana omurgasını oluşturması belli bir hayat hikâyesine; yani Demerci'nin hikâyesine yoğunlaşmamıza engel oluyor. Bu da filmin seçili değil ama zorunlu olarak iki dilliliğe düşmesine neden olmuştur ki filmin estetik kuruluşu ve anlatı formundaki tutarlılığını düşündürüyor. Bu nedenle film, didaktik kaygısıyla klasik tarihi belgesel formuna kimi yerlerde daha yakın durmakta.

Tanık anlatılarını güçlendirmek ve tarihsel arka planı yansıtmak için filmin giriş bölümünde daha çok arşiv görüntülerine, fotoğraflara, belgelere vs yer verilmiş. Dönemin koşulları düşünüldüğünde arşiv görüntülerinin yetersizliği ortada. Yine de ekip ulaşabildiği oranda İkinci Dünya Savaşı yıllarına ait, göç ve savaş görüntülerin-

den yararlanmış, özellikle yerli ve yabancı basına ait gazete haberleri, radyo bültenleri bugünden geçmişe baktığımızda döneme dair dil ve göstergeler üzerinden atmosferi deşifre etmek için bir olanak oluşturmuş.

Belgesel sinemanın toplumsal barışa katkısına dair iyi bir tartışma ve sorgulama zemini de açıyor izleyicisine. O nedenle de savaşın nasıl bir felakete yol açtığının dökümünü hem anlatılar hem sayısal verilerle aktarıyor. Açlıktan ölen binlerce insan, on bini aşkın göçmen, sınırdaki büyük göç dalgası, parçalanan aileler... Alman işgalinden sonra yaşanan felaketler, Kostas Demerci'nin anılarından alıntılarla anlatılmış. Diğer tanık anıları daha çok tarihsel arka plana ve dönemin koşullarına dair bilgileri verirken baba oğul Demercilerin hikâyesi insan odaklı, duygusal dünyalarını yansıtır nitelikte.

Filmin tanıklarından bir kısmı komünist direnişçiler, bir kısmı da o dönemde Yunan ordusunda görevli askerler. Anıların iletilme biçimleri bu gruplar arasında farklılık taşımakta. Komünistler evrensel bir barış algısı içinden savaşın kötülüğüne yaklaşırken asker tanıklar kutsal vatan toprağının kaybedilmesi, silahlarından ayrılmak zorunda kalmanın küçültücülüğü gibi anıların duygusal karşılıklarına odaklanmış görünüyorlar. Meriç üzerinden Türkiye'ye giren Yunan asker tanık: "Türkler bizi çok iyi karşıladı, beyaz ekmek verdiler, iyi baktılar bize" diyor ve "Kampta Türk subaylar silahlarımızı teslim etmemizi istediler. 'Yaşasın Yunanistan!' diye bağırarak bıraktık silahlarımızı. Sanki silahlarımızın cenaze töreniydi..." ekliyor gözyaşları içinde. Aynı kişi Bergama'ya getirildiklerinde askeri kampa götürülürlerken oradaki Rum kadınların sözlü tacizine uğradıklarını söylüyor. Türkçe bilen Rum arkadaşı ona dönerek ve "ne dediklerini sana hiç söylemeyeyim" der. Bu, yıkılan imparatorluk süreci ve büyük savaştan sonra kurulan ulus-devlet içinde yaşayan Rumların tazeliğini koruyan milliyetçi duygularını göstermek açısından önemli.

Türkiye'deki tanıklar gelenlere dostluk gösterdiklerini söylüyorlar. Anılarda saklı kalan duygu: acıma ve sevecenlik. "Onlar bizden perişan oldular, temelli aç kaldılar" der biri. Yine onlardan öğreniyoruz ki evleri büyük ve gelir düzeyi iyi olan aileler evlerini açmış. Yöredeki boş evlere de yerleştirilmişler. Asker mülteciler kamp bölgelerinde tutulmuş. Kostas anılarının bir yerinde tarihin kötü izleri için "En iyisi onları hatırlamamaktı" der. İyi ev sahipliğini halkların barış içinde yaşam göstergesi olarak ifade ediyor. "Her savaş halk

için bir felakettir, oysa vurguncular için bir ganimettir" sözü ise filmin mottosu.

Film bellek çalışmalarına pek çok bakımdan katkı sunmakta. Tanıklara dair içerik analizleri hatırlama kültürünün bireylerin dünya görüşleriyle doğrudan ilintili olduğunu bize göstermekte. Kostas Demerci'nin unutmak üzerine söyledikleri de son derece dikkat çekici. İleri doğru yürümek ve barış kültürünü inşa etmek kötü anıların sürekli bellekte tutulmasıyla çok da mümkün olmaz yargısını izleyene bir kez daha hatırlatıyor.

Gerçeğin temsiliyeti için tanıklara ulaşmak son derece önemlidir. Ancak tanıkların görüşleri derinlikli bir sözlü tarih çalışmasının yansımasından çok bir mülakata verilen yanıtların, toplamı gibi. Dramatik örgüyü sinema dilinden aktaracak görüntüler de son derece sınırlı. O nedenle tanıkların söyleşileri aktarılırken araya giren görüntüler bağlamdan uzak. Buradaki açık, savaş süreciyle ilgili arşiv görüntülerinin kullanılmasıyla bir ölçüde kapatılmış, denebilir. Kostas'ın anıları dramatik kurguyu oluşturan öğe. Belgesel sinema insana dair hikâyeler anlatmaksa eğer, filmde bu durum Kostas'la sağlanmış. Ayrıca Kostas'ın anıları savaşın ve düşülen sefaletin asıl sahiplerine dair de hem bellek hem tarih hem politik alanda bizi savaşlara dair tartışmaya da çağırmakta. Oğluna, İzmir'de gezerlerken, İzmir yangınından ve dolayısıyla Türklerle Yunanları karşı karşıya getiren savaştan da söz eder: "Bizimkilerin deliliği tuttu, İngilizlerle Fransızları dinleyerek askerlerini Küçük Asya'ya gönderip Ankara'ya kadar ilerlediler. Sonuç 1922 felaketi oldu."

Film, göçmenlerin Kostas ve oğlu da dahil kötü koşullarda bir tren yolculuğu ile Halep'e gidişleriyle biter. Ancak yönetmen belli ki bu sonla yetinmek istememiş. Filminin barışa dair sözünün altını ısrarla çizerken karakterlerinin savaşından ardından yapıp ettikleriyle de onları biraz daha tanımamızı sağlamış. Son planlara dek filmde üst-metin kullanılmıyor. Söz kimdeyse kendini doğrudan kendi cümleleriyle temsil ediyor. Ama filmin finali, yönetmenin bakış açısı ve dikkat çekme arzusuyla Kostas'ın yaşamının geri kalanına odaklanıyor. Bunun filme katkısı izleyenlerin Kostas'ı ama daha çok oğlu Niko'yu yakından tanıması olur. Bu son bölüm, kendini filmin bütününden dil ve üslupça ayırmış görünmekte. Filmin estetik bütünlüğünü bir sıçramayla başkalaştırmıştır.

Belki de belgesellerde asıl gerçekleştirilmesi gereken, referanslara ve bilgi vermeye dayalı bir yönetmenlikten çok asıl meseleden uzaklaşmadan üslubu yalın ve çarpıcı kılarak, belgesel diline ait

özgün anlatı formları bulmalı. Gözlemci, aktarıcı bir tavrı benimseyen yönetmen, final bölümünde ilk kez yorumlayıcı kimliğiyle beliriyor. Bu filmin üslup dengesi ve sözüyle ilgili zaafı gibi.

Belgesel sinema ve bellek ilişkisi büyük anlatıların yerini minör tarih algısının almasıyla, kişisel tarihlerin bilgisiyle büyük anlatıların gözden kaçırdığı, göz ardı ettiği, yok saydığı yaşantıların gündeme gelmesiyle daha da önem kazandı. Carr "Tarihsel süreç süreklidir; bugünün geleceğe nasıl yansıyabileceğini bilmezsek, geçmişin bugüne nasıl dönüştüğünü hiç anlayamayız. Her kuşak tarihi yeniden gözden geçirmelidir. Zaman zaman yeniden gözden geçirilmeyen tarih yavaş yavaş ölür ve toplumsal oluşumun dramatik iniş çıkışlarının yerine, geleneksel söylencelerin durgun görüntüsü geçer" (Carr, 2011: 23) sözleriyle kuşakları bir anlamda uyarmakta. Tarihi yeniden gözden geçirenler, bugün tarih biliminin kanıksanmış ve egemen ideolojiden yana tavrını yansıtmaktan uzaklaşarak daha sivil bir tarihi, sıradan insanların anılarından, tanıklıklarından, yaşantılarından yola çıkarak yapıyorlar. Burada artık önemli olan, ihmal edilen gruplara da bakarak tarihin insan hikâyeleri merkezli yeniden okumasını yapmak. Yönetmen İşbilen'in belgeseliyle ilgili vurguladığı gibi burada amaçlanan "farklı bir tarih yapma deneyimi" olarak belgesel sinemayı kullanmak.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında, savaşa dahil olmuş Yunanistan'la savaş dışı kalmayı başarmış Türkiye'nin ilişkilerini yeniden yorumlayan bu belgesel, büyük anlatının gözden kaçırdığı bir olayı gündeme getirerek iki toplumun birlikte yaşama, ortak hayatı paylaşma deneyimlerini aktarıyor. Zihinlere barışa dair ve güncele ait sorular bırakmayı da amaçlayarak geçmişe yeniden bakmaya çalışmış. Tarih de bellek de şimdiki zamana ayarlıdır. Şimdiki zamanın gereksinimleri içinden geçmişte kalanlar yeniden hatırlanır ve yorumlanır. O nedenle aslında hiçbir şey unutuşun havuzunda yok olmaz. Anılar aracılığıyla bellek yeri ve günü geldiğinde sözünü yeni bir dille kurar. Bu çalışmaya da bellek açısından bu şekilde bakılmalı. Savaştan yeni çıkmış ve bir arada yaşayışları mübadeleyle, Küçük Asya Felaketi ile bitmiş iki halkı başka bir felaketin yeniden birleştirmesinin öyküsü olan bu film, bu anlamda oldukça dikkat çekici. Devlet politikaları ve resmi ideolojilerin manipülasyonlarından bağımsız olarak halkların ortaklıklarını irdeleyen ve ortaya koyan bu belgesel arka planıyla da muktedirlerin savaş arzularının doğurduğu sosyoekonomik güçlüklere de ayna tutmaktadır.

Devrimci Gençlik Köprüsü/Bahriye Kabadayı Dal

Genç yönetmenlerden Bahriye Kabadayı Dal'ın ses ve ödüller getiren filmi *Devrimci Gençlik Köprüsü*, mekânın bellekle olan ilişkisini ve hatırlamadaki belirleyiciliğini kavramak açısından iyi bir örnek. "Eski bir masal değil 68" sözüyle açılan film daha ilk dakikalardan izleyeni dünyada olduğu gibi ülkede de etkileri görülen radikal, özgürlükçü öğrenci hareketlerini hatırlamaya davet ediyor. Film, Türkiye'de kültürel, sosyal, ekonomik ve politik pek çok paradigma farklılıklarıyla yaşanan 68 hareketinin içinde biriciklik taşıyan Zap Suyu köprüsü projesine dikkatleri çekerek hem dönemin devrimci mücadelesini hem de Zap Suyu'na imece yoluyla, devrimci ruhla yapılan köprünün inşa sürecini tanıklıklarla hatırlatmaya çalışıyor.

Hatırlama, unutuş, mekân ve bellek ilişkisi bakımından zengin içeriğe sahip *Devrimci Gençlik Köprüsü*, '68 gençliği içinden bir grubun 1969'da Zap Suyu üzerine köprü inşa etme serüvenlerini konu alıyor. Üçüncü Köprü tartışmalarının zaman zaman alevlendiği 2000'li yıllardan çok önce Boğaz Köprüsü'nün yapımına karşı, ülkenin doğusuyla batısı arasındaki eşitsizlikleri ve yanlış kentleşme politikalarını vurgulamak için gerçekleştirilen sembolik bir eylemin öyküsü. Filmin bellek okumaları açısından ışıltısı, bu serüvenin nasıl hatırlandığına ve nasıl efsaneye dönüştüğüne dair izleri başarıyla sürmüş olması. Bunu gerçekleştirirken pek çok önemli noktaya değinen film, duygusal gerilimini 68 ruhu, hayalleri, ütopyaları, bir arada barış içinde yaşama arzusu üzerine kuruyor. Böylelikle film, bir yandan geçmişi sosyal, politik, ekonomik ve kültürel değerleri içinde daha genel bir dil ve kavrayışla yansıtırken bir yandan da grup dinamikleri içinde bir avuç gencin serüvenleri üzerinden Zap'ın hikâyesini anlatıyor. Burada asıl kahraman Zap.

Yönetmen izleyicisini bellek tazelemeye davet ediyor, hatırlamanın coğrafyasına bırakıyor. "Geçmişteki deneyimlerden gelecekteki mücadeleleri besleyecek dersler çıkarabilmek; ancak yine bir gele-

cek tasarımı ile mümkün olabilir." Bu sözlerle başlayan film, şimdi ve geçmiş arasında saç örgüsü bir yol izleyecektir. Şimdiki zaman, İstanbul, üst sestir –yönetmenin sesi–; gördüğümüz Boğaz'dır, büyük nehir; Marmara'ya, Karadeniz'e genişlerken görürüz onu. Martılar akıntıya eşlik eder, hayatın akışına... Masalsı, lirik bir dil şimdinin zamanından izleyiciyi alarak, hikâyesini anlatmak üzere güneşin doğduğu kadim topraklara doğru yola çıkmaya hazırlar. Derken coğrafya değişir. Yol hayat gibi akar, su hayat gibi. Kuşlar, bulutlar, ovalar hepsi birlikte akarlar: Sözün kurulacağı yere doğru. Yönetmen izleyiciyi önce doğayla tanıştırıyor. Sözün belirleyeni, hatıraların dirilticisi bir anlamda mekânın kendisidir. O nedenle insana, insanın derdine ve hikâyesine dokunmadan önce doğaya dokunuyoruz gözlerimizle. Metnin lirizmi, sesin yumuşaklığı Doğu'ya yaklaşıldıkça, yönetmeni bir anlamda kadim toprakların hikâye anlatıcısına dönüştürüyor.

Film bu lirik dili dış çerçeveyi belirlemek, aynı zamanda dramatik kurguya dikkat çekmek için kullanmış görünüyor. Özellikle doğa planlarında kendini iyiden iyiye hissettiren çerçeveleme titizliği, belgesele dair estetik çabayı da hissettiriyor. Yönetmen daha çok gözlemci özelliğiyle gösteriyor kendini. Sözlü tarih yöntemi, tarihsel bilgilerin teyidini almaktan çok o bilgilerin insanların hayatlarındaki karşılıkları "ne?", "bunları nasıl hatırlıyorlar?" sorularına açıklık getirmek, geçmişten çağrılan anı parçalarıyla bütünlüklü bir hikâye kurmak için kullanılmış. Söyleşiler Zap'taki yerel tanıkların bir bölümüyle Kürtçe yapılmış. Yeni kuşaklarla ise Türkçe. Bu dahi konunun bağlamı dışına çıkmayı göze alarak söylersek, sosyolojik açıdan dönemsel analizlere dair bir şey söylemekte. *Devrimci Gençlik Köprüsü,* tali yolları bol bir film. Neredeyse her plan, temel konu dışında da görsel ve sözel göstergelerin kod açımlamalarını yapmak üzere zengin bir malzeme sunuyor.

Türkiye, İran, Irak sacayağında gözlerden upuzak Hakkâri... Yönetmenin sesi diyor ki: "Aynı gökyüzü, aynı toprak... Umutlarla ışığa döndüm yüzümü. Onun gözünden 'gerçekliğin efsanesi' olan o köprüyü arıyordum." Daha önce de belirttildiği gibi belgeseller çağa ait duyuş, duyarlılık ve söylemleri açımlamak için elverişli araçlardır; ama kendileri de aynı zamanda söylem üretirler. Sözlerinden yönetmenin de izini sürdüğü hikâyeyi bir mit olarak gördüğünü ve hissettiğini anlıyoruz. Bu açıdan bakıldığında yönetmenin kendine özgü, kişisel heyecanının belgeselin üslubuna da yansıdığını söyleyebiliriz.

Zap'a köprü yapmak bir grup İstanbullu gencin aklına nasıl gelmiştir? Dönem hangi sosyal, sınıfsal, kültürel paradigmaların rüzgârındadır. Hikâyenin art plan bilgisi detaylı bir biçimde veriliyor filmde. Hareketli arşiv görüntüleriyle 68 öğrenci olayları, Vietnam Savaşı, Amerikan emperyalizminin sembolleri, 6. Filo, Tam Bağımsız Türkiye sloganlarıyla büyüyen öğrenci hareketleri, gerici güçler ve hükümet saldırılarına rağmen gençlerin direnişleri vb devrim nasıl olmalı tartışmaları, marşlar, protesto görüntüleri... Arşivlerin yanlı tutumunu bu görüntülerin sıralanışlarında görüyoruz. Film çoğu yerde gerçeğin bağlama göre gerçeklik kazanmasını vurguluyor. Bunu göstermek için yönetmen görüntüleri karşılaştırmalı kod açımlamalarına olanak veren bir kurguyla yansıtmış. Bu tutum, filmi çokanlamlı zengin bir metne, bellek mekânına dönüştürmüş.

Geçmiş böyle hatırlatıldıktan sonra şimdiki zamana geliniyor. Masa başında yönetmenle bir grup insanın söyleştiğini görüyoruz. Fotoğraflar üzerinden gelişen söyleşi ilerledikçe tek tek tanıyoruz gruptakileri. Böylece Zap'ın izini sürmeye devam ediliyor. Yönetmen bu tasarruflu söz kurgusuyla imgesel sinemadaki gibi merak unsurunu diri tutmaya çalışıyor ve bunu başarıyor da. Böylece kademeli olarak belgeselin omurgası belirmeye başlıyor. Bu masa başı söyleşileri daha sonra tek tek mülakatlar biçiminde sürecektir. "O vakit genç olan bu adamları kadim topraklara çeken neydi?" bu anlaşılmaya çalışılıyor. Şimdilerde yayıncı, yazar, bilim insanı olarak tanıdığımız o zamanın gençleri arasında Masis Kürkçügil, Ragıp Zarakolu, Necati Doğru gibi isimler var. Ragıp Zarakolu Doğan Avcıoğlu'nun çalışmalarından söz eder. "Bilmediğimiz bir halkın, Kürt halkının varlığından haberdar edilmek bizi müthiş heyecanlandırmıştı" der. Kürtlerle ilgili ilk sosyolojik araştırmayı yapan İsmail Beşikçi'nin çalışmalarının onları meraklandırdığından söz açarlar. Konuşmalar sırasında yönetmenin haritaya odaklanması görsel simgelerin çokanlamlılığı yaratmasına dair örneklerden yalnızca biri. Muzaffer İlhan Erdost'un Şemdinli röportajı, Doğu mitingleri... Bunlarla alevlenen Doğu tartışmaları ve geri kalmışlığın sebebi feodalizm... Zap efsanesinin yaratıcı gençlerinin ruhunu bugünkü hallerinden dinliyoruz. Heyecanlarını yansıtırken bir yandan Türkiye'nin sosyal tarihini de anlatıyorlar. O vakitler Türkiye'yi, Hakkâri'yi, Zap'ı, Kürt'ü nasıl görmüşlerse onlar anlatılıyor. Ötekine bakış...

Bir de elbette gidilen yerde onlara bakış var. Zap'a onlar da öteki olarak gidiyorlar. Devlet de onları devrimci ruhları nedeniyle tehlikeli ve başka saymaktadır. İki grubun ortak noktası devletin onlara

tavrı aynılıktır ilk bakışta. "Zap'ı ve Hakkâri'yi ne kadar biliyoruz"a dair dönemin popüler kültüründen örnekler, müzikler dinamizmini artırıyor filmin. İzleyene soluk aldıran ara boşluklar, düşünme alanları da yaratıyor.

Yönetmen sözlü tarih kadar arşivlerin de bellek okumalarındaki aktif rolünü gözden kaçırmamış. Ay'a yolculuk, Boğaz Köprüsü inşaatı ve Zap Devrimci Gençlik Köprüsü eylemi simgesel anlamlandırma yoluyla bölgesel eşitsizlikleri vurgulamak için gazete haberleriyle yan yana getirilmiş. Gençlerin eylemini destekleyenlerle bu hareketi palyatif, reformist ve popülist bir eylem olarak değerlendirenlerin bakış açılarına da yer verilmiş. Hareketin kaç kişiyle nasıl başladığı, süreç içinde katılımcıların nasıl değişim ve dönüşümler yaşadıkları anılarla, hatırlamalarla ve şimdiki zamandan geçmişe bakan tanıkların özeleştiri ve değerlendirmeleriyle yansıtılmaya çalışılmış.

Filmin önemli özelliklerinden biri de çekim ekibini çekim sürecinde belirli aralıklarla görmemiz. Belgesel sinemanın tüm unsurlarıyla ve insan kaynağıyla birlikte düşünme, değişme ve bir deneyim alanı olduğunu gösteren bu yöntem hem yönetmenin gözlemciliğine vurgu yapıyor hem de aktif biçimde sürece katılan bir özne olarak onu yansıtıyor. Tanıklar belleklerinde, genç devrimciler olarak İstanbul'dan Hakkâri'ye, Doğu Ekspresi'yle, geçmişe yolculuğa çıkarken, yönetmen de Transasya Ekspresi'yle kendi yolculuğuna çıkıyor. İzleyenin yolculuğu da kendi zihninde başlıyor. Bu bir yol ve yolculuk hikâyesi. Bütün yolculuklar gibi bilinç ne kadarına açıksa o kadarlık, yola çıkanları değiştirecektir. Gençler ilk kez kadim topraklara giderken Zarakolu'nun ifadesiyle "Bir antropoloğun Vahşi Batı'ya gidişi gibi bir gidiş" heyecanı, merakı ve yabancılığı içindedirler. Bir de varılan yer var, orada onları karşılayan öteki tanıklar. Onlara güvenmeyenler ya da yakınlık duyanlar; inananlar ve inanmayanlar. Bir de devlet, devletin adamları. "Hoş geldiniz" ve "niye geldiniz" diyenler... Tanıkların hatıralarıyla belgesel yalnızca köprünün yapılış sürecini aydınlatan bir iş üstlenmez. Kurgu, tanıkların hatırladıklarıyla ve hatırlama biçimleriyle hem hatırlama kültürüne dair özel ve önemli verileri yakalatıyor hem belleğin ve hatırlamanın şimdiki zamana bakmak açısından önemini yansıtıyor. Belleğin zaman zaman güvenilmezliğinden, anı parçacıklarının anlamlı bir hikâyeye dönüşürken öz ve biçim değiştirebildiğinden söz ediliyor başlarda. Yönetmen bunu göstermek açısından önemli anlar ve tanık ifadeleri yakalamayı başarmış ki bu da filminin kıy-

metini artırıyor. Yerli tanıklara üzerinden yıllar geçtikten sonra "bu köprüyü kimler yaptı, hatırlıyor musunuz?" sorusu yöneltildiğinde tanıkların bir kısmının verdiği yanıtlar: "Bize Deniz Gezmiş ve arkadaşları bu köprüyü yaptı, dediler", "Mühendisi Yusuf Aslan... Uzun boylu biriydi. Saçları ağarmıştı, yaşlanmıştı. Deniz Gezmiş'i de iki defa gördüm zaten. O çok fazla uğramazdı." Oysa Deniz cezaevindedir o sırada. Burada kolektif belleğin gücünü, inandıklarını, efsaneleştirme olanaklarını görüyoruz. Deniz ve arkadaşlarının taşıdığı sembolik değer, kolektif bellekte Zap Köprüsü'nün değeriyle özdeşleştirilmiş.

Yönetmen geçmişin tanıklarıyla, köprünün yapım sürecine dek beraberdir. Sonra o tanıklar sahneden çekiliyor ama yönetmenin iz sürücülüğü devam ediyor. Köprü'nün hikâyesi burada bitmiyor çünkü. Köprü uzun yıllar ayakta kalacak, sonra yakılacak, ardından dinamitle yıkılacaktır. Tanıklar "Kim yaptı bilmiyoruz, terör olaylarından dolayı deniliyor", "PKK çatışmaları bahane edilerek oradan geçiş yapılıyor diye... Kim yaptı anlaşılmamakla birlikte, köylülerin yapmadığına inanıyorum. İdeolojik olarak o köprüden rahatsız olanlar yapmıştır" diyor. Devlet eliyle tahrip edildiğine inanılan köprü, simgesel değeriyle hâlâ bir bellek mekânı olarak yaşıyor. Belgesel buna tanıklık etmekle kalmayıp bellek mekânının anlamını yeniden taze bir bakışla üretmiş. Mekânları öte bir yere taşıyan düşlerimiz, imgelerimiz, inanmak istediklerimiz ve arzularımızdır. Bellek ancak onlarla harekete geçer. Harekete geçtiğindeyse kurulan öykü gerçeğini aşan bambaşka bir kimliğe bürünür, ihtiyacımız olanı bize geri getirmek için; direnmek, umut etmek, inanmak, barış gibi...

Kadim/Okan Avcı

Film, yönetmenin babaannesi, 83 yaşındaki Ayşe Avcı'nın hikâyesi. Çocukları nedeniyle Türkiye tarihinin önemli duraklarına tanıklık eden yaşlı bir kadına dair. Fethiye'nin Nif Köyü'nde sürdürülen basit bir yaşamın içinden bize hatırladıklarıyla seslenen bir insanın sade ve yalın hayatı. Türkiye'nin bir elli yıllık tarihi.

Kadim, çok eski, başlangıcı tarihin derinliklerinde kaybolmuş ve hâlâ süregiden için kullanılan bir sözcük. Film en başta adıyla bizi geçmişe götüreceğini işaret etmekte. Kıymetli olanı ve insana dair olanı kavramsal olarak adıyla içeriyor. Dolayısıyla sözcükten yola çıkarak filme ulaşıldığında beklenenle karşılaşılan örtüşüyor.

Kadim, sinematografik özellikleri yüksek, sinema dilinin hikâye kadar önemsendiği ve bu dilin gücüyle anlatmak istediğini iletmeye çalışan bir film. Sağlam, minimalist bir algıyla gündelik yaşamın, akıp giden zamanın içinden geçerek sözünü kurmaya çalışıyor. Büyük tarih anlatıları için belki de hiçbir önem taşımayan Ayşe Avcı'nın sıradan yaşamı belgesel aracılığıyla hayat içinde yer buluyor. Filmde, doğrudan kendi adına konuşan Ayşe Avcı'dır. Politikada olduğu gibi birilerinin benzer hayatlarının toptan sözcülüğünün yapıldığı temsili, dolaylı ilişkilerin yerini artık doğrudan sözün sahipleri alır. Ayşe Avcı gibi sıradan insanların olağan dünyaları ve muktedirlerin bu hayatları nasıl etkilediği film sayesinde izleyenlere hissettiriliyor.

Ayşe'nin son derece doğal ve sempatik bir karakter olmasının filme katkısı büyük. Kendine özgü bir dil ve anlatım formu oluşturmaya çalışmış *Kadim*. Her şeyden önce film tanıklıklarla yürüyor. Ancak bunun bir film olduğu duygusu da yabancılaştırma efekti olarak daha başlarda izleyiciye veriliyor. Örneğin Ayşe bir yerde kızıyla telefonda konuşur. Konuşurken bir yandan da kameraya bakar, "sabah beri çekim çekiyoruz" sözüyle tamamlanır plan. Konuşmacılar doğrudan yönetmenle konuşuyorlar, hatta kimi yerlerde söyleşi karşılıklı bir sohbetin izlerini taşıyor. Bu, yönetmenin

anlam kurgusu için özellikle seçtiği bir yöntem. Ayşe'nin hikâyesi filmin omurgası. Ancak bu hikâye Türkiye tarihinin dönüm noktalarıyla birlikte veriliyor. Paralel kurgu halinde ilerleyen hikâyede biz bir yandan genel duruma dair bilgilerle karşılaşır bir yandan da bu genel durumun mikro düzeyde bireylerin hayatlarında bıraktığı izleri görüyoruz. Yönetmen yöntem olarak filmi epizotlara ayırmayı seçmiş. Filmde anlatıcı yok, herkes kendi hikâyesiyle kendini temsil eder.

Birinci bölüm Marshall Planı'nı anlatıyor. Akıllarda en çok süttozlarıyla kalan Marshall yardımları süreci Ayşe'nin oğullarının, yönetmenin amcalarının tanıklıklarıyla veriliyor. Arşiv görüntülerde ise Türkiye'nin ağır sanayi sürecinin başlangıcı, Türkiye'nin radikal biçimde değişen yüzünün yansımalarını izleriz. Makineli tarım, fabrika görüntüleri... Arka planda yükseklerde dalgalanan Türk bayrağı kullanılan metonimilerden biri. Yönetmen bu türden görüntü seçimleriyle anlatımını zenginleştirmeyi ve derinleştirmeyi deniyor. Bu bölümlerde ses efektleri de son derece etkileyici biçimde kullanılmış, anlam üretmeye katkısı önemsenmiştir. Kullanılan tematik müzik son derece dengeli, anlamı da izleyiciyi de manipüle etmiyor, doğanın egemen olduğu bölümlerde yerini ortamın kendi sesine terk ediyor.

İkinci bölüm Max Frisch'in "Biz onlardan işçi istedik, onlar bize insan gönderdi" sözüyle açılıyor. Bölümün konusu Türkiyeli işçilerin Almanya macerasıdır. Altı yıl görülmeyen bir oğula duyulan hasret, yoksulluk, göçün darmadağın ettiği aile hayatlarına dair bellek tazelenmesi. Burada da konu arşiv görüntüler, gazete kupürleri ile desteklenir. Hemen arkasından gelen bölüm "Ayşe tatile çıksın" mesajıyla başlar. Yakın tarihi bilenler Kıbrıs çıkarmasının bu şifreyle başladığını anlarlar. Kıbrıs harekâtına katılan oğul nedeniyle geçen zor günler, radyolu günler... Anneye ulaşabilen bir mektup. Bu bölümü oğuldan da dinliyoruz. Derken 12 Eylül... Türkiye tarihinin en ağır darbesi Ayşe Nine'nin evini de yerle bir etmiştir. Oğullardan öğretmen olanın okudukları, yazdıkları yüzünden zor zamanlar yaşamasına, dolayısıyla Ayşe'nin de oğluyla birlikte sıkıntı çekmesine yol açmıştır. Bellek tazelemesine hiç ihtiyaç duyulmayan bu konuyla ilgili anılar tazeliğini korumaktadır. Ayşe Nine çocuklarının özgürlük ve bağımsızlık adına yaptığı mücadeleyi şöyle tanımlıyor: "Onlar Türkiye'yi düzene sokacaktı." Bayram Avcı gözaltına alınışını anlatırken fonda Kenan Evren konuşur. Bu görsel karşıtlık çokanlamlılığı sağlar. Bir yandan tarihsel bir olay ve failleri

yorumsuz, arşiv görüntüleriyle yer alır; bir yanda da bu olay nedeniyle hak ihlaline uğrayanların insani hikâyesi.

Finalde Ayşe kadını mezarlıkta eşine ve yitirdiği oğluna dua ederken görüyoruz. Akıp geçen bir zaman ve ona sığdırılanlar... Basit bir hayat sürüp giderken kişilerin dışındaki tarihsel, sosyal ve ekonomik kırılmaların insan hayatlarını sürüklediği yerler... Film hatırlama üzerine; bu hatırlamalar arka planda sosyoekonomik ve politik belirleyenlerin sıradan hayatları nasıl etkilediğini göstermektedir. Olan bitenler "kelebek etkisi"yle Fethiye'nin Nif Köyü'ndeki Ayşe Avcı'ya da dokunur.

Film yorumlayıcı değil gözlemci bir yönetmen üslubuyla kurulmaya çalışılmış. Sık sık söyleşilerin akış içinde yönetmenle karşılıklı konuşmaya dönüşmesi, konuşanların bunun bir çekim olduğunu izleyene hatırlatır cümleleriyle yönetmen anı ve hikâyeler aracılığıyla sinemanın bellek taşıyıcılığındaki işlevine de dikkatleri çekiyor. Dış ses ve metin kullanımına yer vermemesi yönetmenin hikâyelerin dinleyicisi ve aktarıcısı olduğunu izleyene gösteriyor. Her bir bölüm Türkiye'nin toplumsal tarihinin çok önemli kırılma noktalarını, başka bir açıdan bakılırsa sıçramalarını da göstermek amacıyla kurulmuş. Belgesel arka planda hep bu toplumsal tarih bilgisini işletiyor. Ancak bu nesnel bilgiler insanla karşılaşmalarında onların hikâyeleriyle anlamlarını bulmakta. Filmin temel arzusu izleyene bunu hissettirebilmek. Arşiv görüntülerin kurguda yer alışları elbette yönetmenin bakışıyla ve onun seçtikleriyle bu duygu güçleniyor.

Kadim'i değerli kılan yanlardan biri yönetmenin her şeyden önce bir film yaptığını hiçbir planda unutmaması denebilir. Doğanın dengeli bir biçimde yer alışı duygusal sertliklerin, gerçeklerin arasında izleyiciye nefes aldırmış. Bu nefeslenmeler aynı zamanda zihne bırakılan sorular ve hatırlananlar için düşünme aralıkları da oluşturuyor. Kısacası *Kadim* hem konusuna yaklaşımıyla hem estetik anlayışıyla belgesellerin de sinema sanatına dahil olduğunu bize hatırlatan bir film.

Manastır Doğum Yerim/Yasin Ali Türkeri

Film, Balkan ülkelerinde *Bitola Moj Roden Kraj* [Manastır Doğum Yerim] şarkısıyla özdeşleşen müzisyen Hayri Demirovski'nin yaşam öyküsünü anlatıyor. Gençlik yıllarında Yugoslavya'nın bağımsızlığı için savaşmış, partizanlara katılmış, berberlik, grafikerlik, matbaacılık yapmış Demirovski'nin bir dönemin tarihsel akışını da yansıtan yaşamı. Belgesel aynı zamanda Demirovsky'nin bir müzisyen arkadaşının İstanbul'dan Manastır'a yaptığı yolculuğun da öyküsü.

Film çan sesleriyle açılıyor. Bir cami, sırtları dönük bankta oturan üç ihtiyar ve saat kulesindeki çarklar... Metafor ve metonimi kullanımlarıyla sözel ifade yoğunluğuna girmeden, yönetmen, birkaç kısa planla, bugünden geçmişe bir zaman yolculuğuna çıkılacağını, bu yolculuğun çokkültürlü bir mekânın içinde başlayan bir yolculuk olduğunu işaret ediyor.

Biyografik bir belgesel olduğu için doğal olarak merkezde bir özne var ve mercek altına alınan Hayri Demirovski. Ancak ele alınan yaşam öyküsü Avrupa tarihinin kritik zamanlarına dair göç ve kültürel öğeler gibi, belleği doğrudan ilgilendiren unsurlarla örülmüş. Demirovski'nin Manastır'dan İzmir'e uzanan uzun ve renkli yaşamı bir tarihsel sürecin hatırlanmasına da olanak veriyor. Bu belgesel izleyene belgeselcinin işlediği malzeme ve belgesel sinemanın işlevleri konusunda önemli hatırlatmalarda bulunuyor. Her şeyden önce bellekle kurulan ilişki belgesel sinemada tarihle kurulan ilişkiden çok farklıdır. Belgesel sinemada çoğunlukla insan ve insan hikâyeleri merkezdedir. Çevre araştırması, sözlü tarih çalışması, tarihsel arka plan bilgisi, bibliyografya taraması tüm yönetmenlerin üzerinde ciddiyetle durdukları ve çalıştıkları alanlar. Yasin Ali kurgu sürecinde seçtiği küçük cümleler, kimi nesneler, bir şarkı, bir fotoğraf ya da bir yüz ifadesiyle bu büyük arka planı kısacık anların zinciriyle izleyicisine aktarabilmeye çalışmış.

Örneğin Demirovski'nin Tito'lu yılları tarihsel bağlam için son derece önemli. Ama yönetmen konusundan uzaklaşıp tarihsel bir arka planı eklektik bir ifadeyle vermekten kaçınıp, bunun yerine küçük anekdotlar, kişisel fotoğraflar, şarkılarla süreci Demirovski'nin yaşamına dahil ederek anlatmayı seçmiş. Tarih dersi vermek yerine küçük değinileri yeğlemiş.

Bellek konusu işlenirken belleğin kişisel ya da toplumsal yanıltıcı yanlarının olduğuna da vurgu yapmış. Yönetmen anılara dayalı, hatırlamalarla yürüyen bir belgesel oluşturmaya çalıştığından yalnızca Hayri Bey'in anılarıyla filmini örmemiş. Dönemin tanıkları, komşular, arkadaşlar, müzisyenler bu hatırlamalara eşlik ediyor. İzleyiciye aynı olaylar kişisel pencereden öznenin kendi duyuş ve duyarlılığının içinden aktarılırken bir taraftan da tanıkların ifadeleriyle dönemin toplumsal yaşamında Demirovski'nin ve şarkılarının etkisinin ne olduğu irdeleniyor.

Elveda Rumeli dizisinin müzisyeninin araştırmalarıyla ekibin fark ettiği Hayri Demirovski/Önder, Balkanlar'da neredeyse ulusal marşa dönüşen şarkısı ve daha yüzlerce bestesiyle bir fenomendir. Belgesel böylesi bir kişiliği popüler kültür nesnesi olan bir dönem dizisi sayesinde keşfeder. Filmde Hayri Önder/Demirovski'ye nasıl ulaşıldığı, konunun nasıl belgesele dönüştüğünün hikâyesi de anlatılıyor. Hatırlamalar bellek mekânları aracılığıyla aktarılıyor. Özellikle Alman İşgali, partizanların, Tito'nun mücadelesi hem arşiv görüntülerle, fotoğraflarla hem de mezarlıkla veriliyor. Savaşın vahametini anlatmak için hatırlama kültürünün nesnesi mezarlıklar, en sık uğranılan bellek mekânlarından. Demirovski'nin ölen partizan arkadaşı için yazdığı şarkı da böyle bir anlama sahip.

Film boyunca konuşanlar Demirovski'den neredeyse mitsel bir kişi olarak söz ediyorlar. Öznenin üzerinde oluşan bu hale bellek çalışmaları bağlamında incelenmeye değer özellikler göstermekte. Tanıklar onun radyo programları sırasında Manastır'da hayatın adeta durduğunu söylüyorlar. Özellikle *Manastır Doğum Yerim* şarkısı ulusal marş kadar etkili Makedonlar üzerinde. Bu şarkı 2000 yılında yüzyılın şarkısı seçilir. Dünyanın her yerinde söylenen bir şarkı olur. Bu görüşler çeşitli ülkelerdeki minik koroların görüntüleriyle aktarılmış. Ama asıl üzerinde durulması gereken etnolojik bağlamıyla Türkiye'de İzmir'deki göçmen düğünlerinden yansıyan görüntüler. Bu görüntüler Balkanlar'dan çeşitli zamanlarda tarihsel bir gerçeklik olarak karşımıza çıkan göçlerin bir hatırlatmasını yapıyor. Tarihin, belleğin derinlerindeki bir anıyı bir şarkı yeniden

uyandırıyor. Bu uyanış için tarihsel bir döküme gerek yoktur. Tıpkı Proust'un kurabiye kokusuyla çocukluğuna dönüşü gibi bir şarkı, bir düğün fotoğrafı insanları unuttuğu iyi ya da kötü anılarına götürebilir.

Bu belgesel, insansız kuru bir anlatının içinden tarihsel süreci doğrudan vermek yerine şimdiki zamanda yaşayan insanların yaşamlarından görüntülerle, kültürlerine dair taşıdıklarıyla hatırlatmalarını yapıyor.

Gerek Makedonyalı komşular, arkadaşlar gerekse müzikologların anlattığı Demirovski'nin abartılı bir coşkuyla anımsanması, tarihsel ve siyasal bağlam içinde oradaki Müslüman ve Türk azınlığın ruh haliyle de ilintili okunabilir. Hayri Bey'in Türkiye'ye geliş kararı, ardından Makedonya'ya duyulan arzu, bellek mekânlarının en kutsalı olan yurt-memleket özleminin onda hâlâ canlı olduğunu gösteriyor. Bir çeşit melankoli ve nostalji duygusu ile gerçeği olduğu gibi kabul ediş arasında gidiş gelişlerin yaşandığı sözlerinde, jest ve mimiklerinde bir hayat hikâyesi saklı. 1927 doğumlu Hayri Demirovski 2009 yılında vefat etmiş, film vefatından sonra bitirilmiş. Dolayısıyla Makedonya'da anma mekânları, anı defteri, İzmir'deki mezarı, ardından bestelenmiş bir şarkı, okullarda yurtseverlik duygusuna bulanmış Hayri Bey'e duyulan vefa bir geçmiş zaman hikâyesinin hâlâ canlılığını koruduğunu, belleklerde şimdiki zamanın gereksinimlerine de karşılık gelen bir sevgiyle karşılandığını bize göstermekte.

Gelibolu/Tolga Örnek

Film, Birinci Dünya Savaşı'nın en büyük ve kanlı cephelerinden biri ve her iki tarafa da büyük kayıplar verdirmiş olan Çanakkale Savaşı'nı anlatıyor. Özellikle Anzak askerlerinin merkezde yer aldığı; Yeni Zelanda, Avustralya ve İngiliz askerlerinin anılarından yola çıkarak hatırlatılan savaş vahşeti. Türk asker ve subaylarının anı ve değerlendirmelerine az da olsa yer veren film, ötekinin bakış açısından, Gelibolu'da yaşanan kıyımı anlatmaya çalışıyor. Savaşın ontolojik olarak kötülüğü, ekonomi politiğinden çok askeri bağlamı üzerinde duruyor ve hikâyesini bunun üzerine kuruyor. Askerlerin anılarının anlatıya hâkim olduğu filmde pek çok yazar, araştırmacı ve tarihçi görüşüne de yer verilmiş.

Bu film, baştan beri tanımlaması yapılan belgesellerden pek çok açıdan farklılık göstermekte. Her şeyden önce bütçeli, 35 mm çekilmiş, sinema endüstrisinin tüm olanaklarından yararlanılarak yapılmış bir film. Uluslararası büyük yatırımcılarla ve birçok güçlü destekçiyle kotarılmış.

Film, epik-şiirsel anlatımı, söyleşileri, dramalardan yararlanması ve efekt kullanımıyla sinemanın çoklu anlatım yöntemlerinden yararlanılarak oluşturulmuş. Bütçesi ve yapım koşulları düşünüldüğünde profesyonel görüntü kalitesiyle imgesel (fiction) sinemanın diline ve anlatımına yakın duran bir çalışma. Film, belgesel sinemanın ontolojik ve epistemolojik kavramsallaştırmaları bağlamında eleştirel bakılabilecek unsurlar taşımakta. Benzerleri gibi salt olmuş bir olayı ele aldığı, tanıklar ve referanslardan yararlandığı için bir filmin belgesel sayılamayacağını, bunun için başka özellikleri de taşıması gerektiğini göstermesi açısından iyi bir örnek.

İçeriğe dair en önemli özelliği, işgalcilerin anı ve değerlendirmeleriyle anlatmayı seçmiş olması. Filmde tüm arşiv bilgisinden ve araçlarından yararlanılmıştır. Savaşa dair anılara, mektuplara ve askerlerin yaşam hikâyelerine geniş yer verilmiş. Savaşın gidişatı askeri ve tarihi arka plan bilgileri dramatik anlatı bölümleri ile aktarılmış. Filmin dramatik kurgusu ve gerilimi böyle sağlanmaya

çalışılmış. Yönetmen bu yolu seçerek Gelibolu'da yaşanan büyük ve kanlı savaşın devletler nezdindeki algılanışıyla insanların yaşamlarındaki etkilerini karşılaştırmalı olarak vermeyi amaçlamış.

Resmi tarih algısı ve ulus-devlet anlayışının içinden okumalar filme hâkim. Klasik belgeselci tavrı ile konusuna mesafeli durmayı, kendinden neredeyse hiç iz katmamayı seçmiş yönetmen. Bu tutumla da aslında başka bir söylem okumasına kapı aralıyor. Filmin özellikle Yeni Zelandalı askerlerin hikâyesi etrafında dönmesi, konunun İngiliz hükümetinin askeri ve siyasi yaklaşımlarıyla gelişmesi, işgal altında kalan ve saldırıya uğrayan Türk tarafının savaş anıları, izlenimleri ve siyasal temsiliyetine dair tarihi ve politik arka plan bilgilerinden özellikle uzak durulmuş olması filmin dengesinin tek taraflı bozulmasına neden olmuş görünmekte. Ayrıca belleklerden silinmeyen ve hâlâ canlılığını koruyan bir tarihi olayın işgalciler açısından önemi, amacı, resmi ideolojiye hizmeti derinlikli olarak da irdelenmemiş. Bu yaklaşım filmin, içerik olarak bellek oluşturma, belleği yeniden inşa etme bağlamlarında, bazı sorunlar taşıdığını da göstermekte. Seçilmiş olan İngiliz tarihçiler, bellek çalışmaları yapan yazar ve araştırmacılar savaşın neden yapıldığına ve işgalin gayri ahlakiliğine dair eleştiri getirmek yerine işgalin, saldırının meşrulaştırılması üzerinden savaş taktiklerine dair yorumlarla büyük insan kayıplarına yol açan bir felaketi anlatıyorlar. Savaşın kötülüğü, vahşeti ve nelere mal olduğu seçilmiş asker hikâyeleriyle anlatılsa da seçilen söylem yolu sorunlu. Belgesel sinemanın temel işlevi, insan merkezli hikâyelerle verili olanı sorgulamaya, değiştirmeye yönelik bir tutumla gerçekle bireylerin yeniden bağ kurmasını sağlamak ve sistemin yabancılaştırma efektleriyle manipüle etmeye çalıştığı bireye, özgürleşmenin kapılarını aralatmak. Bu nedenle belgeseller, herkesi aynı şeyi düşünmeye zorlamaz ve davet etmezler; ama bir tartışma ve sorgulama zemini oluştururlar. Söz konusu film bu özelliklerden oldukça uzakta. O nedenle de Uzak ülke askerlerinin anılarından üreyen sorular yaratmak yerine onları; devletlerin sorumluluk çemberindeki bir stratejik oyunun değil, kaderin sürüklediği insanlar gibi yansıtıyor.

Finalde akıllara kazınmak istenen, dünyanın en kötü şeyi savaştır, algısı. Ama filmde tarihsel, ekonomik, siyasal nedenselliklerin bu felakete etkileri söz konusu edilmiyor. Zaten filmin bakışı tüm bunları hesaba katmıyor, hatta dışlıyor. Savaş stratejik hamlelerle, askerlik mantığı içinden hikâye ediliyor. Böyle olunca da filmde acı çeken, ölen kahramanlarla empati kurabilen izleyici, daha derin, daha önemli rahatsız edici sorulara yönelemiyor. Dolayısıyla film barışı salık veren bir film olmasına karşın arka plan bilgileriyle niyetini eleştirel bir zemine çekmeyi başaramıyor.

Gelibolu'nun büyük bir bölümünde kullanılan illüstrasyonlar, arşiv fotoğrafları, akar görüntüler, mektuplar, gazeteler, resmi evrak, eski istihbarat raporları, cephe notları, oluşturulmuş cephe dekorları, askerlere ait araç gereçler, haritalar belleklerde savaşın canlanmasını sağlıyor. Bu açıdan film geçmişin yeniden ama alternatif ve eleştirel bir algıyla değil, egemen sistemin tezleri ve bakış açıları içinde hatırlanmasına hizmet ediyor.

Savaşa dair tipik sembolik anlatımlar ve metaforlardan da yararlanılmış: boş siperler, dikenli teller, bayrak, mezarlar... İnsan hikâyelerine yoğunlaştığında savaşın anlamsızlığına dair sorular sormaya hazırlanan izleyiciye, bilirkişilerden oluşan referans kaynaklarından dökülen cümlelerle, İngilizler bu savaşı neden kazanamadı sorusunun yanıtı veriliyor. Anılar savaşın olağanlığı ve meşruluğuna dair nüanslar içeriyor. Örneğin dar bir boğazda savaşılıyor olması nedeniyle birbirlerini görebilen, temas edebilen düşman askerlerinin centilmence savaştıklarına dikkat çekiliyor. Türklerin mertliği övülüyor. Türk tarafından bilirkişi konumunda başvurulan bir tek yazar araştırmacıya (Gürsel Göncü) yer verilmiş. O da sadece askeri stratejik bir yorumla filme katılıyor.

Ulus bütünlüğünü böylesi büyük savaşlar üzerine inşa eden devletlerde bu türden yaklaşımlar sinemanın işlevleri kullanılarak sık sık üretiliyor. Bu türden tarihi filmler çoğu zaman egemen ideolojinin, resmi tarih algısının içinde şekillenirler. Bu amaçla yapılmış pek çok Çanakkale Savaşı'nı anlatan film çekilmiştir. Bunlardan bir kısmının sert, ajitatif, propagandist ve düşmanlık körükleyici olduğu görülebiliyor. Ancak belgesel sinema, değişen dil, bakış ve algısıyla bu türden olaylar ve konulara da alternatif yaklaşımlarla eğilmeyi seçmekte. Henüz böyle bir film çekilememiş olmasının, yüksek bütçeler dışında birçok nedeni var. *Gelibolu* filmi yapım öncesi ve yapım aşamasında önemli destekler almayı başarmış. Bu konuda yapılmış dikkate değer bir film. Cephedeki askerlerden biri gelinen son noktada vardıkları kanıyı "Yaşa ve yaşat. Türkiye Türklerindir!" şeklinde ifade ediyor. Filmde seçilen bu cümle Çanakkale'de yer alan Kürt, Arap, Çerkez, Boşnak vs Osmanlı tebaasını anmak yerine tek bir ırk işaret etmekte. Bu da başka bir açıdan ve yeniden düşünülmelidir. Çünkü sanat yapıtları hem dışarıda bırakılanların hem de seçilenlerin toplamıyla anlam üretir.

Geçmişin hatırlanması, içinde bulunulan koşullarda insanlığa yeni, barışçıl ve vicdani bir şeyler söyleyebiliyorsa yeni bellek inşasının kapılarını açacaktır. Aksi husumetlerin kemikleşmesi ve sistemi yeniden üretmenin sözcülüğüdür.

19 Ocak'tan 19 Ocak'a: Hrant Dink Belgeseli 2007-2008-2009/Ümit Kıvanç

Film, 2007'de işlenen Hrant Dink cinayetinin anatomisi. Kriminal bir analiz olarak da okunabilecek belgesel, kamu vicdanına adaletin tecelli etmesi için sesleniyor. Eleştirel ve sorgulayıcı tavrını belirterek dilini kuran belgesel, kamu vicdanında cinayetin unutulmaması, unutturulmaması adına bir bellek yeri oluşturma çabası olarak da düşünülebilir. Cinayet gününden itibaren geçen üç yıllık süreç anlatılıyor filmde.

Toplumsal barışın bozguna uğratılması ve yeni düşmanlıkların yaratılması tehdidi Türkiye toplumu için az rastlanır bir durum değil. Ulus-devlet inşa süreci "iç ve dış odaklı düşmanlıklara" karşı kendini kollayan ve sürekli savunmada olması beklenen yurttaş profili üzerine bir toplum inşa etmişti. Aradan geçen onlarca yıl bu refleksleri bir parça zayıflatsa da bütünüyle ortadan kaldıramadı. O nedenle Türkiye'nin yumuşak karnı dünya savaşları süreci hatta kimisi daha da eskilere dayanan ve yüzleşmesi, hesaplaşması başlatılamamış meselelerle dolu. Bunlardan biri de Türkiye'nin ve Ermenilerin aşılamamış bir sorunu olarak durmakta.

Hrant Dink cinayeti, yalnız Ermeni yurttaşların değil tüm ülke yurttaşlarının zihinlerinde barış toplumu mücadelesine karşı büyük bir fay hattı oluşturdu. Belleklerde yeni kırılmalara, kırılganlıklara neden oldu. Süren davadan kamu vicdanını rahatlatacak ve Ermeni yurttaşların eşit yurttaşlık hak ve özgürlüklerinin güvence altında olduğuna onları ikna edecek bir kararın çıkmaması, negatif hatırlamalarla kolektif belleğin karşılıklı olarak yeniden çatışmasına yol açtı. Bunun demokrasi ve barışın önünde ciddi bir engel olduğunu gören sivil toplum inisiyatifleri konuya sahip çıkarak toplumsal belleğin yıkıcı nostaljisinden ve muhafazakârlaştıran reflekslerinden toplumu korumayı da amaçlamaktaydılar. Hrant'ın Arkadaşları adıyla sürecin takipçileri olan, sayıları azımsanmayacak bir grup duyarlı ve sorumlu insan bu davanın adalet sağlanıp vicdanlar ra-

hatlayana kadar takipçisi olacaklarını ifade ettiler. Toplumsal bellek bağlamında hesaplaşma ve arkasından gelen bir arada barış içinde yaşama; ancak kurban ya da mağdur olanın adalet duygusu onarılarak gerçekleşebilecektir çünkü. Bu açıdan, davanın nasıl sonuçlanacağı son derece önem taşımaktaydı.

Ümit Kıvanç'ın filmi ilk okumayla kriminal bir sürecin takibi ve analizi gibi görünse de alt okumalarla toplumsal barışın altını oymaya çalışan niyetlerin deşifresini ve eleştirisini yapmaya çalışmakta. İlk anda etkileyiciliğini sözün gücünden alıyor görünen filme dair yönetmenin yenilikçi yaklaşımı farklı bir belgeselcilik anlayışını da yansıtıyor. Filmin temel amacı çok farklı ve önemli hassasiyetlerin simgesine dönüşen bir davanın unutulmasına engel olmak ve belleği uyanık tutmaya çalışmakta. Yönetmen burada belgesel sinemanın bellek oluşturma işlevinden çarpıcı bir dil ve kurarak yararlanmış. Özellikle son yıllarda yeni oluşan dijital mecralar, belgeselleri de bu alanın yeni anlayışları ve dilleriyle farklılaştırdı. Belgeseller, egemen ideolojinin propaganda aracı ve silahı olma işlevlerinden uzaklaşırken hegemonya karşıtı direnç alanlarının güçlü araçlarından biri haline gelmiştir. Belgesel, bu farkındalıkla hareket eden bir yönetmenin hegemonyanın körleştirici etkisini kırmaya yönelik tutumu. O nedenle de yönetmen Brechtçi bir algıyla filmini kurmuş. İzleyenleri rahatsız etmek istiyor; empati, acıma, yazıklanma duygularının peşinde değildir. Bu nedenle filmini kurarken zamanı düz bir kronolojik çizgiyle vermiyor. Elbette kriminal bir sürecin takibi filmin omurgasını oluşturduğu için geçmişten şimdiki zamana doğru bir anlatı düzlemi var; ancak kendi içinde kesik çizgiler, zaman sıçramaları, eşzamanlı anlatı parçalarıyla film ilerliyor. Ses ve görüntü efektleri, yabancılaşma duygusunu oluşturmak amacıyla başarıyla kullanılmış. Film bir cinayeti anlatıyor; ama kurbana ait hiçbir duygusallık içermiyor. Odağa dair, soruların, duygusallığın, duygulanımların yanıltıcılığı içinde kaybolmasına, hakikatin lirizmle perdelenmesine izin vermiyor.

Filmin dış çerçevesi, her biri alanının önemli ismi olan aktivist sanatçıların okuduğu metinlerle belirlenmiş. Seçilen isimlerin metne katkısı sadece seslendirme konusuyla sınırlı değil. Mevcudiyetleri, vicdanın, hakkın, adaletin çağrıcısı olmaları temsiliyetlerini kendiliğinden başka bir yere taşıyor. Metinler çift anlamlı okumaya uygun kaleme alınmış. Düz anlamları, tonsuz, vurgusuz biçimleriyle 5n1k gazeteciliği yapan açıklamalarla oluşturulmuş. Onları etkili yapan, ilk anlamlarının altındaki çokanlamlı göndermeleri okunur

kılan sanatçıların metni seslendiriş biçimleri. Kameraya konuşan değil, metinlerini okuyan sanatçıları görüyoruz. Bu da yönetmenin göstermeci yöntemine hizmet eden biçim olarak özellikle seçilmiş. Seslendirme, filmin dilinin güçlü bir ironi taşımasını sağlamış. Her bir okuma bölümü olayla ilgili arşiv görüntülerle cinayet sürecinin, soruşturmaların, davaların ve elbette davaya sahip çıkan Hrant'ın Arkadaşları'nın mücadelelerinin temsilleriyle örülmüş. Arşiv görüntülerin bir kısmı siyah-beyaz, çoğu yavaşlatılmış hareketten [*slow motion*] oluşuyor. Gazete manşetleri de çokanlamlı okumaların yapılmasına uygun başlıklardan seçilmiş. Özellikle olayla ilgili resmi sorumlulara ait görüntüler, olayın bir sır perdesiyle örtülmek istendiğini anlatan flu, deforme edilmiş görüntüler. Bu yöntem aynı zamanda görünenin ardındakini okumaya zorluyor izleyiciyi. Anlatım biçimi gerçeğin seçilen bağlamlarla nasıl farklı farklı okunabileceğini de gösteriyor.

Özellikle davadaki inandırıcılıktan uzak yaklaşımları vurgulamak için televizyoncuların yapmış olduğu mülakatlar özel biçimde kurgulanarak verilmiş, böylelikle bir davanın, daha doğrusu hakikatin okunma biçimleri arasında aynı sözcüklerle nasıl derin uçurumlar yaratılabileceği deşifre edilmiş. Bu davanın seyrini verirken, ondan daha önemli hale gelen hakikatin üstünü örtme çabalarını aynı bilgileri kullanarak, hiç yorum katmadan açığa çıkarıyor. Burada yönetmenin kurgusu, belgeselin temel meselesi olan gerçeğin nasıl temsil edilmesi gerektiğiyle kurgunun bunu yaratmadaki gücünü bir kez daha hatırlatıyor.

Filmde nesnel bilgiler kullanılıyor. Yönetmenin kişisel yorumlarını içeren öznel cümleler son derece az. Elbette taraf olan yönetmen, sinema dilinin olanaklarını kullanarak, deneyerek, hakkın, adaletin tecellisinden yana bir tutumla gerçekle temsiliyet bağını kuruyor.

Görsel dil çoğu yerde metonimik. Sembol ve metafor kullanımı yok denecek kadar az. Ogün Samast'ın çok tartışma yaratan Türk bayrağı arkasında çekilmiş fotoğrafı, hemen yanında yer alan Atatürk'e ait "Vatan toprağı kutsaldır. Kaderine terk edilemez" sözü, çerçevede tek bir görüntü olarak beliren Atatürk büstü ve altındaki "Adalet devletin temelidir" yazısının sonraki planlarda onlarca küçük parçaya dönüştürülerek çoğaltılması, kanıtlanmış yalan beyanların elektrik sinyal efektleriyle verilmesi, mahkeme kapısında bekleyen jandarmaya ait aracın önünde yer alan Türk bayrağı logosu ve etrafında yazan "ya sev ya terk et" sloganına dair yakın plan çekimi,

suçta sorumluluk şüphesi taşıyan vali ve jandarma komutanının bir ödül fotoğrafındaki buluşmaları, hem Hrant Dink'in son yazısı *"Güvercin Tedirginliği"*ni çağrıştıran hem de mitolojideki Otuzkuş metaforuna da kapı aralayan Hrant Dink fotoğrafı ve arka planında çoğalan kuş imgesi, yavaşlatılmış hareketlerin aynı zamanda davanın yavaşlatılmasına dair görsel okumalara açık olması örnekleri filmin gücünün değerli kanıtları olarak okunabilir.

Olayın unutturulmasına karşı bir direnç alanı oluşturmak amacı taşıyan film tanıklıklara, bilirkişi düşüncelerine başvurmuyor. Aynı zamanda olayın tanığı da olan yönetmenin gözüyle ve onun bakış açısıyla veriliyor. Bu öznel tutum gerçeğin temsiliyeti bağlamında dengeyi bozmuyor, filmi inandırıcılıktan uzaklaştırmıyor. Çünkü bu öznel tutum baştan sona kamuoyuna da yansıyan belge, bilgi, görüntü, ses kayıtları gibi arşiv malzemesinden oluşuyor. Bu yönüyle arşivlerin, belgelerin bellek mekânı olarak alternatif okumalara nasıl açılabileceğini de gösteriyor. Dolayısıyla bir cinayetin üç yıllık anatomisi gibi duran belgesel hem bu olayın belleklerden silinmesine engel olmak gibi bir misyonu üstlenmiş hem de yine belleklere uyanma çağrısı yaparak derin devlet ilişkileri bağlamında unutulan ya da ayrı düşünülen Ergenekon Davası gibi pek çok bağlantıyı da birlikte düşünmeye olanak veriyor. Böylelikle de bellek, geçmişin bilgisiyle şimdiye dair bir dikkatle ve gelecek için yeniden kuruluyor. Bellek mekânlarını kullanarak oluşturulan bir belgeselin kendisi aynı zamanda bir bellek mekânına dönüşüyor.

Ölücanlar/Murat Özçelik

Ölücanlar, yönetmen Murat Özçelik'in kendi hikâyesini anlatıyor. On yedi yaşında lisede okurken cezaevine giren Özçelik, 1999'da Ulucanlar Cezaevi'ne yapılan ve on tutuklunun öldüğü silahlı operasyonda ağır yaralanır. Televizyonlardaki ilk haberlerde adı yaşamını yitirenlerin arasında geçer. Annesi bu haberle sarsılır ve cenazesini almak için Ankara'ya gelir. Daha sonra oğlunun ölmediğini ve Amasya Cezaevi'ne gönderildiğini öğrenir. Filmde kendi geçmişine doğru bir yolculuğa çıkan Murat Özçelik, aynı cezaevinin kapısında günlerce sabahlayan annesi ile Ulucanlar Cezaevi'nin soğuk koridorlarında bu filmle yeniden buluşur. [Filmin tanıtım metni]

Film, belleklere şiddetiyle kazınan on kişinin ölümü, onlarcasının yaralanmasıyla sonuçlanan, Ulucanlar Cezaevi'ne yönelik "Hayata Dönüş" operasyonunu ve sonrasını konu alıyor. Olayların adım adım nasıl yaşandığını, operasyonu ve sonrasını, hükümlülerin ve onları bekleyen dışarıdakilerin gözünden anlatıyor. Filmin yönetmeni aynı zamanda yaşanılan olayın tanıklarından biri olduğu için anlatıcıdır da. O ve annesi filmin ana karakterleridir ve film felaketle sonuçlanan operasyonu, sonrasında da kapatılıp bir bellek mekânına, müzeye dönüştürülen Ulucanlar Cezaevi'ni hem içerinin hem dışarının tanıklıklarıyla ele alıyor.

Toplumsal bellek oluşturmada politik belgesellerin önemi oldukça büyüktür. Elbette biçem değişiklikleri tarihsel süreçlerin ruhundan bağımsız düşünülemez. Her dönem kendi algı ve anlayışı çerçevesinde hikâyelerini kurar ve anlatır. Modernitenin krizi ve eleştirisinin yansıması olan postmodern süreç politik belgesellerin dillerinin, söylemlerinin değişmesine yol açtı. Dijital çağın olanakları temsiliyet ilişkilerini değiştirirken daha da demokratikleştirdi. Eskiden salt iktidarların elinde olan olanaklar, sözün iletilmesi ya da kamusal alanda söz alma anlamında yeni ortakların da eline geçti. Görünmeyen, kıyıda kalmış, damgalanmış, günah keçisi ilan

edilmiş, çemberin dışına itilip ötekileştirilmiş gruplar kendi alanlarına ve hayatlarına ait cümleleri kurabilme şansını eskisinden daha kolay bulabilmeye başladılar. Bu, gerçeğin aranması, temsil edilmesi ve tartışılması, çoksesli bir bakışı da beraberinde getirdi.

Belgesel sinema toplumsal yüzleşme ve hesaplaşmanın önemli araçlarından biri. Cezaevleri, antidemokratik uygulamalar, insan hakları ihlalleri gibi sorunlu alanlar ve konular, yeni bir toplum ve toplumsal barış inşası zemini görevini üstlenmekte. Bu filmler bugüne dek sözleri bastırılmış kişilerin bakışını kamuoyuyla paylaşarak adalet ve vicdan çağrısı da yapmaktalar. Kamusal duyarlılıkların oluşması hedefini de gütmekteler. Doğal olarak ajitatif ve propagandif yanları da öne geçebiliyor. Ancak *Ulucanlar, 5 No'lu Cezaevi* gibi belgeseller en ağır insanlık durumlarını işlerken travmalar, insan hakları ihlalleri nedeniyle ontolojik olarak bir şiddeti de taşıyorlar. İzleyene geçen bu duygusal şiddet insani değerlerden yana bir uyanış, sorgulama, yüzleşme ve hesaplaşma için kaçınılmaz.

Filmin giriş sekansı Ulucanlar Cezaevi'yle ilgili tarihsel bir dökümle başlıyor. Asıl hikâyenin de hangi tarihte ve niçin başlatıldığının bilgisi veriliyor:

> 26 Eylül 1999'da ek koğuş talebinde bulunan siyasi tutuklu ve hükümlülere yönelik uzun namlulu silahlarla operasyon düzenlendi. On tutuklu hayatını kaybetti. Film bu olayda hayatlarını kaybedenlere adanmıştır.

Belleğin mekânla ilişkisi hem doğrudan hem de önemli. Bellek yeniden kurulurken mekânların kazandıkları yeni anlamlar bunu besler. Bu filmin temel mekânı filmin tanıkları kadar önemli. Her şeyden önce sıradan bir mekân değil cezaevi. Diyarbakır, Mamak, Ümraniye cezaevleri gibi toplumsal hafızada negatif anılar barındıran, özellikle de sol siyasal tarihte derin izler bırakan olaylara ve kişilere mekân olmuş bir yerdir Ulucanlar.*

---

* Ankara Merkez Kapalı Ceza ve Tutukevi veya Ulucanlar Cezaevi, 1925 ve 2006 yılları arasında Ankara'nın Altındağ ilçesinin Ulucanlar semtinde faaliyet göstermiş olan bir cezaevidir. Türk siyasi ve edebi hayatında da önemli bir yere sahip olan Ulucanlar Cezaevi'nin restore edilerek müze ve kültür sanat merkezine dönüştürülmesi projesi Altındağ Belediyesi'ne verildi. 2009 yılında başlatılan restorasyon çalışmaları 2010 yılında tamamlandı. '68 kuşağının önde gelen isimlerinden Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan, 6 Mayıs 1972 tarihinde cezaevi avlusundaki kavak ağacının altında idam edildi. 1980 ihtilalinin ilk infazı da 8 Ekim gecesinde sol görüşlü Necdet Adalı ile sağ görüşlü Mustafa Pehlivanoğlu'nun idam edilmesiyle bu cezaevinde gerçekleşti. 13 Aralık 1980'de ise Erdal Eren'e verilen idam cezası burada infaz edildi.

Filmin büyük bir bölümü Ulucanlar Cezaevi'nde geçer. Paralel kurguyla üç hikâyenin izlerini takip etmemiz isteniyor. İlki imgesel sinemanın dil ve olanaklarının belgesel sinemaya nasıl aktarılacağının arayışlarının da görülebileceği dışarıdaki hikâye ve bu hikâyenin başat kişisi yönetmenin annesi. Farklı planlarda asıl olayın seyrine dair endişe, yalnızlık, korku, tedirginlik duyguları anneyle veriliyor. Operasyonun neredeyse tüm izlerinin hâlâ canlı olduğu hapishane büyük bir ıssızlık, yalnızlık ve yaşamdan kopuş anlamlarıyla temsil ediliyor. Dikenli teller, sık sık kameranın avludan gördüğü gökyüzü, gökyüzüne gerili kafes teller, avlu duvarının ötelerinden görünen bir parça gökyüzünde salınan uçurtma, dikenli tellere konan kuşlar, duvar dibinde yeşermiş bir çiçek; siyah kadrajda kilit ve kapı sesleri, çığlık vb ses efektleri, kanıksanmış, sembolik dilin aşındırdığı görsel malzemeler olarak karşımıza çıkıyor. Fakat farklı kamera açılarıyla çekilen demir konstrüksiyonlar, çatı, boş mekânlar yönetmenin bakışındaki ve duyuşundaki yenilikçiliği sezdiren planlar.

Kurgunun içine yerleştirilen ikinci anlatı yönetmenin yolculuğu. Filmin bir yol ve yolculuk filmi olarak okunmasını istemiş olmalı yönetmen: Raylar, tren, tren yolu, tünel vb ile açılan film yine bunlarla bitiyor. Yönetmenle birlikte hem onun hem de cezaevinin müzeye dönüşmesinin hikâyesini izliyoruz. Dünyanın en büyük kıyım ve trajedisinin mekânlarından Holokost'un simgesi Auschwitz'in bugün birkaç euroya turistlerce gezilebiliyor olması gibi Ulucanlar'ın da bir bellek mekânı olarak müzeye dönüşmesi tartışmalı bir konu... Neredeyse hayatını kaybetme tehlikesi dahil türlü travma ve aşağılanmayı yaşamış birinin yönetmenin çeşitli gruplara rehberlik ederek cezaevini gezdirmesi ve tanıklıklarını paylaşması filmin söylem bütünlüğü içinde belki de en dikkat çekici olan yan. Bugün belgesel sinemada temel mesele gerçeğin aranması ve anlatılması bir yana, hatırlananlarla oluşturulan söylemler. Kişinin nasıl hatırladığı, neyi hatırladığından daha önemli. Artık dikkat kesilmek gerekilen yer söylemlerin nasıl inşa edildiği, nasıl bir dille

---

Cezaevi, Muhsin Yazıcıoğlu, Bülent Ecevit, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Nâzım Hikmet, Cüneyt Arcayürek, Metin Toker, Fakir Baykurt, Yılmaz Güney, Leyla Zana, Hatip Dicle, Orhan Doğan, Sırrı Sakık, Selim Sadak ve Mahmut Alınak gibi çok sayıda tutuklu ve mahkûma ev sahipliği yaptı.

29 Eylül 1999'da başlatılan Hayata Dönüş Operasyonu sırasında cezaevinde 10 kişi öldü, 100'e yakın kişi de yaralandı.

Yılmaz Güney'in *Duvar* filmine ilham kaynağı olmuştur, ayrıca 1989 yılında Nur Sürer'in başrolünü oynadığı *Uçurtmayı Vurmasınlar* filmi de bu cezaevinde çekilmiştir. Cezaevi 1 Temmuz 2006'da kapatılmıştır.

aktarıldıkları, nasıl bir bakışın ürünü oldukları. Bu filmde de sözel kurgu gereksiz ve ajite edici söz yığınlarından uzak durmayı seçmiş. Ancak ölüm ve onun şiddeti neredeyse pornografik bir görsellikle belleklerden silinmesi mümkün olamayacak bir biçimde yansıtılmış. İzleyeni sorumluluğa çağrı, bu manipülatif şiddetle filmin son bölümünde verilmek istenmiş. Bu trajik ve travmatik olaya sebep olanlara yönelik bir düşmanlık çağrısı sezilmiyor filmde, meselesi insan vicdanına bir çağrı yapmak ve ötekinin başına gelen her şeye dair ben'in sorumluluğunu hatırlatmak.

Paralel kurgulanmış diğer hikâye ise aktüel kamerayla yapılan amatör çekimlerden oluşmakta. Hem içeriden hem dışarıdan bakışın filmde yer almasında bu gerçek zamanlı çekimlerin katkısı büyük. Tanıkların belleklerinde kalanların bir anlamda sağlamasını yapan bölümlerdir. Gerçeğin sert, net ve yorumsuz temsili, izleyen herkesi anın içine çekerek tanık ediyor. Film operasyondan sağ çıkmayı başarmış tutuklular ve yakınlarının anlattıklarıyla bölümlere bağlanmış. Tanıkların anlatımları, tanık/kurban yaşadığını asla anlatamaz yargısını doğrular biçimde. Anlatılanlardan çok anlatamama hali gösteriliyor. Filmde gardiyanlar dışında devletin resmi temsiliyetine hiç yer verilmemiş. Bellek mekânı olarak müzeye dönüştürülen cezaevini infaz memurlarıyla gezen gruplar görülüyor yalnızca.

Sekiz yıl tutuklu kalan yönetmen Murat Özçelik, Ulucanlar Operasyonu'ndan şans eseri sağ kurtulur. Tutukluyken kazandığı üniversitede sinema okur. Anneye ithafla açılan film, anneye kavuşmakla biter. Anadolu kültüründe sık görülen dilek ağacı sembolü filmin son sekansında da farklı planlarla yer alır. Dilek gerçekleşmiş, anne oğluna kavuşmuştur.

Murat Özçelik, sinema dilinin anlatım olanaklarını araştıran, zorlamaya hazır genç bir yönetmen. Filmi de imgesel sinemaya geçme arzusu taşıyan bir yönetmenin izlerini taşıyor. Belgeselciler seçtikleri konuya farklı yöntemlerle yaklaşmayı tercih ediyorlar. Çoğu çoklu yöntemlerle çokseslilik yakalama iddiasıyla da yola çıkıyor. Bütün bunlar belgesel sinemaya ivme kazandıran çabalar. Ancak bu filmde olduğu gibi belgesel sinemanın ve yönetmeninin, asıl derdinin ne olduğunu unutmadan bunu gerçekleştirmesi gerekli.

Benjamin, *Tarih Felsefesi Üzerine Tezler*'inde hatırlamanın önemine vurgu yaparken geçmişin gücünü şimdiki zamana aktarmaktan söz eder. Tarihselliğin ilerlemeci mantığına eleştirel yaklaşan bu metinlerde ölülerin bugün üzerindeki söz hakkına ve bunun öne-

mine vurgu yapar. Evet, anlatıcıların yok olması, deneyimin yok olması, biricikliğin yutulması anlamlarına gelmekte. Yeryüzünün haresini kaybetmesi, tinselliğin kaybı deneyimin biricikliğinin de ölümü bir anlamda. Bunu yeniden inşa edecek, insana hatırlatacak olan ise dildir: sanatın dili. Şiirin, romanın, sinemanın dili. Belgesel sinema o "son bakış"ın, son bakıştaki arzunun peşindedir. İzleyene bakar ve onu da bakmaya zorlar; karşılaşma arzusuyla bakar ve bir karşılık bekler. Bu arzunun kökeninde yitirilmiş olanı hatırlama, insanın kendi biricik deneyimiyle ve geçmişiyle buluşma cesaretini ona hatırlatma isteği var. Levinas'ın "sınırsız sorumluluk" kavramını ödünç alarak söylenirse, belgesel sinema bir yönüyle artık konuşamayanların sorumluluğunu yüklenme görevine insanları çağıran, politiğin etikle kesiştiği yerden bir sesleniş. *Ölücanlar* da izleyene buradan sesleniyor.

Sonuç

Belgesel sinema, insanı insanla ve hayatla buluşturmayı amaçlayan sanatsal anlatım araçlarından biri. Kimi zaman imgesel sinemanın gölgesinde kalan bir tür gibi gözükse de günümüzün değişen paradigmaları bu türün önemini ve işlevselliğini bize yeniden anımsatmakta. Belgesel sinemanın yükselişte olduğu, yıldızının parladığı zamanların kronolojik izleri sürüldüğünde bu dönemlerin insanlığın kriz dönemleri olduğu rahatça görülecektir. Tıpkı içinde bulunduğumuz çağda olduğu gibi. Birinci ve İkinci Dünya savaşları dönemleri, kayıt aygıtlarının bireylerin yaşamlarına girdiği ve Soğuk Savaş'la birlikte kutuplaşmanın en keskin olduğu yıllar, ve şimdi... Bu göstermekte ki insanın, toplumsalın ve varoluşun ontolojik krizleri olaya, olguya ve kendisine yakından ve eleştirel bakma ihtiyacını da doğurmakta. Bu ihtiyaç aynı zamanda hatırlama ve hatırlatma kavramlarıyla düşünceleri ve bu kavramları yeni kavrayışlarla uyandırmayı da gerektirmekte.

Assmann'ın bellek furyası olarak tanımladığı geçmişin hatırlamalarına geri dönüş, paradokslarını da içinde barındırarak topluma ait hemen her alanda etkisini gösterdi. Bu alanlardan biri de sinema. Bir bellek mekânı olan belgesellerle geçmişe dair nostaljik hatırlamalar yerini şimdiye kadar hiç konuşulamamış ya da az ve zor konuşulmuş konuların uyanışına bıraktı.

Belgesel sinemanın bellekle, toplumsal bellekle kurduğu ilişki zaten temel işlevleriyle doğrudan ilişkiliydi. Bellek, geçmişi, şimdiki zamanın gereksinimlerine göre yeniden ve sürekli kurulan bir şeyse belgesel sinema da bu inşanın belli bakış açılarıyla görsel imgelerle aktarılması. İnsan neyle ilişkilenirse ilişkilensin, filminin nesnesi ne olursa olsun belgeseller o şey'i hayatla kurdukları bağ üzerinden ve nedensellik ilişkileriyle aktarmaya çalışırlar. Bu da o şey'in geçmiş, şimdi ve gelecek zamanların içinden nasıl tarihselleştiğini anlatmak demektir. Bu düşünüldüğünde hayata dair her şey bellekle ilgili ve

hayata dair olan her şey tarihsel perspektiften çoklu okuma deneyimleriyle filme aktarılabilir.

Belgesel sinema, verimleriyle bir bellek mekânı olarak bir arşiv, bir depo görevi üstlense de ondan da önemli bir görevi daha var. O da ele aldığı konuyla birlikte filmin hem yapım hem alımlama süreci içindeki bellek inşasına müdahil olması. Belgesel film, yönelimleri ve yöntemleri açısından artık filmi yapanların da aktif olarak nesneleriyle birlikte sürece katıldıkları düşünüldüğünde kameranın dili, yönetmenin bakışı, kurgu yöntemleri vs daha yapılma sürecinde belleğe dair yeni bir söylem oluşturmaya başlar. İzler kitle ise tercih edilen yöntemler nedeniyle katarsisten uzak, sorgulamacı yaklaşımlar sayesinde olgu ve olayların içinde bulur kendini. Hem sorunun bir parçası olur hem filmin bitiminde süreci devam ettirip çözümün de bir parçası olma isteğiyle dolar. Belgeseller bu etkiyi yaratmayı başarabildikleri ölçüde hayatın estetik, etik ve politik kesişim noktasında yeni bir dünyanın, dilin ve söylemin, kısaca dünyayı değiştirmenin kendisine de talip olurlar.

Bu çalışma için analiz edilmek üzere seçilen belgesellerin belki de en önemli ortak noktası bu. Yeni yöntem ve dil arayışlarıyla gerçeğin farklı yönlerinin bulunduğunu anlatmak, çoklu ve yeni bakış açıları sunmak, gerçeği bağlamsız okuyamayacağımızı göstermek, bağlama dair değişkenlerin bir gerçeği nasıl değiştirdiğini anlamaya ve anlatmaya çalışmak, ötekiyle empati kurdurmaktan çok izleyene öteki olma deneyimi sunmak, önyargılar stereotipler, kalıp değerlerle hareket eden dünyanın kırılganlığına işaret etmek, gerçeğin temsillerinin keyfi ve değişmez olmadığına, toplumsal dinamiklerin hegemonyanın, iktidarların, ideolojilerin bunların yansıtılış biçimlerini etkilediğine vurgu yapmak... Böylelikle içinde yaşadığımız dünya gerçeklerine ve kendi gerçekliğimize bilinç ve farkındalıkla yaklaşmak... Bundan yeni bir dünya doğacağına dair ümit beslemek... İşte belgesel sinemanın yapmaya çalıştığı budur.

Bu amaçla yola çıkan filmlerin hepsi yakın ya da uzak bir geçmişle doğrudan ilgili belgeseller. Dolayısıyla işin içine doğrudan hatırlama, negatif hatırlama, yüzleşme ve hesaplaşma, travma kavramlarının girmesi son derece doğal.

Modernleşme ve uluslaşma süreci son derece sancılı geçmiş bu ülke, büyük acılar ve kayıplar yaşadığı gibi, büyük acılara ve kayıplara da neden olmuştur. Ulusal kimliğin inşa süreci düşünüldüğünde tüm farklılıkların aynı potada eritilmeye çalışılması, homojen bir kimlik yaratma inadı ve iddiası pek çok grup, cemaat ya da

azınlığın ötekileşmesine, başka olarak algılanmasına yol açmıştır. Demokratik süreçlerin de kötürümlüğü göz önüne alındığında tarihsel sorunlara dair yüzleşme ve hesaplaşma mekanizmaları da gerektiği gibi çalıştırılmamıştır. Sonuç olarak da farklı olanların sessiz ve görünmez yığınlara dönüştüğü, tüm yurttaşların temel yurttaşlık haklarıyla özgür ve eşit olarak temsil edilmediği gerçeği büyük bir sorun olarak devletin ve toplumun önüne sık sık trajik ve travmatik olaylarla çıkmaktadır. Bugün, bu algı ve suskunluk nispeten ve göreceli olarak dağılmaya başladı. Bunun nedenini çağın değişen dinamiklerinde ve bunların ülkeyi etkileme biçimlerinde aramak doğru olacak.

2000-2010 yılları arasında Türkiye'de üretilen belgeseller değerlendirildiğinde hem türe ait nicel ciddi bir artışın olduğu hem de bu filmlerin büyük bir bölümümün doğrudan toplumsal bellekle ilgili konulara ait olduğu söylenebilir. Ele alınan meseleler doğal olarak bugüne kadar ya hiç gündeme gelmemiş ya da daha çok resmi ideolojinin bakışıyla temsil edilmiş konulardan oluşmakta.

Ekteki film listesi bize şunu da göstermekte: Özellikle bakanlıklar ya da TRT gibi resmi kurumlara bağlı birimler yine resmi ideolojinin bakış açısıyla bildik temsil ilişkilerini üreten filmler gerçekleştirmekteler. Bu filmlerin büyük bir bölümü tarihsel yöntem ve yaklaşımla ve eklektik bir teknikle kronolojik olay anlatılarından oluşmakta. Soru sordurmak yerine verili olana dair izleyicisini ikna etmeye yönelik filmler bunlar. Kurgu yöntemi olarak da dramatik örgüsünü Aristotelesçi olay yapısına dayandıran; filmin sonunda yüksek empati duygularıyla izleyende arınma sağlayan eleştirellikten uzak filmler.

Günümüz belgeselleri çeşitlilik gösteren dil ve söylemleriyle dikkat çekmekte. Listedeki filmlerin büyük bir bölümü ilk film olma özelliği taşıyan öğrenci belgeselleri. Bu da fakültelerin sinema bölümlerinin yaratıcılık alanına dair faaliyetlerinin sinema iklimini olumlu yönde etkilediğinin somut göstergesi. Ayrıca bu değişim ve gelişim, teknolojiden azade tutulmamalı. Baş döndürücü yenilikler ve bunların kolay elde edilebilir hale gelmesi sinema yapmanın olanaklarını artırmakta. Bu da kendi içinde olumlu ve olumsuz yanlar taşıyor. Her şeyden önce niceliğin ciddi biçimde arttığı bir gerçek; ancak niteliğe dair de yeterli oranda gelişme sağlandığını söylemek şimdilik güç görünüyor. Yarattıkları dil, söylem, yöntem ve tekniklerle adından başarıyla söz ettiren yönetmenler, belgesel sinemaya yıllardır verdikleri emekle anılanlar. Bu çalışmada ele alı-

nan belgeseller de yönetmenlerin konularına yaklaşım yöntemleri de birbirinden farklı ve dikkat çekici. Neyi hatırlıyoruz sorusu kadar önemli olan nasıl hatırlıyoruz sorusuna yaklaşımlarıyla bellek inşasına katkıları da öyle.

Toplumsal bellek şimdiki zamandan geçmişe bakmayı ve geçmişi şimdinin ihtiyaçlarına göre yeniden anlamlandırmayı hedefler. Gerçekte dün ne oldu sorusu anıların yorumlanmasıyla bir dünyanın uyandırılması anlamına gelmekte. Dünün, bugünün toplumuyla ilişkisi, iktidar ilişkilerinin egemen ideolojinin verili kodları üzerinden okunur çoğu zaman. Belgesel sinema bu verili olanın kuşatıcılığı nedeniyle duyulmayan sesleri duyurma, görülmeyenleri görünür kılma arzusu ve amacıyla gerçeğe bir yolculuk yapar. Bu yolculuk çoğunluğun değil, azınlığın, ötekinin, başkasının görünür kılınmasının yolculuğudur. Görünenin ötesini göstermek, bir de "böyle" düşünmek, başka bir yerden bakmak belgeselcinin asıl işi.

Bu amaçla yola çıkan filmlerden biri her daim Türkiye'nin ötekisi olan kadınlara mercek tutmayı amaçlayan Bingöl Elmas'ın *Pippa'ya Mektubum* belgeseli. Elmas bu filmle, bir cinayetin toplumsal otopsisini yapıyor, ataerkil toplumun alışılagelmiş reflekslerini, kadına bakışını, söylemini ve bunun kuşaklara sirayet ediş biçimini kadınların, gençlerin, çocukların ve erkeklerin bakışından vermeye çalışıyor. Bize gösterdiği, bellek yoluyla aktarılan değerler, kalıp davranışların, inançların, stereotiplerin bugün yaşanan, süregelen trajik olayların nedenlerini oluşturduğu.

Tahsin İşbilen *Asya Minör... Yeniden* filmiyle, İkinci Dünya Savaşı sürecinde ezeli düşmanımız olarak toplumsal belleklerimize yerleştirilen "Yunan"ın göçmen olarak Türkiye'de yaşama tutunma mücadelelerini ve Türklerin onlara nasıl ev sahipliği yaptığının hikâyesini anlatıyor. Bu filmde en dikkate değer olan şey, toplumsal bellekte uluslaşma sürecinde yaratılan soyut bir düşman kavramıyla sıcak savaş sırasında mağduriyet yaşayanların karşılaşmalarındaki insani boyut arasındaki farkları göstermesi. Yönetmenin bir barış filmi iddiasıyla yola çıktığı film, toplumsal bellekte tutulmak istenen önyargıların insanın insana temasıyla nasıl kırılabildiğini de izleyene gösteriyor.

Kadim naif, samimi, yalın kurgusuyla "Nasıl hatırlıyoruz?" sorusuna dair hikâyeleriyle, başka bir bellek sorununa dikkatleri çekmek istiyor. Bu filmde herkes kendi adına konuşuyor. Tarih herkesin kendi hatırladığı kadar ve biçimde. Ancak bu öznel yanıtların arka planı hep toplumsal nedenlerle örülen, sarsıcı olaylarla dolu.

Herkes farklı farklı nesneler ve olaylarla hatırlasa da toplumsal bellekle taşınanlar hep ortak: Marshall yardımı, Kıbrıs Barış Harekâtı, ağır sanayi hamlesi vs.

Manastır Doğum Yerim, Yasin Ali Türkeri'nin biyografik çalışması. Burada anlatılan Hayri Demirovski'nin yaşam hikâyesi; ancak filmin kahramanının eski Yugoslavya'daki hayatı, Tito dönemi Yugoslavya'sına da toplumsal ve tarihsel bakışı zorunlu kılıyor. Hayri Demirovski'nin hatırladıkları, onu hatırlayanların katkıları, bir dönem okumasının yapılabilmesini de olanaklı hale getiriyor. Böylece film, toplumsal belleğin Müslüman bir Türk için komünist Yugoslavya'da nasıl oluştuğunun ve Türkiye'ye geldikten sonra nasıl anılarla canlı kaldığının tipik örneği.

Toplumsal bellekle ilişkili resmi ideolojiyi yansıtan filmlerin çoğu, Dünya ve Kurtuluş Savaşı, Çanakkale Savaşı gibi büyük ve travmatik tarihi olayları, büyük durumlarla ve konvansiyonel tarihin gözünden anlatır. Özellikle artık tanıklarının kalmadığı bir döneme ait alternatif belgeseller çekmek giderek daha da zorlaşmakta, çekilen filmler de tarihi belgesel özelliklerini taşımakta. Yaşayanların anılarına yer verilse de esas bakılan tanıkların hayatları ve bu hayatlara travmanın bıraktığı iz değil. Tanıklıklar asıl olayı desteklemek üzere kullanılan birer kanıt gibidir. O nedenle Çanakkale Savaşı gibi bir savaşın bütünüyle sivillerin bakış açısından çekilmiş örneği yoktur. Tolga Örnek'in Çanakkale Savaşı'nı anlattığı *Gelibolu* filmi de böyle. Film yine devletlerin gözünden askeri stratejiler ve kronolojik seyir üzerine inşa ediliyor. Tek fark İngilizlerin büyük kayıplarıyla sonuçlanan savaş, düşman askerlerinin anıları ve anlatımlarıyla, ötekinin bize bakışıyla aktarılması. Dramalarla, akademisyen ve tarih yazarlarının referanslarıyla kurulan film büyük bütçesiyle de diğer belgesellerden bu özellikleriyle ayrılıyor.

Farklı kurgu tekniklerinin kullanıldığı, değişik anlatımıyla dikkat çeken film Ümit Kıvanç'ın belgeseli. *19 Ocak'tan 19 Ocak'a Hrant Belgeseli* bir bellek oluşturma çalışması. Adım adım trajik bir cinayeti geri dönüşlerle anlatan film bir yanıyla toplumsal bellek ve egemen ideolojiyle yüzleşme ve hesaplaşma filmi. Sert ve ironik dili metnin belgesel sinemadaki önemini de hatırlatıyor. Bütünüyle arşiv görüntüler ve stüdyo çekimlerinden oluşan film etkileyiciliğini kurgu çalışmasına ve metnine borçlu. Özellikle kurgu dili gerçeğin nereden bakarsak nasıl değişebileceğini, hakikati ararken düşülebilecek tuzakları, egemen ideolojinin buyurgan, kemikleşmiş, saldırgan dilinin gerçeğin temsiliyetini nasıl bozabildiğini, yanlış ve eksik

temsillerin toplumsal bellek oluşumunda yol açtığı tehlikeleri bize radikal bir dille gösteriyor.

Ölücanlar Murat Özçelik'in belgeseli, yönetmen tutumu açısından dikkat çekici. Dönüşlü* belgesel tarzının sarsıcı örneklerinden biri *Ölücanlar*. Yönetmenin kendi deneyimini kendi hatırlamaları ile tanıklıklar üzerinden anlatan belgesel içeridekiler ve dışarıdakiler gözünden aynı olayı aktarmaya çalışıyor. Belgesel, şimdi bir bellek mekânına dönüşen Ulucanlar Cezaevi'ndeki son kanlı devlet müdahalesini anlatıyor. Bununla birlikte cezaevinin travmatik tarihine de bakıyor.

Yönetmen Enis Rıza'nın *Ayrılığın Yurdu Hüzün* ve *Yeni Bir Yurt Edinmek* filmleri, belgesellerin her şeyden önce bir sinema olduğunu anımsatan ve estetik açıdan da etik açıdan da belgesel sinemanın hem ontolojisine hem epistemolojisine dair izleyenlerin zihnine sorular bırakan filmler. Bu iki film, gerek bakış açısı gerek anlatı formları yaratmakta yönetmenin özgün arayışları konusunda, belgesel sinemayla ilgilenenlere çok şey söylüyor. Ama filmlerin en dikkat çekici yönü, belgeselcinin olayların gözlemcisi olduğu kadar süreç boyunca değişen bir oluş serüveninin öznesi olduğunu da izleyene göstermesi.

Bahriye Kabadayı Dal'ın *Devrimci Gençlik Köprüsü* de tarihle belleğin iç içeliğine dikkat çeken bir belgesel. Asıl önemli yanıysa belleğin nasıl yanılsamalar yarattığını ortaya koyarken belgesel yönetmeninin buradaki tutumuna dair olumlu bir örnek oluşturmasıdır. Aynı zamanda bellek ve sözlü tarih çalışmalarının belgesel sinemadaki işlevini de anlatıyor. Ve elbette dağınık anı parçacıklarının bir araya getirilmesiyle anlamlı bir hikâye yaratmanın belgesel sinemada nasıl mümkün olabildiğini de sağlam bir dille anlatmayı başarmış bir örnek.

Bu belgeseller dışında da toplumsal bellek konulu çok önemli belgeseller aynı yıllar içinde gerçekleşti: Özellikle Dersim 38, Sivas katliamı, Çorum ve Maraş olayları, 12 Eylül, darbeler vs çokça işlenen bellek konulu belgeseller. Söz konusu belgesellerin bu çalışmada yer almamasının nedenleri benzer yöntemlerle çekilen belgesellerin çalışmayı tekrara düşürmesi riskiydi. Belgesel sinema ve toplumsal bellek ilişkisi çerçeve olarak hangi konular işlenirse işlensin aynı refleksler ve kodlarla çalışmakta.

---

* *Reflexive.* (y.h.n.)

EK
2000-2010 Yapımı
Toplumsal Bellek Konulu Belgeseller

100 Bin Kişiydiler (2009) Metin Kaya
100. Yılında II. Meşrutiyet (2000) Turgut Söğüt (TRT)
12 (2009) Aydın Yıldırım
12 Eylül (2010) Özlem Sulak
"*12 Eylül Adaleti-2*" "*Cezaevleri*" (2011) Cahit Akçam
12 Eylül Adaleti: Cezaevleri (2011) Cahit Akçam
12 Eylül Adaleti: Nefti Yeşil ve Mavi: İdamlar (2008) Cahit Akçam
16 Ton (2010) Ümit Kıvanç
17'nin Ötesi Erdal Eren Davası (2010) Memik Horuz
19 Mayıs Cebel Bayramı (2001) Metin Edirneli, Şeref Ulucan
19 Ocak'tan 19 Ocak'a (2008) Ümit Kıvanç
2 Temmuz (2010) Aynur Özbakır
28 Şubat: Yüzyılın Son Darbesi (2011) Nazım Alpman
31 Mart Olayı (2007) Leven Kalecikliođlu
40 Yıl Sonra Harem Kadınları (2005) A. Gülümser Şavk Belkaya
4653!.. (2006) Mehmet Hatman, Feyzullah Yıldırım
5 No'lu Cezaevi (2009) Çayan Demirel
60 Yıl Sonra Geriye Kalanlar (2004) Ahmet Soner
70, 80, 90 Masum Küstah Fettan (2010) Melek Özman
73. Millet (2009) Caner Canerik

A
Abdülhamid'in Dersaadeti (2008) Turhan Şahin
Ağlama Anne, Güzel Yerdeyim (2012) Ümit Kıvanç
Ağustos Gazileri (2006) Nesli Çölgeçen
Ali Adnan "Başvekil" (2010) Yaşar Taşkın Koç
Almanya Almanya (2011) Semra Güzel Korver, Ayla Karlı Tezgören
Almanya Treni (2011) Turgut Söğüt (TRT)
Almanya'da Türk İzleri (2009) Turgut Söğüt (TRT)
Almanya'da Yarım Asır: Alamanya Alamanya (2012) Semra Güzel Korver (TRT)
Ana Dilim Nerede (2012) Veli Kahraman
Anadolu'da Zaman (2009) Alper Tunga Özdemir (TRT)

Anadolu'nun Renkleri: Doğum Düğün Ölüm (2007) Hakan Aytekin
Anılarla Ankara Palas (2001) Deniz Çubukçu Yazıcı
Anıtlaşan Çanakkale (2006) İsmail Çoruh
Anka'nın Doğuşu (2010) Ersen Çıra
Anlat Bana: Dövmeler/Ağıtlar/Hikâyeler (2011) Uğraş Salınan
Antigoni/Küçük Adamız Hayatımız (2012) Nilüfer Uzunoğlu
Arap Kızı Camdan Bakıyor (2008) Gül Muyan
Araratizm ve 24 Nisan (2000) Hüseyin Kanyılmaz
Arda Kalanlar (2013) Çoşku Öztuğran
Arsen Usta (2004) Özkan Küçük
Asê (2013) Ercan Orhan
Asırlık Çınar (2006) Savaş Alpaltun
Asla Hoşça Kal Demedik Varosha (2012) Çiğdem Mazlum, Sertaç Yıldız
Asra Bedel Günler (2001) Abdülhamit Avşar
Aşure (2013) Köken Ergün
Asya Minör... Yeniden (2007) Tahsin İşbilen
Atatürk'ün Fikir Sofraları (2002) Deniz Çubukçu Yazıcı
Ateşe Dönen Dünya: Sarıkamış (2006) Reyhan Yıldız, Serdal Taşkın
Avada Kedavra (2013) Özgür Oruç
Avrasya Seyir Defteri: Kafkaslar ve Orta Asya'da Demiryolu Tarihi (2011) Peyami Çelikcan
Avrasya Seyir Defteri: Trans-Sibirya Demiryolu Belgeseli (2011) Peyami Çelikcan
Aynkef'ten Ayvert'e (2012) Sedat Cereci
Ayrılığın Yurdu Hüzün (2001) Enis Rıza Sakızlı

B
Babam Tarih Yapıyor (2010) Haydar Demirtaş
Babam, Devrim ve Ben (2013) Ufuk Emiroğlu
Balkanlar ve Göç (2006) Metin Edirneli (TRT)
Balkanların Kalbindeki Sahne (2014) İsmet Arasan
Barış İçin Bir Yer: Kayaköy (2005) Hilmi Etikan
Barış İçin Israr Ediyorum (2010) Melek Ulugay Taylan
Barış İçin Kovulmak (2003) Osman Okkan
Bayrampaşa'da Sonbahar (2010) Cem Terbiyeli
Bazıları Onlara Levanten Diyor (2005) Ragıp Taranç
Ben Atatürk'ü Gördüm (2008) Abdülhamit Avşar (TRT)
Ben Giderim Adım Kalır (2002) Serpil Altın, Özge Er, Kıvanç İlgüner, Neslihan Oskay
Benim Ali Sami Yen'im (2011) Didem Şahin
Benim Giritli Limon Ağacım (2006) Tahsin İşbilen
Beşiktaş'ta Bir Tayyare Fabrikası (2008) Savaş Güvezne
Bilincin Haritası (2002) İsmet Yazıcı
Bir Ada İki Göç (2011) Zühre Saral Gökağaç

Bir Adım Ötesi (2011) Tülin Dağ
Bir Düşü Yaşamak (2010) Selçuk Midilli
Bir Filateli Öyküsü (2010) Ümit Topaloğlu
Bir Gül İdi Gitti (2006) Süleyman Şaşmaz
Bir Mübadele Öyküsü (2001) Fatih Türkmenoğlu, Zeynep Kazancıgil
Bir Yok Etme Planı: Sevr (2000) Abdulhamit Avşar
Bir Zamanlar Kıbrıs'ta (2003) Banu Avar
Biraz Sessizlik! (2006) Ercan Erdemir
Birlikte (2006) Orhan Eskiköy, Özgür Doğan
Bitmeyen Türkü (2000) Hatice Gürler, Sevgi Kartar
Biz Her Zaman Göçmeniz (2000) Zülfiye Dolu
Bizim Mahallenin Giritlileri (2010) Şehbal Şenyurt
Boğaziçi'ne Sığındık (2001) Nedim Hazar
Bu Hayattır? (2012) Özgür Oruç
Bu Millet Bunları Gördü Kızım (2006) Coşgül Yüksel
Bûka Baranê [*Gökkuşağının Peşindeki Çocuklar*] (2013) Dilek Gökçin
Büyük Bir Zap Şairi: Devrimci Gençlik Köprüsü (2007) Bahriye Kabadayı Dal
Büyük Savaş (2010) Levent Açıkelli, Ahmet Pınar (TRT)
Büyükada'da Sürgün (2000) Turan Yavuz (2000)

C-Ç
Çanakkale Deniz Savaşları ve Nusret (2011) Vural Çavuşoğlu
Çanakkale Destanı 1915 (2003) Kürşat Kızbaz
Çaresiz (2002) İsmail Güneş
Cehennem Adası (2008) Nargin Haluk Ölçekçi
Cenûb-i Garbî Kafkas Cumhuriyeti (2007) Sezgin Türk
Çifteler Yönetmen (2005) Ahmet SONER
Çıkmaz (2003) Pınar Okan, Tuğba Karakaya
Çocukluğumun Bayramları (2001/2002) Tülin Sertöz
Cumhuriyet (2004) Deniz Çubukçu Yazı (TRT)
Cumhuriyet'in Basın Tarihi: Rüzgârlı Sokak (2007) Kurtuluş Özgen
Cumhuriyetin Kadınları (2000) Ersan Ocak, Berrin Balay Tuncer, Önder M. Özdem, Funda Şenol Cantek

D
Dağın Ardında (2005) Oktay İnce
Damgaların Göçü (2010) Servet Somuncuoğlu (TRT)
Davutpaşa'nın Külleri (2011) Ayten Başer
Dayê Dibê Aşitî [*Annem Barış İstiyor*] (2008) Aziz Çapkurt
Delikanlım İyi Bak Yıldızlara (2012) Nihat Özcan
Demir İz - Garb'ın Treni Şark'ın Garında (2006) Savaş Güvezne
Demiryolları (1999/2000) Lütfü Özarslan (TRT)
Denizbozan (2008) Can Sarvan
Derinlerdeki Kahraman: Mustafa Ertuğrul (2007) Savaş Karakaş

Dersim Başeğmezlik ve Çiçek Ülkesi (2007) Kemal Özer
Dilerim Barış Olsun (2014) Kıvılcım Akay
Diyar (2013) Devrim Akkaya
Diyarbakır: Hukukçuluğumdan Utanıyorum (2011) Karaman Yavuz
Doğduğum Topraklar (2001) Nilay Günden (TRT)
Doğunun Hatırladıkları: Mangan (2006) İsmail Sancak
Dönüşüm (2000) Semra Güzel Korver
Dostluğu Hatırlamak (2011) Sevinç Yeşiltaş
Dotmam (2009) Sabite Kaya Ekinci
Dövmenin Dili (2012) Mihriban Sezen (TRT)
Duvarlar (2000) Can Candan

E
Elizabeth (2000) Ezgi Kılınçaslan
Emperyalist Yalan: Ermeni Soykırımı (2005) Attila Hakan Ganimgil
Emperyalizmin Ermeni Oyunu (2000) Cihan Akerson
Esaret Günlüğü (2013) Cem Fakir
Eski Şehirden Son Havadis (2006) Mustafa Ünlü
Eylül Çocukları (2009) H. Kara, M. Öztürk
Eylül'ün Kadın Yüzleri (2014) Ayşe Ayben Altunç

F
f (2000) Emrah Dönmez
F (2001) Metin Yeğin
Faili Dewlet (2011) Veysi Altay
Fatih ve Fetih (2003) Zafer Karatay, Neşe Sarısoy
Fecirâ (2013) Pınar Baydemir
Fırça Darbesi (2010) Nihan Belgin (Erdal Eren)
Fırtınanın Çocukları (2012) Aydın Çubukçu
Fransa'nın Cezayir Soykırımı (2006) Attila Hakan Ganimgil

G
Ganita: Trabzon'da Bir Hayat Okulu (2009) Zafer Kalfa
Garod [*Hasret*] (2012) Onur Günay, Burcu Yıldız
Gayri Mehmetler Türküsü (2007) Süleyman Baydili
Geçmiş Mazi Olmadı (2010) Mehmet Özgür Candan
Geçmiş Zaman Olur ki (2014) Özkan Karaca
Gelibolu (2005) Tolga Örnek
Gençlik Bir Kuşdu Uçurdum (2008) Kemal Sevimli
Gereği Düşünüldü (2002) Remzi Kazmaz
Gewok (2006) Meriç Ozan, Mutlu Karadoğan
Giritli Mübadillerin Son Durağı: Çukurova (2009) Yüksel H. Hançerli
Gıdı Gıdı (2010) Yasin Ali Türkeri
Gıyaben (2008) Nurşen Bakır

Göç Hikâyeleri (TRT) Sibel Değer
Göç: Mübadele (2003) Çağnur Şarman
Göç Kuşağı (2009) Mustafa Karakaya
Gökçeada: Gidenlerin Gelenlerin Kalanların Toprağı (2003) Neşe Ertürk
Gole Çhetu (2010) Metin Kemal Kahraman, Şerif Karataş
Gölgeler Düştü Suya (2006) Nedret Çatay (TRT)
Guan-di'nin Düğünü (2005) Medet Dilek
Gülcemal: Bir Vapurun Hikâyesi (2014) Cafer Şanal (TRT)
Gümrükten Görünen Cumhuriyetimiz (2007) Saygın Ay
Güneşin Topraklarında (2005) Bora Balar

H
Halef (2001) Can Dündar
Halepçe: Sonsuz Umut (2011) Fatin Kanat, Necmettin Salaz
Hangi Kıbrıs (2004) Rüstem Batum
Harbord Misyonu (2004) Cihan Akerson
Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü (2002) Şafak Türkel
Hay Vay Zaman (2013) Nezahat Gündoğan
Hayatın Ritmi: Aksak (2007) Yasin Ali Türkeri
Hevi (2013) Yüksel Yavuz
Hiçbir Yerde (2006) Mihriban Tanık
Hrant Dink Cinayeti Dosyası (2009) Orkide Ünsür

I-İ
İbret Olsun Diye (2007) Necati Sönmez
İşkenceyi Gördük (2012) Cenk Örtülü, Zeynel Koç
İki Denizin Birleştiği Yerde (2013) İsmet Yazıcı (TRT)
İki Dil Bir Bavul (2008) Orhan Eskiköy, Özgür Doğan
İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları (2010) Nezahat Gündoğan
İnsan-ı Kamil (2006) Buket Aydın
Işık Sesini Arıyor (2001) Hakan Aytekin
İşkenceye Tolerans (2008) Umut Kol
İstanbul İn My Eyelids (2008) Can Eren
İstanbul'da Bayram Sabah (2010) Mehmet Eryılmaz, Mehmet Kaya
İşte Böyle (2011) Osman Şişman, Özlem Sarı Yıldız
İsyan-ı Nisvan (2008) Melek Özman
İz Sürerken (2003) Tülin Eraslan
İzmir Deniz Çocukları (2007) Raşel Maseri
İzmir'in Kayıkları (2005) Tahsin İşbilen

J
Jinen Dengbêj [*Kadın Dengbej*] (2007) Melek Özman

K
Kadim (2010) Okan Avcı
Kadınlar İçin Kadınlar (2005) Haifaa Al-Mansour
Kaf Dağı Düşü (2008) Sezgin Türk
Kaf Dağının Ardı Asya (2001) Daver Atabey (TRT)
Kahramanlık Yolunda (2009) Fatma Büyükkalkan, Alper Akça
Kakava: Umuda Yolculuk (2003) Selahattin Yıldız
Kalemi Kırmasaydık (2009) Yasin Ali Türkeri
Kalimerhaba Side (2004) Savaş Güvezne
Kara Altıdan Altın Mikrofona (2009) Metin Avdaç
Kara Vagon (2011) Özgür Fındık
Karaağaç: Suyun Öte Yakasındaki Gerdanlık (2006) Metin Edirneli
Karadeniz: Seyr-i Türkiye (2007) Soner Sevgili
Karanlığı Aydınlatan Türk (2006) Hakan Yılmaz
Karanlıkta Diyaloglar (2006) Melek Ulagay
Karanlıktan Aydınlığa (2006) Hacer Arıkan
Karaoğlan Belgeseli (2004) Rıdvan Akar
Kardeş Nereye: Mübadele (2010) Ömer Asan
Kaybedenler (2009) Gül Muyan
Kayıp Mezar (2013) Mutlu Ahin
Kayıp Otobüs (2007) Fevzi Tanpınar
Kayıp Toprakların Torunları (2010) Berfi Dicle Öğüt
Kayıp Yurdun Ağrısı, Adakale (2008) İsmet Arasan
Kayseri Ermenileri (2010) Sevim Çimen
Kent Sustuğunda (2002) Devrim Erdoğan
Keşke Olmasaydı (2007-08) Okan Başara
Kilidin Ne Tarafı Hücre (2006) Oğuz Uydu, Murat Yerden
Kim Ayırdı Bizi (2000) Aliye Erol, Cafer Gebetaş
Kimim Ben? (2012) Esin Akgül
Kıbrıs'ın Gönüllü Askerleri (2010) Bahar Uygur
Kıbrıs'ta Türkler (2002) Hüseyin Kanyılmaz (TRT)
Kıbrıs'ta Bir Yolculuk (2003) Melis Şenerdem
Kınalı Kuzular (2005) Aytekin Yörük
Kır Çiçeklerinin Öğretmeni (2009) Sezgin Türk
Kırılma Noktası 1 Mayıs 1977 (2004) Barış YETKİN
Kırımoğlu: Bir Halkın Mücadelesi (2012) Neşe Sarısoy Karatay
Kırlangıcın Yuvası (2007) Bülent Arınlı
Kıymet (2012) Canan Turan
Kocatepe'den Yükselen Güneş (2006) Hakan Yılmaz
Köçek (2002) İlknur Dalkıran (TRT)
Korkuyordu (2000) Ergun Yüksel, Nedim Gürses
Köy Enstitüsü "Çifteler" (2005) Ahmet Soner
Küllerinden Doğmak (2007) Enis Rıza Sakızlı
Kültürlerde Kurban (2007) İsmet Yazıcı

Kurşun Kalem (2009) Mustafa Ünlü
Kurtuluş Savaşında Donanmamız (2006) İsmet Yazıcı
Kurtuluş Vapuru Belgeseli (2006) Erhan Cerrahoğlu
Kuruluştan Kurtuluşa (2009) Ömer Tuncer
Kuşatma (2005) Hakan Alak

L
Levant'ın Aynasında Batılı Yansımalar (2005) Dilek Takımcı
Li Beirut (2005) Mutlu Şahin, Roza Çiğdem Erdoğan

M
Madalyon: Cumhuriyetin Yabancı Tanıkları (1999) Mehmet Polat
Malta Mektupları (2005) Bahriye Fakıoğlu
Mamak'ta (2010) Sezgin Türk
Manastır Doğum Yerim (2010) Ali Yasin Türkeri
Mandolinli Kız (2004) Coşgül Yüksel, Gülfem Gürses
Masaldan Arta Kalan (2006) Serhat Koca, A. Murat Koçak
Masumiyet Tuzağı (2010) Aydın Yıldırım
Mazgal (2014) Cemil Oğuz
Mazi Kalbimde Yaradır (2012) Muhammet Şimşek
Meçhul Tutsaklar (2011) Cem Kar
Menekşe'den Önce (2012) Soner Yalçın
Merhaba Selanik, Kalimera İstanbul (2005) Kemal Öner
Mezopotamya Süvarileri (2010) Sami Solmaz
Midilli'den Ayvalık'a Bir Mübadele Öyküsü (2005) Zeynep Kazancıgil
Miraz (2010) Rodi Yüzbaşı
Modern Bir Sürgün Hikâyesi: Sesim Rüzgâra (2010) Emre Sarıkuş
Mübadele (2003) Osman Okkan, Simone Sitte
Mudanya Mütarekesi (2002) İsmet Bertan (TRT)

N
Nağıl Neneleri (2010) Berrin Avcı Çölgeçen
Nahide'nin Türküsü (2009) Berke Baş
Namus Nedir? (2008) Birsen Atakan, Güliz Sağlam, Melek Özman, Ülkü Songül
Narkolepsi (2007) Medet Dilek
Nazım Hikmet Belgeseli (2001) Can Dündar
Nefret (2014) Esra Açıkgöz
Nor Anadolu (2011) Burag Peksezer
Notasyon (2004) Medet Dilek

O-Ö
O Gün (11 Bölüm) (2002)
O Gün: 14 Mayıs 1950 (DP'nin İktidara Gelişi) (2003)
O Gün: 16 Mart 1978 (İstanbul Üniversitesi Öğrenci Katliamı) (2003)

O Gün: 17 Ağustos 1999 (Marmara Depremi) (2002)
O Gün: 17 Ocak 1991 (Körfez Savaşı) (2003)
O Gün: 17 Şubat 1959 (Menderes'in Uçak Kazası) (2003)
O Gün: 2 Temmuz 1993 (Sivas Cehennemi) (2002)
O Gün: 29 Ekim 1923 (Cumhuriyetin İlanı) (2003)
O Gün: 4 Aralık 1945 (Tan Matbaası Baskını) (2003)
O Gün: 5 Haziran 1964 (Johnson Mektubu) (2003)
O Gün: 6 Kasım 1983 (Özal'ın İktidara Gelişi) (2002)
O Gün: 6-7 Eylül 1955 (Azınlıklara Saldırı) (2002)
O İklimde Kalırdı Acılar (2014) Cenk Örtülü, Zeynel Koç
Öbür Yanımız: Köklerimiz (2011) Taha Feyizli (TRT)
Odisa'dan Edirne'ye Filip'in Öyküsü (2000) Talin Suciyan, Mustafa Atlaş
Oğlunuz Erdal (2009) Tunç Erenkuş
Olağan Haller (2013) Özgür Fındık
Ölü Bölgeden Fısıltılar (2011) Çağrı Beyaz
Ölücanlar (2010) Murat Öztürk
Ölüm Gemisi Struma (2001) Cihan Akerson
Ölümle Randevu Dumlupınar (2001) Cihan Akerson
Ölümü Ektim Randevu Yerinde (2007) Hüseyin Karabey, Nesrin Cavazade
Onların Öyküsü: İstiklal Savaşı Belgeseli (2003) Yaşar Taşkın Koç
Oradaydım (2002) Belinda Karaca, Engin Yıldız
Osmanlı Devleti'nin Doğuşu (2005) Zafer Karatay, Neşe Sarısoygamalı (TRT)
Osmanlıya Dair (2005) Engin Atatimur (TRT)
Osmanoğlu'nun Sürgünü... Öncesi ve Sonrası... (2003-2006) Kerime Şenyücel (TRT)
Otuz Üç Yıllık Direniş Berfo Ana (2013) Veysi Altay
Öteki Tanık (2008) Yelda Cumalioğlu
Öteki (2009) Taha Feyizli
Öteki Kasaba (2010) Nefin Dinç

P
Paralel Yolculuklar (2004) Derviş Zaim
Partizanlar (2001) Nurşen Bakır
Penceremde Sardunyalar (2004) Engin Ayça
Pera Güzeli (2010) Soner Sevgili
Pera Palas (2001) Kemal Öztürk
Phepug'un Sesi [*Die Stimme Des Phepug*] (2011) Caner Canerik
Pippa'ya Mektubum (2010) Bingöl Elmas
Pirdesur [*Kırmızı Köprü*] (2008) Caner Canerik
Politik Baharın Gençleri (2011) Nazım Alpman
Posta Tarihi Belgeseli (2010) İsmail Çoruh (TRT)

R

Radyodan Yükselen İlk Sesler (2002) Abdülhamit Avşar
Rayların İzinde (2006) Savaş Güvezne
Rebetiko: İki Şehrin Şarkısı (2005) Nefin Dinç
Refika (2012) Özge Deniz Özker
Renkler Solmasın Kültürler Kaybolmasın (2003) T. Talipoğlu
Rewşen (2010) Cemil Oğuz
Rodos'ta Kalan Türk İzleri (2003) Nur Batur
Romeyika'nın Türküsü (2009) Yeliz Karakütük

S-Ş

Sadece Adı Kaldı Elimizde: Kortejola (2010) Nitsa Çukurel, Raşel Meseri
Sadiye (2009) Enes Dinç, Ayşe Gül Toprak
Saklı Dil (2012) Kenan Özer
Saklı Kentin Sırdaşı (2009) İsmet Yazıcı
Saltanat Vagonu Bir Modernleşme (2005) *Hikâyesi* Lütfü Özarslan (TRT)
Sarı Gelin (2003) İsmail Umaç (TRT)
Saroyan Ülkesi (2013) Lusin Dink
Savaşın Tanıkları (2012) Sami Solmaz
Şehir ve Bellek: Sulukule'yi Gördün mü? (2011) Esengül Kolcuoğlu
Sekizden Sekize Sahildekiler (2009) Orkide Ünsür
Sen Dışarıdan Haber Ver (2001) Emrah Dönmez
Sessiz Tanıklar (2011) Serhat Barolay
Sessiz Tarih Hasankeyf (2012) Berkay Kuyzu
Seyid, Hakikat Yolunda (2010) Özcan Küçük
Seyyahların İzinde (2008) Alper Tunga Özdemir, (TRT)
Simurg (2011) Ruhi Karadağ
Sinop Cezaevi (2007) Hayri Çölaşan
Sivas Bitmeyen Yangının Şehri (2007) Aynur Özbakır
Sınır ve Ölüm (2011) Abdurrahman Gök, Ubeydullah Hakan
Sır Adası Kıbrıs (2013) Cüneyt Tezcan
Son Buluşma - Kurtuluş Savaşı Gazileri (2007) Nesli Gölçelen
Son Değirmenler (2008) Aygün Filiz (TRT)
Son Kale: Çanakkale (2003) Ahmet Okur
Son Osmanlılar (2006) İlkgün Serdar
Son Tanıklar (2000) Abdülhamit Avşar
Sonra (2001) Metin Yeğin
Soykırım Yolları (2000) Hüseyin Kanyılmaz
Soykırımın İçyüzü (2007) Veysi Kayıran (TRT)
Su Gibi Aziz (2004) Füsun Çakaloz
Sulhname (2011) Şehbal Şenyurt
Sürgün ve Ölüm (2008) Ahmet Okur
Suryoyo (2000) Mustafa Ünlü, Selda Meral
Sütlü Çikolata (2008) Ahmet Ilgaz

Suya Yazılan Tarih (2010) Elvin Ekşioğlu
Suyun İki Yakasının Hikâyesi (2003) Servet Yılmaz, F. Büşra Köse

T
Tamgalar Dengizli (2013) Servet Somuncuoğlu (TRT)
Taraklı'da Mühürlenmiş Zamanlar (2008) Ertuğrul Karslıoğlu
Tarihi Sinop Cezaevi (2012) Mustafa Aslan
Tarihin Hızlandırıldığı Ada Kıbrıs (2008) Can Sarvan
Tarihin İçinden Gelen Kent: Selanik (2004) Daver Atabey (TRT)
Tarihin Kilidi Çanakkale (2002) Hasan Özgen
Tarihin Tanıklığında Türk-Ermeni Sorunu (2006) Zeynep Keçeciler
Tarihle Yüzleşmek (2007) (TRT)
Tarihten Kalanlar (2004) Hasan Kalender
Taşlaşan Vicdanlar (2010) Cenk Örtülü, Zeynel Koç
Tehcir Hikâyeleri (2013) Ezgi Sönmez Turan, Pınar Yıldız
Trakya'nın Kara Günleri (2009) Nazım Alpman
Tülay German: Kor ve Ateş Yılları (2010) Didem Pekün, Barış Doğrusöz
Tuna (2009) Engin Atatimur
Tuz, Su, Un (2011) Özlem Sarıyıldız, Bettina Frese
Türk Alman Silah Arkadaşlığı (2007) Levent Kaleciklioğlu
Türk Pasaportu (2011) Burak Arlıel
Türkçe: Pekiyi (2012) Murat Bayramoğlu
Türkiye'de Kadın Belgeseli (2002) Kemal Öztürk
Türkiye'nin Hatıra Defteri (2007) Nebil Özgentürk

U-Ü
Üç Etek Erguvan (2010) Melek Özman
Uçurtmam Tellere Takıldı (2011) Ümit Kıvanç
Ulucanlar: Büyük Yüzleşme (2011) Yusuf Kenan Beysül
Unutturulanlar: Tariş-Çimentepe-Gültepe Direnişçileri (2008) Cahit Akçam
Unutturulanlar: Maraş Katliamı (2007) Cahit Akçam
Unutturulanlar: Fatsa Gerçeği (2007) Cahit Akçam
Unutturulanlar: Yeni Çeltek (2004) Cahit Akçam
Unutulan Savaş Kore (2010) Ahmet Pınar
Unutulan Yıllar: Batı Sevr (2003) Banu Avar
Unutulmayan 2 Gün: 6-7 Eylül Olayları (2007) Rıdvan Akar
Unutulmayan Olaylar Muammer Göktürk (TRT)
Usta-Çırak ve Sıra Gecesi (2002) Lütfü Özarslan (TRT)
Üstü Kalsın (2003) Ceren Bayar, Elif Karadenizli, Dilek İyigün, Savaş İlhan, Özge Kenedirci

V
Var Olmayanların Ölümü: Ezidiler (2010) Ahmet Umut
Varosha: Hayalet Şehrin Hikâyesi (2014) Yavuz Selim Taşçıoğlu

Vatandaşlık Halleri (2008) Şehbal Şenyurt
Vivet Kanetti'nin Bosnası (2005) Vivet Kanetti

Y
Yaşam Marangozu (2013) Deniz Koçak
Yakın Ada Uzak Ada Burgazada (2005) Nedim Hazar
Yakın Tarihin İzinde Anılar Duygular (2000) Turgut Söğüt (TRT)
Yakın Tarihin İzinde Anılar ve Duygular (2007) Turgut Söğüt (TRT)
Yarım Kalan Bir Düş: Köy Enstitüleri (2000) Cihan Akerson
Yarına Bir Harf (2007) Hakan Aytekin
Yaşamın Sürüklediği Yerde: Erol Güney'in Yaşam Öyküsü (2010) Sabiha Banu Yalkut
Yaşayan Mekânlar (2000) Nazmiye Karadağ
Yastığım Taş Yorganım Taş (2007) İrem Kütük
Yediveren Düşleri (2000) İsmet Yazıcı
Yedilevin (2002) İlhami Yıldırım, Levent Alaş
Yeni Bir Yurt Edinmek (2006) Enis Rıza Sakızlı
Yeni Türk Harfleri (2000) Abdulhamit Avşar
Yersiz Yurtsuz (2013) Mahmut Çelik, Sercan Yürek
Yezidiler (2007) Abdülkadir Balcı, Hasan Günal
Yine de Barış (2011) Asmin Bayram
Yirmi Altı Yılın Yorumu (2011) Anıl Aydın
Yolun Başında (2013) Somnur Vardar
Yuğ (2006) Savaş Alpaltun
Yüzen Kaleler Çelik Kanatlar (2000) Gamze İstanbulluoğlu

Z
Zamanın İçinden (2011) Sedat Cereci
Zor Yılların Kayıp Çocukları (2012) Erkan Büker
Zorunlu Hayat (2009) Zafer Akturan (TRT)

Seçili Kaynakça

Adorno, T. W., *Kültür Endüstrisi*, 2. Basım, Çev. N. Ülner, İletişim Yayınları, 2007.

Adorno, T. W. ve Horkheimer, Max, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev. N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan, Kabalcı Yayınevi, 2010.

Agamben, G., *Auschwitz'den Artakalanlar: Tanık ve Arşiv*, Çev. A. İ. Başgül, Dipnot Yayınları, 1999.

Ağaoğulları, M. Ali, *Ulus-Devlet ya da Halkın Egemenliği*, İmge Kitabevi Yayınları, 2006.

Akay, A., *Tekil Düşünce*, Bağlam Yayınları, 2004.

Akbal Süalp, Z. T., *Zaman Mekân (Kuram ve Sinema)*, Bağlam Yayınları, 2004.

Aras, R., "Göç ve Hafıza: Bir Süryani/Kürd Kasabasında Sözlü Tarih Anlatıları", Leyla Neyzi (Ed.), *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları*, İş Bankası Kültür Yayınları, 2011: 281.

Armes, Roy, *Sinema ve Gerçeklik (Tarihsel Bir İnceleme)*, Çev. Z. Özen Barlot, Doruk Yayınları, 2001.

Arnheim, R., *Sanat Olarak Sinema*, Çev. Rabia Ünal, Öteki Yayınevi, 2002.

Aslankara, M. Sadık, *"Belgesel Sinema Sanat Değilse Nedir?" Belgesel Sinema Dergisi*, Sayı: 2, 2003: 23.

Assmann, Jan, *Kültürel Bellek*, Çev. A. Tekin, Ayrıntı Yayınları, 2001.

Bilmez, B., Kayacan, G., Aslan, Ş., *Dersim '38'i Hatırlamak (Toplumsal Bellek, Kuşaklararası Aktarım ve Algı)*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2011.

Bachelard, G., *Düşünmenin Poetikası*, Çev. A. Tümertekin, İthaki Yayınları, 2012.

Baker, U., *Kanaatlerden İmajlara-Duygular Sosyolojisine Doğru*, Birikim Yayınları, 2001.

Barash, Andrew J., *"Belleğin Kaynakları"*, *Cogito: Bellek: Öncesiz Sonrasız*, YKY, 2007: 50.

Barthes, R., *Camera Lucida (Fotoğraf Üzerine Düşünceler)*, Çev. R. Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, 1992.

Başaran İnce, G., *Medya ve Toplumsal Hafıza*, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2010.

Baudrillard, J., *Simülakrlar ve Simülasyon*, 3. Basım, Çev. Oğuz Adanır, Doğu-Batı Yayınları, 2013.

Bazin, A., *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, 1995.
Bazin, A., *Orson Welles*, Çev. Senem Deniz, Okuyan Us Yayınevi, 2005.
Bazin, A., *Sinema Nedir?* Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, 2000.
Belgesel Sinemacılar Birliği, "*Yola Çıkarken*", Nurten Sönmezcan (Ed.), *Belgesel Sinema Üzerine*, Tayf Basım, 1997: 260.
Bell, D., "Mit Alanları: Hafıza, Mitoloji ve Ulusal Kimlik", *Humanite 196*, 2003.
Benjamin, W., "Hikâye Anlatıcısı: Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler", Nurdan Gürbilek (Der.), *Son Bakışta Aşk*, Çev. N. Gürbilek ve S. Yücesoy, Metis Yayınları, 2008: 78.
Benjamin, W., *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, YKY, 2001.
Bennett, J., "The Aesthetics of Sense-Memory: Theorising Trauma through the Visual Arts": Radstone ve K. Hodgkin, *Regimes of Memory*, 2003: 27.
Bergson, H., *Madde ve Bellek*, Çev. Işık Ergüden, Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
Bilgin, Nuri, *Sosyal Psikoloji Sözlüğü*, Bağlam Yayınları, 2007.
Bilgin, Nuri, *Sosyal Psikoloji*, 3. Basım, Ege Üniversitesi Yayınları, 2009.
Bonmitzer, P., *Kör Alan ve Dekadrajlar*, Çev. İzzet Yaşar, Metis Yayınları, 2006.
Bourdieu, P., *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, Çev. Nazlı Ökten, İletişim Yayınları, 2010.
Boym, S., *Nostaljinin Geleceği*, Çev. F. Burak Aydar, Metis Yayınları, 2009.
Brecht, B., *Epik Tiyatro*, Çev. K. Şipal, Cem Yayınevi, 1997.
Breton, David Le, *Acının Antropolojisi*, Çev. İsmail Yerguz, Sel Yayıncılık, 2007.
Büker S., *Sinemada Anlam Yaratma*, Milliyet Yayınları, 1985.
Butler, J., *Kırılgan Hayat (Yasın ve Şiddetin Gücü)*, Çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, 2004.
Çağla, C., Renan "Irk ve Millet", *Cogito: Bellek: Öncesiz Sonrasız*, YKY, 2007: 50.
Canefe, N., *Anavatandan Yavruvatana Milliyetçilik Bellek ve Aidiyet*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.
Carr, E. H., *Tarih Nedir?* Çev. Gizem Gürtürk, İletişim Yayınları, 2011.
Caunce, S., *Sözlü Tarihçi ve Yerel Tarihçi*, Çev. B. Bülent, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1994.
Cioran, E. M., *Söyleşiler*, Çev. H. Bayrı, Metis Yayınları, 2012.
Danacı, E., *Geçmişin İzleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2012.
Deleuze, G., *Bergsonculuk*, Çev. H. Yücefer, Otonom Yayıncılık, 2006.
Deleuze, G., *Sinema I Hareket-İmge*, Çev. S. Özdemir, Norgunk Yayıncılık, 2014.
Diner, D., *Karşıt Hafızalar Soykırımın Önemi ve Etkisi Üzerine*, Çev. H. Demirel, İletişim Yayınları, 2011.
Draaisma, D., *Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*, Çev. G. Koca, Metis Yayınları, 2007.
Durmaz, M. I., "Karşılaşma: Belgesel Film Deneyimi", Gamze Toksoy (Yay. Haz.), *Bellek İzleri*, Kalkedon Yayınları, 2012.

Durmaz, Melike, "Karşılaşma: Sosyal Bilimlerin Kamerası (Belgesel Film Deneyimi)", Gamze Toksoy (Der.), *Bellek İzleri Kurgudan Kurama Görüntüler*, Kalkedon Yayınları, 2012: 234.

Duruel Elkılıç, S. A., *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*, Deki Yayınları, 2014.

Çakaroz, E., *Belgesel Sinemanın Tarihsel Süreç içinde Geçirdiği Değişim ve Bu Değişimin Sonuçları Olarak Televizyondaki Belgesel Dayalı Melez Program Türleri*, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, 2008

Ellis, J. ve McLane, B., *A New History of Documentary Film*, Continuum, New York, 2005.

Erdoğan, Ş., *Sinema Manifestoları*, Altıkırkbeş Yayınları, 2007.

Ersanlı, B., *İktidar ve Tarih Türkiye'de "Resmi Tarih" Tezinin Oluşumu*, İletişim Yayınları, 2011.

Göle, M., "Doğru Olmadığını Biliyorum Ama Öyle Hatırlıyorum", *Cogito: Bellek: Öncesiz Sonrasız*, YKY, 2007.

Gönen, M., *Paradoksal Sanat Sinema*, Versus Yayınları, 2008.

Grierson, J., "Belge Filmin Baş İlkeleri", *Türk Dili Özel Sayısı 196*, Ocak 1968.

Gündes, S., *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması*, Alfa Yayınları, 1998.

Güngör, Ş., *"Belgesel Sinemanın İşlevi"*, *Belgesel Sinema Üzerine*, Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferans Bildirileri, Belgesel Sinemacılar Birliği Yayını, 1997.

Gürata, A., " 'Öteki'yle Üçüncü Türden Yakın İlişkiler: Tarihsel Kostüme Filmler ve İkizlik Miti", D. Bayrakdar (Der.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Bağlam Yayınları, 2007.

Gürbilek, N., *Benden Önce Bir Başkası*, Metis Yayınları, 2011.

Hall, S., "İdeoloji ve İletişim Kuramı", İrvan (Der.), *Medya Kültür Siyaset*, 2. Basım, Çev. A. Gürata, Alp Yayınevi, 2002.

Hall, S., "İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü", M. Küçük (Der.), *Medya, İktidar İdeoloji*, Ark Yayınevi, 1984.

Hobsbawm, E., *Tarih Üzerine*, Çev. Osman Akınhay, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.

Huyssen, A., *Alacakaranlık Anıları (Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek)*, Çev. K. Atakay, Metis Yayınları, 1999.

Kellner, D., *Medya Gösterisi*, Çev. Z. Paşalı, Açılım Kitap, 2010.

Kıpçak, Nedret Sezin, *Belgesel Sinemada Kent Olgusu ve "Yolcu"*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema TV Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2009.

Korkmaz, N., "Kültürel İncelemeler Geleneğinde 'Kültür, Popüler Kültür ve İdeoloji' Sorunu", L. Yaylagül, N. Korkmaz (Der.), *Medya Popüler Kültür ve İdeoloji*, Dipnot Yayınları, 2008.

Köprü, M., *Mensellik Yanılsaması ve Yabancılaştırma Etkisi Olarak Sinemada Ekran Estetiği*, Erciyes Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, 2009.

Kuruoğlu, H., "Belgesel Filmde Yaratıcılık: Olanaklar ve Sınırlar", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*.

Kutay, Uğur, "Gerçeğin Görüntüsü, Görüntünün Gerçeği ve Kuzeyli Nanook", *Belgesel Sinema Dergisi*, Sayı: 2, 2003.

Kutay, U., *Kamera Gerçek İlişkisi ve Belgesel Sinemada Gerçek*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, 2006.

Levinas, E., *Sonsuza Tanıklık*, Çev. Zeynep Direk, E. Gökyaran vd, Metis Yayınları, 2003.

Löwy, M., *Walter Benjamin: Yangın Alarmı ("Tarih Kavramı Üzerine" Tezlerin Bir Okuması)*, Çev. U. Aydın, Versus Yayınları, 2007.

Lyotard, Jean-François, *Postmodern Durum*, Murat Güzel (Yay. Haz.), Vadi Yayınları, 2000.

Melitopoulos, A., "Timespaces (Zamanmanzaraları): Cümlenin Mantığı", Cem Soydemir, *Toplum ve Bilim*, Sayı: 111, Birikim Yayınları, 2008.

Milas, Herkül, *Türk Romanı ve "Öteki" Ulusal Kimlikte Yunan İmajı*, Sabancı Üniversitesi Yayınevi, 2008.

Monaco, J., *Bir Film Nasıl Okunur?* Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, 2005.

Mutlu, E., *Televizyonu Anlamak*, Gündoğan Yayınları, 1991.

Neyzi, L., *Ben Kimim? Türkiye'de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik*, İletişim Yayınları, 2011.

Nichanian, M., *Edebiyat ve Felaket*, Çev. Ayşegül Sönmezay, İletişim Yayınları, 2011.

Nietzsche, F., *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine*, Çev. N. Bozkurt, Say Yayınları, 2005.

Nietzsche, F., *Ahlâkın Soy Kütüğü*, Çev. Ahmet İnam, Yorum Yayınları, 2001.

Nora, P., *Hafıza Mekânları*, Çev. M. E. Özcan, Dost Kitabevi Yayınları, 2006.

Nowell-Smith, G. , *Dünya Sinema Tarihi*, Çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, 2003.

Ocak, Ersan, "Sosyal Bilimler, Belgesel Sinema", Video: Ulus Baker, "İzleklerinde Yürümek", *Toplum ve Bilim Dergisi*, Sayı: 111, Birikim Yayınları, 2008.

Ong, W. J., *Sözlü ve Yazılı Kültür*, Çev. S. Postacıoğlu, Metis Yayınları, 1995.

Oskay, Ü., "Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya Anlayışı", *Oluşum Dergisi, Estetik Özel Sayısı*, Mayıs 1988.

Oskay, Ü., "Belgesel Sinema, Ampirik Algılama ve Büyük Balık Küçük Balığı Yer Dedirten Globalleşmenin Kültürü", Nurten Sönmezcan (Der.), *Belgesel Sinema Üzerine*, Tayf Basım, 1997.

Özlem, D., *Tarih Felsefesi*, Say Yayınları, 2010.

Özön, Nijat, *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1981.

Öztürkmen, A., "Sözlü Tarihin Poetikası: Anlatı ve Gösterim", Zeynep Uysal (Der.), *Edebiyatın Omzumdaki Melek: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, 2011.

Özyürek, E., *Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye'nin Toplumsal Hafızası*, İletişim Yayınları, 2006.
Pembecioğlu, N., *Belgesel Film Üstüne Yazılar*, Babil, 2005.
Pezzella, M., *Sinemada Estetik*, Çev. F. Demir, Dost Kitabevi Yayınları, 2001.
Platon, *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, İş Bankası Kültür Yayınları, 1999.
Polat, N., "Bellek ve Yabancı İçin Sorumluluk: Etik 'İyi Yaşam' Fikri İçin Kısa Bir Giriş", *Cogito*, Sayı: 50, YKY, 2007.
Rabiger, Michale, *Directing Documentary*, Focal Press, USA, 1998.
Rancière, J., *Görüntülerin Yazgısı*, Çev. A. Ufuk Kılıç, Versus Yayınları, 2008.
Rotha, P., *Sinemanın Öyküsü*, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, 2000.
Rotha, P., *Belgesel Sinema*, Çev. İ. Şener, İzdüşüm Yayınları, 2000.
Rotha, P., "Belge Filmciliğin Bazı İlkeleri", *Türk Dili Özel Sayısı*, Sayı: 196, Ocak 1968.
Ruby J., "The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film", Alan Rosenthal (Ed.), *New Challenges for Documentary*, University of California Press, Londra, 1998.
Russell, B., *Felsefe Sorunları*, Çev. Vehbi Hacıkadiroğlu, Kabalcı Yayınevi, 2000.
Ryan, M., "The Politics of Film: Discourse, Psychoanalysis, Ideology", C. Nelson ve L. Grossberg (Ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of İllinois Press, Urbana ve Chicago, 1988.
Ryan, M. ve Kellner, D., *Politik Kamera (Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası)*, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, 1997.
Saadet, S., *Popüler Kültürün Belgesel Sinemaya Yansıması (Örnek Çalışma Fahrenheit 9/11)*, Kocaeli Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007.
Sakızlı, Enis Rıza, "Belgesel Sinema Üzerine Notlar", *Sanat Dünyamız*, YKY, 2005.
Sancar, M., *Geçmişle Hesaplaşma (Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne)*, İletişim Yayınları, 2010.
Sarlo, B., *Geçmiş Zaman (Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma)*, Çev. Peral Bayaz Charum ve Deniz Ekinci, Metis Yayınları, 2011.
Schacter, D. L., *Belleğin İzinde: Beyin, Zihin ve Geçmiş*, Çev. Eda Özgül, YKY, 2008.
Schudson, M., "Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri", *Cogito: Bellek: Öncesiz Sonrasız*, Sayı: 50, 2007.
Sım, S., *Derrida ve Tarihin Sonu*, Çev. K. Ökten, Everest Yayınları, 2000.
Sönmez, S., *Sinema ve Toplumsal Bellek, Son Dönem Türk Sinemasında Travmatik Temsiller*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2012
Sontag, S., *Fotoğraf Üzerine*, Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, 1999.
Spivak, G. C., "Madun Konuşabilir mi?", D. Hattatoğlu ve G. Ertuğrul (Ed.), *Metod: Kuram ve Yöntem Kenarından*, Anahtar Kitaplar, 2009.

Susam, A., "Belgesel Sinema ve Pippa'ya Mektubum Örnekleminde Stereotipler, Ötekiler ve Toplumsal Bellek", Ege Üniversitesi Uluslararası İletişim Öğrencileri Sempozyumu, 2011.
Susam, A., "Katı Modernliğin Hal Değişimi: Akışkan Modernite ve Z. Bauman", *Duvar Dergisi*, 2012.
Susam, A., "Bingöl Elmasla Söyleşi", *Feminist Kültür Sanat Dergisi*, Sayı: 1, 2013.
Tag, Sermin, *Belgesel Sinema ve Türleri*, Anadolu Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2003.
Tepe, H., *Platon'dan Habermas'a Felsefede Doğruluk ya da Hakikat*, İmge Kitabevi Yayınları, 2003.
Tokatlı, A., *Ansiklopedik Felsefe Sözlüğü*, Bilgi Yayınevi, 1973.
Toksoy, G., *Bellek İzleri Kurgudan Kurama Görüntüler*, Kalkedon Yayınları, 2012.
Traverso, E., *Geçmişi Kullanma Kılavuzu Tarih Bellek Politika*, Çev. I. Ergüden, Versus Yayınları, 2009.
Trier, Lars Von, "Dogumentarizm Kuralları", U. Kutay ve S. Erdoğan (Der.), *Görüntünün Darbesi*, Es Yayınları, 2006.
Ulutak, N., "Başımız Gerçekten Büyük Dertte", *Belgesel Sinema Üzerine*, Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri, Tayf Basım, 1997.
Ulutak, N., *Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, 1988.
Virilio, Paul, *Enformasyon Bombası*, Çev. Kaya Şahin, Metis Yayınları, 2003.
Wollen, P., *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Çev. B. Doğan ve Z. Aracagök, Metis Yayınları, 2004.
Yalçınkaya, A., *Siyasal ve Bellek: Platon'da Anımsama Platon'u Anımsama*, Phoenix Yayınevi, 2005.

Linkler

bbc.co.uk/turkce/haberler/2012/12/121220_france_algeria.shtml.
tdk.gov.tr.
Trier, Lars von, dogma95.dk.
Baker, Ulus, korotonomedya.net.
Harakal, Kathrin, hakikatadalethafiza.org/kaynak.aspx?GResourceId=22&LngId=1.
Kaptanoğlu, C., "Mağdurlar Toplumla Birlikte İyileşecek", yeniaktuel.com.tr/tur108,166@2100.html, 2008.
15. Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali, 1001belgesel.net/Film-detay.aspx?cid=308.
Ulucanlar Cezaevi, yenisafak.com.tr/arsiv/2006/haziran/28/g05.html.

Dizin

19 Ocak'tan 19 Ocak'a 221

A
Adorno, W. T. 17, 44, 55, 79, 80, 94, 117, 160, 170
Agamben, G. 75, 121, 125, 172
Akbal Süalp, Z. T. 162, 163
Althusser, L. 162
Anderson B. 56
Angelopoulos, T. 78, 168
anımsama 24, 25, 32, 35, 39, 44, 52, 79, 86
Aristoteles 24, 142
Armes, Roy 143
Arnheim, R. 145, 146
Assmann, J. 23, 26, 50, 59, 107, 116, 230
Asya Minör... Yeniden 33, 202, 233, 237
Avcı 137, 212, 213, 214
Ayrılığın Yurdu Hüzün 31, 84, 110, 137, 185, 187, 189, 235

B
Baker, U. 19, 154, 155, 164, 165, 166, 169
Bali, R. 115
Barnouw, E. 126, 132
Baudrillard 17, 44, 45, 147, 148
Bazin, Andre 143, 145, 146, 152, 168
belgesel sinema 17, 19, 29, 38, 62, 67, 80, 106, 109, 120, 126, 127, 132, 136, 139, 140, 148, 149, 153, 164, 165, 166, 169, 171, 181, 186, 191, 220, 229, 230, 235
Belgesel Sinemacılar Birliği 129, 148
bellek 15, 16, 17, 19, 20, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 61, 62, 64, 65, 69, 71, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 87, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 133, 140, 155, 163, 169, 171, 173, 174, 175, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 191, 192, 194, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 213, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 227, 230, 231, 233, 234, 235
bellek mekânı 19, 71, 74, 75, 93, 155, 183, 185, 192, 211, 224, 227, 231
Benjamin, W. 38, 50, 52, 55, 58, 59, 60, 62, 64, 81, 94, 100, 139, 166, 184, 194, 228
Berger, J. 174
Bergson, H. 23, 25, 173, 175
Birmingham ekolü 156
Boym, S. 81, 82, 83
Brecht, B. 113, 154
Butler 108, 109, 110, 111

C-Ç
Candau, J. 93
Carr, E. H. 206
Caunce 65, 66
direct cinema 134, 137
cinéma vérité 134

D
Dal, Bahriye Kabadayı 30, 80, 175, 207, 235
Danacı, E. 68, 69
Deleuze, G. 41, 175
Derrida, J. 121, 148
Dersim 31, 33, 49, 67, 104, 111, 114, 121, 235
Dersim'in Kayıp Kızları 31, 67, 114
Devrimci Gençlik Köprüsü 30, 80, 114, 175, 207, 208, 210, 235
Diner, D. 103, 104

E
Eisenstein 143, 144, 168
Ellis, J. 136
Elmas, B. 32, 71, 136, 163, 193, 195, 198, 199, 200, 233
Elveda Lenin 78
Enis Rıza 31, 67, 71, 84, 110, 129, 131, 136, 137, 179, 185, 186, 188, 191, 192, 235
Ersanlı, B. 104
Ermeni sorunu 55, 67, 104, 111

F
Flaherty, R. 127, 133, 168
Foucault, M. 71, 155, 156
Frankfurt Okulu 17, 42, 90, 156, 158, 160
free cinema 134
Freud, S. 25, 28, 30

G
geçmiş 15, 16, 17, 18, 24, 25, 26, 27, 28, 33, 34, 41, 44, 45, 47, 48, 49, 52, 57, 58, 61, 65, 73, 79, 82, 83, 84, 91, 92, 95, 96, 97, 106, 115, 116, 118, 122, 136, 149, 171, 174, 175, 181, 188, 189, 203, 208, 217, 230, 231
geçmişle hesaplaşma 111, 114, 116, 172
Gelibolu 138, 218, 219, 220
Godard, J. Luc 169
Godmilow, J. 138, 139
Göle, M. 26, 27, 28, 48
Gramsci, A. 162
Grierson, J. 127, 132, 133
Griffith, D. W. 152, 168
Gürbilek, N. 81, 101

H
Habermas, J. 43
hafıza 15, 72, 73, 74, 83, 84, 91, 92, 93, 100, 101, 108, 112, 117, 120, 129, 169, 170, 173, 174
hafıza mekânları 73, 170, 173
Halbwachs, M. 23, 53, 114, 122
Hall, Stuart 39, 155, 156, 157, 158, 159
hatırlama 15, 16, 18, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 55, 56, 58, 68, 81, 89, 91, 96, 97, 104, 106, 108, 112, 114, 116, 117, 119, 122, 163, 173, 174, 180, 183, 191, 205, 210, 214, 229, 230, 231
hatırlama kültürü 27, 81, 104, 114, 116, 180, 205, 210, 216
Hegel, G. W. F. 25, 45
hegemonik 16, 17, 18, 38, 92, 95, 110, 137, 254
Huyssen, A. 16, 39, 40, 41, 44, 45, 75, 76, 77, 78, 79, 94, 95

I-İ
imge 17, 147, 173, 175
imgesel sinema 18, 119, 127, 137, 139, 148, 159, 169, 175, 184, 209, 227, 228, 231
İngiliz Belge Okulu 127, 133, 134
İşbilen, T. 49, 71, 202, 206, 233

K
Kadim 137, 212, 214, 233
karşıt hafıza 101
Kellner, D. 156, 157, 158, 160, 161
kimlik 19, 25, 27, 29, 32, 52, 55, 77, 82, 84, 95, 96, 97, 98, 99, 104, 108, 140, 149, 154, 159, 179, 231
kitle iletişim araçları 91, 92
Kıvanç, Ü. 221, 222, 234
kitle kültürü 94, 158
kolektif bellek 32, 61
Komünist Manifesto 43
kültür çalışmaları 125
kültürel bellek 32, 41
Kuluge, A. 44

L
Levinas 37, 38, 229
Lippmann, W. 198
Löwy, M. 59, 60, 61
Lyotard, J. F. 45, 59, 79

M
Manastır Doğum Yerim 33, 215, 216, 234
Mannheim, K. 43

Marx, K. 45
McLane, B. 136
McLuhan 88
Metz, C. 150
Milas, H. 159
mockumentary 148, 181
modernizm 13, 38, 44, 47, 65, 79, 130
Monaco, J. 149, 150

N
negatif hatırlama 112, 231
Neyzi, L. 70, 97, 115
Nichanian, M. 121
Nietzsche, F. 25, 27, 36, 40, 56, 57, 60, 107, 121, 191
Nora, P. 23, 53, 73, 74, 80, 93, 108, 154, 170, 173, 174, 182
nostalji 19, 44, 70, 81, 82, 83, 84, 93, 217
Novick, P. 106

O-Ö
Ölücanlar 121, 163, 225, 229, 235
Ong, W. J. 86, 87
Örnek, T. 35, 80, 138, 185, 218, 234
Oskay, Ü. 62, 128, 129, 130
Özçelik, M. 138, 163, 225, 228, 235

P
paradigma 42, 207
Pasolini, P. 143, 145
Paul de Man 120
Pezzella, M. 159
Pippa'ya Mektubum 32, 71, 136, 193, 194, 196, 198, 201, 233
Platon 24, 44, 86, 87, 88, 142, 143
Portelli, A. 70
postmodern 40, 46, 79, 82, 165, 225
Proust, M. 27, 52, 175, 217

R
Renan, E. 48, 49, 56
Ricoeur 52
Rouch, J. 134
Roudometof 16
Rousso, H. 55, 109
Ryan 154, 158, 160
Ryan ve Kellner 158
S-Ş
Sakızlı, E. R. 246
Sancar, M. 16, 17, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 182
Schacter, D. 27, 28, 31
Schudson, M. 32, 33
sine-göz 134, 135
Sontag, S. 19, 120
sözlü kültür 34, 87, 88
sözlü tarih 19, 23, 30, 34, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 96, 97, 105, 111, 125, 187, 190, 191, 205, 210, 215, 235
Spivak, G.C. 162, 163
stereotip 198, 199

T
tarih 15, 19, 23, 24, 27, 30, 33, 34, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 79, 80, 82, 86, 88, 94, 96, 97, 100, 101, 105, 106, 107, 108, 111, 115, 118, 122, 125, 138, 140, 161, 168, 169, 171, 172, 179, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 205, 206, 208, 210, 212, 214, 215, 219, 220, 234, 235
tarihyazım 34
temsil 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 39, 40, 41, 44, 49, 52, 72, 76, 77, 95, 100, 120, 121, 125, 126, 127, 130, 133, 143, 149, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 170, 175, 180, 181, 191, 198, 205, 213, 223, 226, 227, 232
temsil biçimleri 16, 18, 39, 125, 130, 160
toplumsal bellek 16, 19, 20, 25, 28, 29, 32, 49, 90, 95, 114, 133, 163, 174, 181, 182, 194, 234, 235
toplumsal hafıza 115, 129, 131, 154, 171, 226
Traverso, E. 50, 51, 106
travma 30, 55, 70, 106, 112, 114, 115, 163, 170, 171, 189, 227, 231
Trier, L. 139
TRT 232
Türkeri, Y. A. 33, 215, 234

U-Ü
Ulis'in Bakışı 78
Ünlü, M. 136, 143
ütopya 42, 44, 45, 46, 81

V
Vertov, D. 134, 143, 146, 196
Vinterberg, T. 139
Virilio 93

W
Wiseman, F. 147
Wittgenstein, L. 163
Wollen, P. 144

Y
Yalçınkaya, A. 87, 88
yapıbozum 71
yazılı kültür 87
Yeni Bir Yurt Edinmek 31, 71, 84, 110, 136, 185, 189, 235
yeni medya 64, 93
yenitarihyazımı 53, 72
yüzleşme 16, 17, 19, 30, 37, 38, 43, 83, 85, 90, 101, 105, 110, 115, 172, 186, 191, 226, 231, 232, 234

Binlerce yıl öncesinden bugüne taşıdığımız insanlık mirasımız şimdiki zamanımızı inşa ederken, diğer yandan geleceğimizin kurgulanmasında önemli bir belirleyen olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal yapı ve yaşantılar içinde çoğu zaman bilinçli bir farkındalıkla algılamadığımız toplumsal belleğin izi ve etkileri, bireyin özgürlük arayışlarının, bilinçlenmesinin ve toplumsallaşmanın karşısında kimi zaman bir olanak, bazen de bir tehdit ve tehlike olarak duruyor. Toplumsal yaşantı içinde "öteki" ile olan ilişkilerimizde stereotiplerle, önyargılarla karşımıza çıkan, tekrarlanarak yeniden üretilen ve belleğimizi oluşturan değerler ve yargılar; yaşantımızı, başkalarıyla ilişkilerimizi ve gelecek tasavvurumuzu etkiler ve belirler. Bilim, felsefe ve sanat egemen sistemin bu tahakkümkâr belirlemeciliğini aşmaya çalıştığımız, muhalif okumaların ve eylemlerin gerçekleşme alanları. Belgesel sinema bu arayışların en etkili araçlarından biri. Tarihin, kanıksanmış yargılarının dışında bırakılmış insan hikâyelerini merkezine alan, tarihin ve şimdinin başka türlü okunup kurulabileceğini göstermeye çalışan bir sinema türü. Uyutulan ve unutulan, belleklerden silinen gerçeklerin "yeniden okunması, anımsanması ve kayıt altına alınması", belgesellerin temel işlevi. Belgesel sinema bu gerçekliği estetiğin olanaklarıyla soyutlayıp yorumlayarak gerçekleştiriyor.

Son yıllarda çekilen belgeseller, toplumsal belleğimize yer etmiş kimi konuların başka türlü okumalarını yaparak alternatif bir tarih de sunmaya çalışmakta. Sayıları artan nitelikli belgeseller, belgesel sinemanın işlevine; tarih, toplum ve bellekle ilişkisi açısından yeniden bakmayı gerekli kılmaktadır. Bunun bir rastlantıdan çok değişen toplumsal koşulları, sistem algısını, bireyi de içine alan bir tartışmanın konusu olduğu açıktır.



AYRINTI • SİNEMA
ISBN: 978-975-539-982-9
9 789755 399829

KDV'den muaftır.