TANIKLIKLAR SİNEMASI

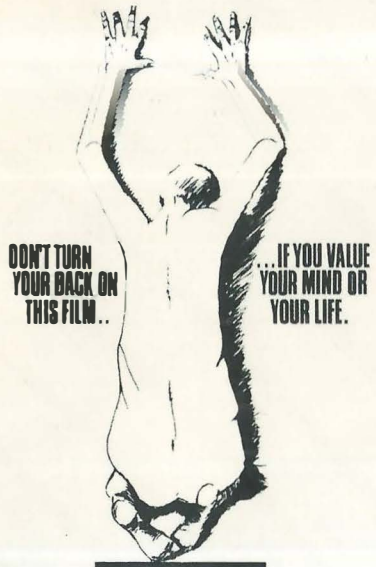
ÖZGÜR İPEK



TANIKLIKLAR SİNEMASI

BELGESEL SİNEMA ÜZERİNE

Özgür İpek



agorakitaplığı

465

ÖZGÜR İPEK

8 Eylül 1986'da Girne/KKTC'de doğdu. Girne 19 Mayıs Türk Maarif Koleji ile Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü'nü bitirdi. Yüksek lisans eğitimini İstanbul Üniversitesi'nde tamamlayan Özgür İpek, *Flanör Düşünce* (Ayrıntı Yayınları, 2012) ve *Kara Perde* (Ayrıntı Yayınları, 2014) kitaplarının yazarları arasındadır. Özgür İpek doktora eğitimini, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema anabilim dalında sürdürmektedir.

Derleyen: Özgür İpek

TANIKLIKLAR SİNEMASI

Belgesel Sinema Üzerine

a
agorakitaplığı

Sinema 91

Tanıklıklar Sineması
Derleyen: Özgür İpek

Kapak tasarımı - mizanpaj: Sibel Yurt

© 2014; Özgür İpek
© 2014; bu kitabın yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Basım tarihi: Kasım 2014

ISBN: 978-605-103-257-3

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

Dağıtım: Punto Kitap, Tel: (0 212) 496 10 50

ulus baker'e...

İÇİNDEKİLER

Sunum.....ix

1. BÖLÜM: YAŞAM ŞERİTLERİ

Belgesel Sinemanın Ortaya Çıkışı ve Belgesel Sinemada İlk Eğilimler *(Deniz Köylü)* 3

Belgesel Sinemanın Doğası Üzerine *(Hümeyra Erdin)* 35

Belgesel Sinemada Temsil ve Türkiye Örneği Üzerinden Çözümlenmesi *(Nihan Gider Işıkman)*.....75

Belgesel Filmin Anlatı Yapısının Mecraya Bağlı Değişimi *(Gülçin Çakıcı Öztürk)* 108

2. BÖLÜM: İMAJ-DÜŞÜNCE

Michel Foucault İzleğinde Bir Sinema: Frederick Wiseman'in Belgesel Evreni *(Özgür İpek)* 137

Gerçeğe Meydan Okumak: Uydurma Belgesel (Melgesel) *(Özge Akoğlu)* 206

Jean Rouch'un *Jaguar* Belgeseli Çerçevesinde Belgesel Sinemada Etnografinin Kullanımı ve Önemi *(Bilgen Kuzu)* 246

Leni Riefenstahl'ın Belgesellerinde Nazi Propagandası ve Analizi *(Hakan Yılmaz)* 279

SUNUM

Paul Rotha *Belgesel Sinema* (2000) adlı temel yapıtında, belgesel türündeki yapımların karakteristik özelliklerini serimlerken, bu tarz filmlerin evvela sosyal bir amaca hizmet etmesi gerektiğini öne sürer. Bu anlamda Rotha'nın imlediği toplumsal amaç doğrultusunda işleyen bir belgesel sinemanın da doğrudan yaşamın içine yönelmesi gerekir. Yine bu minvalde pratik edilen bir belgeselin de, ancak stüdyonun dışındaki varlığıyla, yani yapaylıktan uzaktaki bir ikame şekliyle güncelliğini koruyabileceği söylenebilir. Bu tutum bizleri benzer bir imaj rejiminin yol göstericiliği eşliğinde, Dziga Vertov filmleri, İtalyan Yeni Gerçekçiliği veya Fransız Yeni Dalgası gibi akımların özenle kurdukları bir alana gönderir. Diğer bir deyişle, kameranın sokaklarda özgürce dolaştığı, hayatların olduğu gibi, yaşandığı şekil-

de aktarıldığı bir görsel coğrafyaya... Orada afyon vazifesi gören bir hikâyecilik anlayışı, idealize edilmiş bedenler veya yıldız sistemi gibi stüdyo sinemasına dair unsurlara rastlanmaz. Bizzat yaşamı yeniden düşünebilme ve bakış açılarını çoğullaştırma şeklinde karakterize edilebilecek bir fikrin imgesel haritadaki tezahürleriyle karşılaşılır. Olabildiğince yetkin ve tutarlı bir anlatı kurar belgesel sinema...

Gündelik yaşama dair görünümlerin görsel dil aracılığıyla yeniden üretimi, kurgusal bir algılamanın yanıltıcı sınırlılıklarını bütünüyle aşar. Belgesel sinema, kimi zaman kamuya saklı bir sırlar alanını tüm yönleriyle birlikte gözler önüne serer. Yine bir belgesel film çalışması, doğal yaşamın olduğu kadar, toplumsal yapılanmanın da bütün kesitlerine toplu tanıklıkların gerçekleştirildiği önemli bir araç olarak işlev görür. Bu bakımdan belgesel sinema her şeyden önce bir *'tanıklıklar sineması'*dır... Belgesel film yönetmeni, ulaşmak istediği insanlar adına ve bazen de apaçık bireysel, vicdani bir sorumluluk duygusuyla yaşamın doğal akışına objektifini çevirerek sosyal uyumu tehdit eden çarpıklıklar, sessizce atılmış çığlıklar, gözden kaçan kültürel yapı bozuklukları ve gerilim noktalarını açığa çıkarır. Kameranın geniş bir açı içerisinde serbestçe gezinişi, bir fenerin denizin ortasındaki karanlık suların yüzeyini tarayan işlevi gibidir: Temas ettiği her yeri aydınlık kılar...

Belgesel sinemanın farklı veçhelerini serimlemeyi amaçlayan bu kolektif kitap çalışması, belgesel filmin doğuşu ve gelişiminden başlayarak, biçimsel yapılardaki farklılıklar, belgeselde temsiliyet meselesi ve belgesel sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişki gibi tartışmalara odaklanan metinleri içermektedir. Kitabın akışı sırasında da Robert Flaherty, Joris Ivens, Frederick Wiseman, Jean Rouch ve Leni Riefenstahl gibi yönetmenlerin topraklarında, sinemasal bir keşfe çıkacağımızı belirtelim.

Kitabın yazarlarının yanı sıra değerli hocalarım Tamer Kombaycı, Aydoğan Arı, Hüseyin Köse, Neşe Kars, Battal Odabaş, Habibe Öngören, Nilüfer Timisi Nalçaoğlu ile çalışmanın somutlaşmasında değerli katkıları olan Delal İpek, Haydar Dolmacı ve Nihat Nuyan'a teşekkürü bir borç bilirim.

Özgür İpek
Eylül 2014, İstanbul

TANIKLIKLAR SİNEMASI

1. BÖLÜM

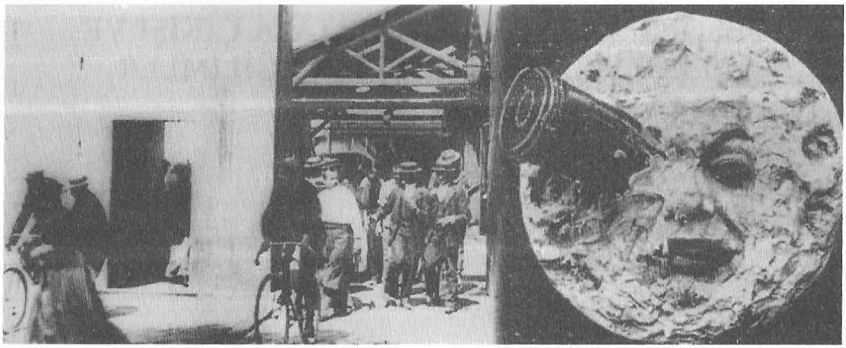
YAŞAM ŞERİTLERİ

BELGESEL SİNEMANIN ORTAYA ÇIKIŞI VE BELGESEL SİNEMADA İLK EĞİLİMLER

Deniz Köylü

SİNEMANIN DOĞUŞU

Sinemanın doğuşu, fotoğrafçılıkla uğraşan bir ailenin çocukları olarak dünyaya gelen Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin geliştirdiği sinematografın kaydettiği görüntülerin, 1895 yılının Aralık ayında ilk kez halka açık gösterimde sunulmasıyla gerçekleşmiştir. Bilindiği gibi halka açık ilk gösterimde, Lumière'lerin fabrikasından çıkan işçiler (*La Sortie des Usines*/Fabrika Çıkışı) gösterilmişti. Bunun dışında *Arrivée d'un Train a La Ciolat* (Trenin Gara Girişi), *Le Repas de Bébé* (Bebeğin Yemeği), *Le Jardinier* (Bahçıvan) gibi gündelik hayattan izler taşıyan filmler yine ilk dönem kaydedilen filmlerden birkaçıdır. Bu filmler bir öykü anlatmaktan çok orta sınıf halkın gün içinde yapıp ettikleri ve karşılaştığı karelerden oluşmaktaydı. Sonrasında Lu-



Resim 1: *Fabrika Çıkışı* (Lumière kardeşler, solda) ve *Aya Seyahat* (Georges Méliès, sağda).

mière'ler, 1895 yılından itibaren yetiştirdikleri teknisyenleri Hindistan, Türkiye, İtalya, İspanya, Rusya, ABD ve daha birçok ülkeye (Antartika hariç) göndermiş ve gittikleri yerlerde halkın gündelik yaşantısını kaydetmelerini istemişlerdir. Teknisyenler gittikleri yerlerde hem kameraman yetiştirmişler hem de birçok görüntü kaydetmişlerdir. İki yıl gibi kısa bir sürede 750'ye yakın film arşivlenmiştir. Bazı filmler kamera hareketleri ya da sonradan film üzerinde oynamalarla şekillendirilmişti. Örneğin kaydedilen filmlerin birinde duvar yıkılıyor, ardından tersten okutmayla duvarın eski haline döndüğü görülüyordu.

Tüm bu örnekler sinema tarihinde ilk belgesel filmler olarak kayıtlara geçmiş, kaydedilen görüntüler herhangi bir yorum katılmadan, gözlemci bir konumda ve sadece gerçekten olan olayları kaydetmek suretiyle oluşturulmuştur. Lumière'lerin dünyanın çeşitli yerlerine gönderdiği teknisyenlerin, orta sınıf halkın hayatından görüntüler kaydederken bir süre sonra ağırlıklı olarak kraliyet aileleri ve resmi törenleri kaydetmeye yönelmesi, halkın bu filmlere ilgisinin azalmaya başlamasına sebep olmuştu. "Film çeken kişilerin olaylara duygularını da katma isteği ve çeşitli etkilerle gerçekleri çarpıtma eğilimi bir yandan konulu öykülü filmlere doğru bir kaymayı başlatırken halkın da gerçeğe aykırı çekilen bu belgesellerden uzaklaşmasına neden oldu" (Gündeş, 1998: 15).

Öykülü filmin temellerini atan ve Lumière kardeşlerin tam aksi yönünde film üretimine girişen Georges Méliès, kendi stüdyosunda birtakım deneyler gerçekleştirmişti. Lumière'lerin filmlerine ilgisi

azalan halka Méliès'nin öykülü filmleri daha ilgi çekici gelmeye başlamıştı. Lumière'lerin gerçeğe dayalı görüntülerine karşılık Méliès, stüdyosunda düş gücüne dayalı bir atmosfer yaratmıştı. Bu iki öncünün çalışmaları birbirine tamamen zıt olsa da sinemanın tarihi yazılmaya başlanmıştı.

BELGESEL SİNEMANIN TANIMINI YAPABİLMEK

Birinci Dünya Savaşı'na kadar olan süreçte sinemanın gündelik sıkıntılardan izleyicileri uzaklaştıracak bir eğlence aracı olarak görülmesi anlayışı iyice yerleşmişti. Şirketler pahalı bir üretim alanı olarak sinemaya kazanç getireceğini düşündükleri yatırımı yapmak istiyorlardı. Ticari kaygıları karşılayan öykülü filmler halktan yoğun ilgi görüyordu. Bu koşullar altında belgesel sinemanın yer edinmesi güç olacaktı. Öte yandan, sinemanın kitlelerin düşüncesi üstünde büyük bir güce sahip olduğu savaştan önceki dönemde keşfedilmişti. Bu fikir neticesinde sinema, toplumu eğitme amaçlı ve propaganda aracı olarak kullanılmaya başlanmıştı. İngiliz Belge Okulu yönetmenlerinden John Grierson sinemayı bir kürsü olarak gördüğünü ve bir propaganda aracı olarak kullandığını ifade eder (Adalı, 1986). İtalya, Almanya ve Rusya'da kitlelere ulaşmada sinema yoğun olarak kullanılmış, hatta Rusya'da bir ekol halini almıştır. 1920'lerde sinemada üç eğilim vardı. İlki Sovyet yönetmenlerin tarzı olan belgesel malzemesinin yeniden canlandırma ve öykülü bir anlatımla ele alınmasıdır. Diğerleriyse Robert Flaherty'nin çalışmalarıdır. İleride detaylıca inceleyeceğimiz bu eğilimlerin yanında 1930'larda John Grierson'un çevresindeki bir grup yönetmenle birlikte kurdukları İngiliz Belgesel Okulu, sinema tarihinde mühim bir yere sahiptir. İngiliz Belgesel Okulu belgeselin eğitici amacını ön plana çıkarmasıyla tanınmış, İngiltere'de gündelik yaşam, işçi, konut ve barınma sorunlarını ortaya koyan filmler üretilen bir yer haline gelmiştir (Adalı, 1986).

Geçen zamanda hem belgesel türünün tanımı üzerinde durulmuş hem de öykülü filmle arasındaki çizgi belirginleşmeye başlamıştır. Kurmaca film, gerçek dünya yerine dekor ve hayal ürünü bir atmosfer yaratıp, seyirciyi içine çekmektedir ve yaşadığı dünyadan uzaklaştırmaktadır. Belgesel sinemada kurmaca filmden tamamen farklı

olarak gözlem ve gerçek olay ön plandadır. Bir açıdan gerçeği ve ânı olduğu gibi kaydetmesi alıcının her zaman için belge bir görüntü sağladığını gösterir. Ancak kurgu ile gerçeği, gerçeklikten uzaklaştırmak, farklılaştırmak, ajite etmek ya da abartmak kısaca manipüle etmek de mümkündür. Burada kamera açılarının bile gerçekliği farklı yorumlamamıza sebep olacak bir şekilde kullanılabileceği söylenebilir. Ancak açısal müdahaleler içeriği doğrudan etkilemekte her zaman büyük bir paya sahip değildir.

Belgesel sinemanın tanımının yapılmasında önemli katkıları olan Wolverton'a göre, "seyircilerimizin mevcut gerçeklerden kaçmasını mı istiyoruz, yoksa gerçekleri değiştirecek bazı yeni inançlar oluşturmalarını mı istiyoruz? Belgesel sunmanın amacı daima sonradan gelen olacaktır. Üretip belgesel diye adlandırdığımızın bir kalıbı olması gerekiyor. Duygusu ve zekâsı olmalı. Bizim ilgilendiğimiz gerçeklik, toplum üyelerimizin zihinlerinde oturan inançların cismidir. Belgesel yapımının son temel kuralı da seyircimize mevcut gerçeklerini var olan kültürel inançları tarafından oluşturulan beklentilerinin çerçevesinde göstermektir. Sonuçta, isterlerse eskimiş olan inançları yerine daha tatmin edici gerçekler oluşturmak için yeni, daha faydalı inançlar oluşturabilirler" (Gündeş, 1998: 17). Belgeselde kurmaca filmin aksine, seyirciden kendini özdeşleştirmek yerine olayları yorumlaması beklenir. Kaydedici (alıcı ya da kamera olarak da kullanılır) gerçeği olduğu gibi kaydeder ve seyirciye sunarsa seyirci gerçekler konusunda aydınlatılmış olur, toplumsal açıdan bilinçlenmiş olur. Bu yaygın bir bakış açısı olmuştur.

Paul Rotha'nın belgesel sinemanın tarih sahnesine çıkışıyla ilgili yorumuna göre, belgesel türü bir manifesto şeklinde ya da belli bir yapımda, belli bir üretim biçimi olarak ortaya çıkmayacaktır. Belgesel süreç içinde, kısmen amatör çalışmalar kısmen de estetik kaygılarla ortaya çıkar (Rotha, 2000). Paul Rotha belgesel sinemanın ortaya çıkışını bu şekilde betimlese de, sinema tarihi çalışmaları belli eğilimleri kategorilendirmiş, hatta bazı filmleri öne çıkarmıştır. Büyük ölçüde uzlaşılan ilk belgesel film Robert Flaherty'nin 1922'de kaydettiği *Kuzeyli Nanook*'tur. *Nanook*'u Rusya'dan Vertov, Fransa'dan Cavalcanti, İngiltere'den Grierson'un çalışmaları takip eder.

John Grierson 1926 yılının Şubat ayında çıkan *New York Sun*'da Robert Flaherty'nin güney denizinde çektiği *Maona*'yı değerlendirirken "polonezyalı bir gencin günlük yaşamındaki olayların görsel bir anlatımı olarak (filmin) belgesel bir değeri var" ifadesini kullanmıştır (Hardy, 1966, akt. Adalı, 1986: 13). John Grierson'un bu kullanımından sonra da belgesel filmin tanımının ortaya konma çabası devam etmiştir. İngiliz Belge Okulu'nun yönetmenlerinden olan Paul Rotha'ya göre "belgesel sözcüğü konuyu ya da biçimi değil, yaklaşımı belirler" (Adalı, 1986: 14). Ona göre belgeselde izleyici üstünde etkili olabilecek tüm teknik yöntemler kullanılabilir. Belgeseli diğer türlerden ayıran kullandığı teknik değil, ulaşmak istediği hedeftir. Çalışmanın başında da söylediğimiz gibi Lumière kardeşlerin filmlerinin sinema tarihinde belgesel olarak adlandırılması, sinemanın tarihinin yazılacak kadar bir süre geçtikten, film dili oluştuktan ve kurmaca ve belgesel film ayrımına varılacak bir düzeye geldikten sonra mümkün olmuştur. Geriye dönük bir değerlendirmeyle bu çalışmalar belgesel olarak adlandırılmıştır. Belgeselin ne olduğu ya da ne olması gerektiği tartışmaları devam ederken belgesel, kendine diğer türler arasında ayrı bir yer edinmiştir.

İlk belgesel örnekleri sinemanın sessiz döneminde ortaya konan çalışmalardır. Sessiz sinemanın imkânları doğrultusunda filmler ara yazılarla destekleniyor; kurgu, sessiz dönem sinemanın bel kemiğini oluşturuyordu. 1927 yılında Jazz Singer sinemada sessizliği bozdu (Abisel, 2010). İfade gücünü görüntüden alan sinemaya ses gelince önce birçok yönetmen bu duruma karşı çıktı. Sesli sinemaya yapılan yatırım olumlu sonuç verinceye kadar bir geçiş dönemi yaşandı.

BELGESEL SİNEMADA İLK EĞİLİMLER

Bu bölümde öykülü sinemadan ayrılmaya başlayan belgesel sinemanın ilk yıllarında öne çıkan eğilimleri genel hatlarıyla ele almaya çalışacağız. Ayrıca belgesel sinema hakkında dilimize kazandırılan az sayıda kaynağa bakıldığında bu eğilimlerin belirgin bir biçimde öne çıktığı görülmektedir. Değineceğimiz her eğilim bazı isimlerin de altını çizmiştir. Doğalcı gelenek Amerikalı yönetmen Robert Flaherty ile, Rusya'da ses bulan SineGöz Dziga Vertov'la anılırken İngiliz Belge Okulu akla John Grierson'u getirmektedir.

a) Doğalcı gelenek

Doğalcı gelenek, içerik olarak ilk bakışta öykü belgeseli andırmaktadır. Belgesel filmin konusu olan olayın, toplumun ya da durumun içeriden gözlem ile kaydedilmesi söz konusudur. Paul Rotha bunu romantik gelenek ismiyle ele alır. Rotha dahil neredeyse tüm kaynaklarda ilk belgesel filmin Amerikalı yönetmen Robert Flaherty'nin 1922 yapım *Kuzeyli Nanook* olduğu söylenmektedir.

Flaherty 1910-1916 yılları arasında endüstriyel bir yatırımcı adına Hudson Körfezi'nde demir aramasına katıldı. Burada ilk kez kamera kullandı. Eskimo kültürü Flaherty'nin ilgisini çekti ve ardından uzun bir keşif yolculuğa çıkarak binlerce metre görüntü kaydetti. Görüntüleri kurgulaması esnasında çıkan yangın sonunda elindeki tüm malzemeyi kaybetti. Tekrar yolculuğa çıkmak için bu defa Revillon Fréres adlı kürk şirketiyle anlaştı. Eskimoları ve av yaşantısını iyi bilen Flaherty, kürk avcılarını konu edinen bir belge filmin, iyi bir reklam olacağı için Fréres Şirketi'nin ilgisini çekeceğini düşünmüştü. Şirket, Flaherty'nin sponsoru oldu. Böylece *Kuzeyli Nanook*'un kaydedilmesi finanse edilmiş oldu. Flaherty'nin bir sonraki adımı hayatlarını daha yakından izlemek için bir Eskimo ailesinin yanına yerleşmek olacaktı (Gündeş, 1998).

Kendisine neden Eskimo'larla ilgili bir film hazırladığı sorulunca Flaherty, "Hangi insanın yaşayışı daha ilginç olabilir," diye yanıtlıyor (Manvell, 1968). Hiçbir ırkın uzun süre varlığını sürdüremediği bir iklimde, sürekli açlıktan ölme riski taşıyarak yaşayan Eskimoların yaşamı yönetmenin son derece ilgisini çekmiş, onlara duyduğu hayranlığı anlatma isteğiyle bu filmi çekmeye karar vermişti. Filmde Nanook ve ailesinin doğayla savaşımını, barınma, beslenme sorunlarını yakından gördü ve alıcısına kaydetti. Kuzeyi ilk keşfinden sonra orada zorlu koşulların ortasında yaşayan bu insanlara derin bir saygı duyduğunu ve kendisini uygarlıktan bu kadar uzakta yaşayan bu insanlardan biri gibi hissettiğini ifade etmişti. İlk çekimleri yaptıktan sonra kendi kulübesinde kısa bir gösterim yaptı. Merakla kulübeyi dolduran Eskimolar, görüntüleri heyecanla karşılamışlardı. Adeta olan bitene katılmış, görüntülerde ayıbalığını yakalamaya çalışan Nanook'a, "Yakala," diye bağırmışlardı.



Resim 2: *Nanook Of The North*'ten bir avlanma sahnesi.

Flaherty o günden sonra izleyicilerinin kendisine yardım etmek için her şeyi yaptıklarını ifade etti. Film, yönetmenin kuzeyde ilk keşiflerinden elde ettiği (yanan) görüntülerin kendisini tatmin etmediği samimi itirafıyla başlar. İkinci gidişinde sadece kamerasını değil, yaptığı araştırmaların sonuçlarını da götürdüğünü, artık coğrafyayı daha iyi tanıdığını filmin girişinde yazıyla anlatmakta ve Nanook ailesine saygılarını sunmaktadır. Yönetmen bir yıl boyunca



Resim 3: Ailenin kaldığı yerden bir görüntü.

birlikte yaşadığı Nanook ailesinin nasıl barındığını, bir yerden bir yere nasıl gittiklerini, avlarını nasıl yakaladıklarını detaylı bir biçimde göstermektedir (Resim 2 ve 3).

Yönetmen, Nanook'la gittikleri avların bazılarından hiçbir görüntü alamadan dönmüştü. Çünkü bunlar önceden planlanması imkânsız, ani gelişmelere açık sahnelerdi. Hollywood sineması daha iyi görüntü elde etmeyi sahnenin tekrar tekrar çekilmesiyle sağlarken, Flaherty'e göre bu tutum, oyuncu olmayan kimselerle çalışırken kişileri doğallığından uzaklaştırmaktadır. Flaherty bu nedenle çekim sırasında izlediği kişilere müdahale etmediğini ifade eder (Manvell, 1968). Filmdeki görüntüler tekrar yöntemiyle değil keşif yöntemiyle uzun gözlemlerden sonra kaydedilmişti. *Kuzeyli Nanook* insancıl yönü, insan-doğa ilişkisini ele alış biçimi, görüntülerin orada yaşanarak kaydedilmesi ve şairane bir biçimde bir araya getirilmesi yönüyle döneminin gezi filmlerinden ayrışmaktadır. Sinema araştırmacısı Dr. Stephen Mambers, Flaherty'nin çalışmasında sezgisel bir yön bulunduğunu ifade eder. Ona göre film, yapımcısının konuya olan ilgisinden doğardı ve Flaherty kameraya kendi gözünden çok güvendiği için her şeyi kaydederek daha sonra onları izleyip kurgulardı (Gündeş, 1998).

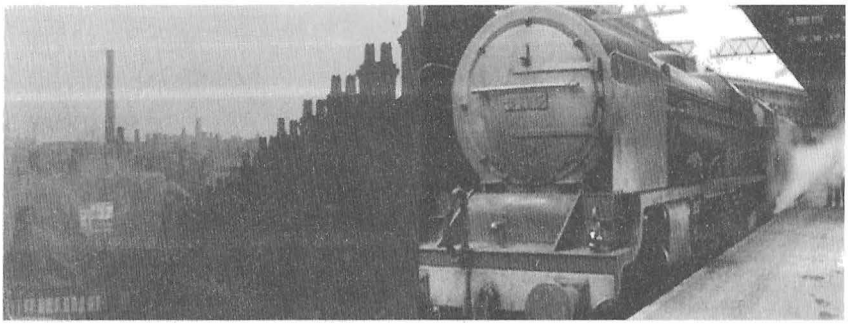
Birçok yönetmenin ele aldığı konuyu dışardan/uzaktan izlemesine karşın Flaherty, Nanook ve ailesiyle yaşadı, onlarla ava çıktı, onların



Resim 4: Kuzeyli Nanook.

hayatta kalma mücadelesine ortak oldu. Onlarla birlikte yaşamamış olsaydı muhtemelen Nanook ve ailesinin hayatını bu kadar gerçekçi resmedemezdi. 1922'de tamamlanan film dünyanın birçok yerinde ilgi gördü. İki yıl sonra Nanook'un ölüm haberi dünya basınında büyük yankı uyandırdı.

Flaherty, Nanook'tan sonra yeryüzünden hızla silinen kültürlerle ilgili işler yapmayı sürdürdü. Sinema bu kültürleri kaydetmek için en iyi araçtı, çünkü ona göre sinemayla kaydedilen belge görüntüler daha çok kişiye ulaştırılabilirdi. *Kuzeyli Nanook*'un ardından Famous Players Lasky (bugünkü Paramount) Flaherty'ye güney denizindeki yerlilerle ilgili bir film yapmasını teklif etti. Flaherty teklifi kabul etti ve 1926 yılında *Moana*'yı tamamladı. Yapım şirketinin beklediği cennet gibi bir ada, bir aşk hikâyesi ya da güzel esmer kadın görüntüleriydi. Ancak Flaherty orada doğadan geçimini sağlayan ve zaman zaman da doğayla acı bir biçimde savaşmak zorunda kalan insanların hikâyesini anlatmıştı. Egzotik serüven tuzağına düşmeden tamamlanan *Maona* Almanya ve İngiltere'de başarısızlığa uğrarken, Paris ve Stockholm'de uzun süre gösterimde kaldı (Scognamillo, 1968).



Resim 5: *Endüstri Ülkesi İngiltere*, 1933.

İlerleyen süreçte Flaherty kendisine gelen bazı film tekliflerini yapımcıların yönetmenin kabul edemeyeceği isteklerinden ve baskılarından ötürü geri çevirdi. 1928 ve 1931 yılları arasında dışavurumculuk akımının Hollwood temsilcisi ve belgesel uzmanı Wilhelm Murnau ile Tahiti adalarında yaşayan bir inci avcısının hikâyesinin anlatıldığı *Tabu* isimli filmi tamamladı. Ardından John Grierson'un daveti üzerine İngiltere'ye gitti. Grierson ve grubuna belgesel sinemayla ilgili eğitim verdi. Aynı grupla 1933'te *Industrial Britain* (Endüstri Ülkesi İngiltere) filmini tamamladı. Tanınmış sinema araştırmacısı Giovanni Scognamillo'nun aktarımıyla, Grierson'a göre Flaherty, bu filmle belgecileri izlenimcilik kısıtlamasından kurtarmıştı. Bir olayı anlatırken senfonik şiirsel kaygılar bırakılacak, en yalın haliyle estetik bir biçimde anlatmak üzere olayın doğrudan gözlemi yapılacaktı (Scognamillo, 1968). Belgesel film ilk dönemlerde öykülü filmden çok uzak bir yola sapamamıştır. Burada örnek verdiğimiz filmlerin hemen hepsi öykülerin doğal ortamında yakalanmasını arzulayan filmlerdir. Ancak bu görüntülerin derlenmesiyle ortaya çıkan öyküsüz bir dil olmamıştır. *Endüstri Ülkesi İngiltere* filmi, yönetmenin diğer filmlerinden tam da bu noktada ayrılmaktadır. Çünkü bu filmde şiirsellikten çok Vertov-vari gerçeklik, yalınlık gözlenmektedir. Bu durumda Flaherty'nin ilk filmlerinin de izlenimcilik etkisinde olduğu söylenebilir. Filmde endüstrinin simge ülkesi İngiltere'deki üretim alanlarından görüntüler yer alır. Maden işçileri, çelik fabrikasında üretim, cam işçileri fabrika bacalarıyla paralel kurgulanmıştır. Filmin odak noktası işçi sınıfı ya da sorunları değil üretim alanlarıdır.



Resim 6: *Aranlı Adam.*

Flaherty 1934'te *Man of Aran* (Aranlı Adam), 1941'deyse *The Land* isimli filmleri çekti. Bu filmlerde de doğrudan gözlem yapma yolunu seçti. Her filmde lirik bir anlatımla, tek bir aile üzerinden bölgedeki doğal koşullar altında yaşam mücadelesini ele aldı. *Aranlı Adam* filmini yapmaya karar vermesini şöyle anlatır: "1929, Wall Street çöküşünden hemen sonra. Bizi Avrupa'ya götüren gemi Ağlama Duvarı'nın bir şubesine benziyordu." "... aniden bir ses yükseldi: 'Sefaletinizle beni güldürüyorsunuz. Gerçekten sefil, bir avuç toprağa bile sahip olmayan bir yere ne dersiniz'" (Scognamillo, 1968). Yönetmen ekonomik krizin sefaletine, doğal yaşamın vahşi koşulları karşısında hayatta kalmanın sefaletini vurgulayarak karşı çıkan İrlandalı adamdan çok etkilenmişti. Karşısında dünyaya yine sinemayla tanıtmak istediği bir yaşam mücadelesi vardı. Bu kez coğrafya İrlanda'nın batı kıyısındaki Galway Körfezi açıklarında bulunan Aran adalarıydı. Flaherty, eşi ve yardımcısı John Taylor'la Aran adalarına yerleşti.

Burada iki yıl kalan yönetmen, adada yaşayan Colman Ailesi üzerinden Aran adalarında insanın doğayla mücadelesi içinde hayatta kalmanın öyküsünü anlattı. Colman Ailesi ağlarını sudan çekmeye çalışırken kıyıdaki kayalıklara vuran dev dalgalar onları buluyordu. Kulübe ve ağlarından başka bir şeyleri olmayan bu insanlar umut-



Resim 7: *Aranlı Adam* belgeselinden bir kare.

suzca dalgalarla boğuşuyorlar, kayaların arasındaki deliklerden toprak çıkarmaya çalışıyorlardı. Güçlükle çıkardıkları bu topraklarda çoğunlukla patates yetiştiriyorlardı.

Filmde dış ses bulunmamaktadır. Sessiz döneme ait Flaherty filmlerinde dış ses veya diyalog ara yazılarla verilmişti. *Aranlı Adam* sesli döneme ait bir film olduğundan gündelik işlere ait konuşmalar görüntüyle birlikte verilmiştir. Bu diyalogların hiçbirinde Aran adalarının hikâyesi üzerine dramatik, iç burkan sözler bulunmaz. Yönetmen bunları diyalog yerine görüntülerle aktarmayı seçmiştir (Resim 7 ve 8).

Aranlı Adam, 1934 Venedik Film Festivali'nde en iyi yabancı film ödülü dahil birçok ödül almasına karşın ticari açıdan başarısız olmuştur.

Flaherty 1951'deki ölümünden önce son olarak, 1946 yılında Standart Oil isimli petrol şirketinin kendisine sipariş ettiği filmi tamamladı. Yönetmen *Louisiana Story* isimli filminde, "petrolün sömürmek üzere olduğu mutlu bir ailenin hakkını ve özgürlüğünü savunur" (Scognamillo, 1968). Bu durum tahmin edileceği gibi Standart Oil'in hoşuna gitmemişti. Flaherty'nin film yapımcılarıyla genel olarak arası iyi olmamıştır. 1927'de Meksika'daki Pueblo Kızılderililerileriyle ilgili bir film çekmek için Fox şirketiyle anlaşmış, bir yıl sonra filme aşk hikâyesi sokmak isteyen şirketle anlaşmazlığa düşmüştür (Scognamillo, 1968).



Resim 8: Dalgaların arasında kaybolan kayığını görmeye çalışan kadın ve çocuk.

Fransız yönetmen ve antropolog Jean Rouch, Flaherty'yi etnografik sinemanın babası addeder ve *Nanook* için de dünyanın ilk etnografik belgeselidir der (Rouch, 1968). Çünkü Hudson Körfezi'nde bir yılını birlikte geçirdiği Eskimoların hayatına yakından tanıklık etmiş, yaşayışlarını detaylıca kaydetmiştir. Flaherty film yapımcılarının baskısıyla onların hoşlarına gidecek işler yapmak yerine kendi ilgi alanı olan konuların peşinden gitmiştir. Hollywood'un aksiyondan ve dramatizasyondan yana tavır aldığı bir dönemde Flaherty, stüdyo ortamından kaçınmış, konularını doğal ortamında yakalamış, kendisine sipariş edilen filmleri talep eden mecranın ideolojisi doğrultusunda değil, kendi bakış açısıyla ele almıştır. Burada söylemek istediğimiz salt objektif bir bakış açısı değildir. Kendi gözünden daha fazla kameraya güvendiğini ifade eden yönetmen, seyirciyi yönlendirmek ya da gerçeklikten uzaklaştırmanın tam aksine olayın çarpıcı gerçeğiyle karşılaştırmak istemiştir. Bu nedenle Kuzey kutbunda yaşayan bir aileyi seçerek, insanın doğa karşısında direnmesini, var olma çabasını kaydetmiştir.

Flaherty'nin sinema anlayışının estetik kaygılardan uzak olduğunu söyleyemeyiz. Yine de bu kaygı, filmlerinin ana unsuru değildir. Vertovvari bir biçimde stüdyo kurallarını, senaryoyu, oyuncuyu, dekoru lanetlemez. Protest tavrını, sahip olduğu sanatsal bakış açısını korumak üzerine kurduğu izlenimi uyandırır.

Flaherty'nin tüm filmlerinde müziğin önemli bir yeri vardır. Müzik öykülü belge görüntülerin ritmine uyumlu bir biçimde dramatik öğeleri desteklemek amacıyla kullanılmıştır. *Aranlı Adam* filminde kendi ifadesiyle filme yön vermek için söz değil müzik kullanılmıştır.

b) Kent gerçekçiliği

Gerçekçi gelenek, 1920'li yıllarda çeşitli sanat alanlarıyla ilgilenen avangard sanatçıların Fransa'da sinema kulüplerinin etkinliklerine katılmalarıyla başlayan bir harekettir. Bu kulüplerde çeşitli filmler izleniyor, üstüne tartışmalar gerçekleştiriliyordu. Ortak kanıları ticari sinemanın izleyicileri üzerindeki olumsuz etkisinin ortadan kaldırılması gerektiğiydi. Kameranın imkânlarından yararlanmak isteyen bu sanatçılar kendi yakın çevrelerinde deneyim elde etmeye başladılar. Zengin ve yoksul arasındaki karşıtlığın şehirdeki tezahürleri ve çağdaş kent görüntülerinden oluşan filmler çektiler. Brezilyalı yönetmen Alberto Cavalcanti'nin filmi *Rien que Les Heures* (Yalnızca Saatler, 1927) Paris'te bir günün nasıl geçtiğini etkileyici bir biçimde anlatır. Paul Rotha'ya göre *Yalnızca Saatler*, Flaherty'nin pastoral yapıda, insanoğlunun doğaya karşı savaşımını anlattığı filmlerden farklı olarak insanın kentteki mücadelesini anlatır ancak şehir görüntüsünü ekrana taşımada bazı aksaklıklar ve hantallıklara sahiptir (Rotha, 2000).

Bu film *Berlin: Die Synfonie der Grosstadt*'ın (Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi) öncülüdür. Alman yönetmen Walter Ruttmann ve Brezilyalı yönetmen Alberto Cavalcanti'nin 1927'de yaptıkları *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* filmi kentle ilgili çekilen ilk film değildir ama senfonik belgesel türünün ilk örneği sayılmaktadır. Senfonik belgesel filmin, ritim ve biçiminin kurguyla senfoniye benzetildiği, içerik olarak da şehirli insanın günlük yaşantısını resmettiği gerçek görüntülerden oluştuğu söylenebilir (Gündeş, 1998). *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi*'nin ilk bölümü dinamik ve gergin piyano eşliğinde Berlin'e doğru ilerleyen trenin görüntüsüyle başlar. Vurmalı çalgılarla trenin buhar sesi verilir. Tren hızlanır müzik hızlanır. Tren Berlin'e geldiğinde yavaşlamaya başlar, müzik de onunla yavaşlar, evler ve tren istasyonu görünür. Ardından daha sakin bir müzikle birlikte şehri gezmeye başlarız. Sokaklar bomboştur, Berlin henüz uyu-



Resim 9: *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi*'nden sokak görüntüsü.

maktadır. Otobüslerin gardan çıkmasıyla günlük hayat başlar. Kenti ilk önce işçiler ve onların fabrikalara gitmesini sağlayan otobüs ve tramvaylar doldurur (Resim 9).

İkinci bölüm hareket başlığıyla, şehirde gün uyandıktan sonraki hareketliliği resmeder. Okula giden çocuklar, kepenkleri açılan dükkânlar, banliyölerde seyahat edenler herkesin bir şeyle meşgul olduğunu anlatır. Daha sonra kamera işyerlerinin içine girer. Ofis daktiloyla, fabrikalar hızla çalışan makinaların görüntüsüyle anlatılır. Daha sonraki bölümlerlede de şehirde gün içinde karşılaşılabilecek, bugün oldukça ilgi çekici gözüken gündelik manzaralar karşımıza çıkar. Nikâh salonuna giren bir çift, resmi araçlardan inen devlet görevlileri, trafiği yöneten memur bunlardan birkaçıdır.

Özel araçlarına binen insanlar ile belediye otobüslerine binenler, lüks restoranların mutfaklarından ve müşterilerinden alınan görüntüler ile sokak satıcılarından beslenen çocuklar, çöpten yemek yiyen hayvanlarla paralel kurgulanmıştır. Sovyet montaj teorisine uygun kaydedilen film, arka arkaya gelen görüntlere eşlik eden müzikle cümle kurmaktadır. Makinalar müzikle uyumlu bir biçimde hızla çalışır. Sınıf farklılıkları günlük işleri yapıp etmeleri esnasında eylemin



Resim 10: *Berlin Büyük Bir Şehrin Senfonisi.*

kendisiyle ortaya konur. Spor müsabakaları, akşamları sokakları dolduran kalabalığın gittiği gösterişli eğlence mekânları, sinema salonları, sirk, tiyatro, dans gösterileri (Resim 10) ve kumarhaneleriyle gerçek anlamda yaşayan bir şehir resmedilir. Savaştan yenik çıkan Almanya'nın Berlin'i filmde dinamik, güçlü, kalabalık ve üretken bir kent olarak gösterilir.

John Grierson hareket halindeki ayrı resimler üzerine kurulmuş olması nedeniyle bu filmi 'senfoni' olarak niteler. Bu türün en önemli özelliği bütünüyle senfonik bir biçimin tutturulmasıyla ilgilidir. Görüntüler gündelik kent hayatından kaydedilir ve belirgin bir konunun altı çizilmeden etkileyici bir biçimde bir araya getirilir. Grierson *Berlin* filmini ve senfonik belgeseli, duygulara seslendiği halde gerçeği algılamada yeni bir bakış açısı getirmemesi yönünde eleştirir. Günlük işlerin senfonik bir dille yansıtılmasının yeterli olmayacağını, belgesel filmin toplumsal bir sorumluluğu yerine getirmesi gerektiğini belirtir. Bu türün yönetmenlerinin kaydettikleri hareketin bir eleştirisini yapmadıklarını, bunun ancak gözlem yoluyla olabileceği-

ni dile getirir. Doğalcıların konu aldığı ilkelin, romantik bir figür olduğunu; iklimler şartları önceden belirlediği için ona karşı durulamaz olduğunu; bu yüzden romantik belgesel işinin, gerçekçilerle karşılaştırıldığında kolay olduğunu söyler. Senfonik belgeselcilerin sokakları ve sokaktaki hareketliliği uygun tempo ve ritimle hoş bir şekilde sunmayı başardıklarını ifade eder (Gündeş, 1998). Bu türde anılabilecek diğer bazı filmler arasında, Fernand Léger'in *Balet Mécanique* (Mekanik Bale, 1924), Joris Ivens'in *De Brug* (Köprü, 1928) sayılabilir (Rotha, 2000).

Endüstri ülkeleri gitgide modernleşen dünyanın sorunlarıyla uğraşmakta, Flaherty'nin dünyanın uzak köşelerinde çektiği betimlemeci görüntülere karşılık Berlin'de şehir hayatının çekiminin daha gerçekçi olduğu yönündeki görüşler, ilkel toplumların sorunlarını ikinci plana atmaktadır. İngiliz Belgesel Okulu'ndan tanıdığımız isimlerden olan Paul Rotha bahsettiğimiz bakış açısını şu sözlerle ifade etmiştir: "Bugün temel sorunumuz, kişinin gereksinmelerini üretimle denkleştirmek, en doyurucu ekonomik dizgeyi tartışmak, en ussal ve çağdaş düzeni içinde insanlığın toplumsal ilişkilerini göz önüne sermektir. Gösterdiği yiğitliklerle birlikte, insanın, denizin azgınlığına karşı savaş, insanın, insanlığını kanıtlamak için, doğaya aykırı acılar yaratması, insanın kar, buz ve hayvanlara karşı savaşı, daha önemli ve geniş sorunların dikkatimizi gerektirdiği bir dünyada ikinci derecede konulardır" (Rotha, 1968: 342).

Bu nedenle modern hayattan uzak olan filmler lirik bir şiirsellikle tanımlanmakta; kenti, sokaklarını, modern hayatı konu alan filmler 'gerçek' olarak nitelendirilmektedir. Aslına bakılırsa ikisi de gerçeği yansıtma iddiasında olan görüntülerdir. Biri ilkel toplumun, diğeri endüstrileşmiş modern kentin görüntüleridir. Doğal görüntülerin ikinci derecede öneme sahip görülmesinin bir nedeni, bu görüntülerin, Batı'nın modern yaşamının sistemine bir çözüm getirmekten uzak olması olabilir. Batı, kendi içindeki sorunları çözümleyebileceği önerilerle uğraşmak istemektedir. Batı, insanın doğayla olan mücadelesinde belli bir aşamaya gelmiş, doğaya görece egemen olmuş, artık kendi yarattığı sistemin oluşturduğu sorunlarına çözüm aramaktadır. Bu durum ilkel toplumlara olan bakış açısında da belirleyici olmuştur. Aslında çağdaş kentlerin günlük yaşantısı ve ritminin

senfonik kent gerçekçi filmler sayesinde zihinlerde yerini alması doğalcı geleneğin öncüsü Flaherty'nin uzak coğrafyalardan bize ulaştırdığı ırkların hayatını yakından görmemiz kadar önemlidir.

1929 yaklaştıkça belgesel sinemanın ekonomik krizle mücadelesi de başlamıştır. Aynı zamanda sesli sinema tartışmalarının da sürdüğü bir zamana denk gelmesi sebebiyle kentsel senfoni gerçekçiliği az denebilecek bir üretimle sınırlı kalmıştır.

c) Haber filmciler

Belgesel sinema ile haber filmleri arasında biçim ve içerik açısından ortaklıklar ve ince farklar bulunmaktadır. Haber filmleri, on veya on beş günde bir kafeteryalarda ya da sinema salonlarında gösterilen, dünya gündemi hakkında, halkı bilgilendirmek adına yapılan filmlerdir. Haber niteliği taşıyan gündelik olayların halka duyurulması için hazırlanan kısa, kolay anlaşılır filmlerdir. Bu türü belgesel sinemanın bir alt başlığı olarak ele almamızın nedeni aynı malzemeyi kullanmaları, dramatik yapıda olmaları ve kurguyla devinim kazanmalarıdır. Bu türün en çok bilineni, 1910'ların sonu ve 1920'lerin başlarında yaptıkları çalışmalar ile Dziga Vertov ve arkadaşlarıdır.

Sine-Göz

1917 Sovyet Devrimi yıllarında Dziga Vertov ve arkadaşları, güncel olayların kaydedilip derlenmesiyle haber filmlerinin ortaya çıkmasına katkıda bulunmuşlardır. Daha sonra çalışmalarını Sine-Göz ismli kuramsal çerçeveye oturtmuşlardır. Haber filmleri çekerek başlayan hikâyeleri, bir manifestoyla pek çok sinemacıyı etkileyen bir akıma dönüşecektir. Önceleri temel amaçları halkı Rus Devrimi hakkında bilgilendirmekti. Bunun yöntemiyse alıcının sağladığı olanaklarla doğrudan kaydedilen görüntülerin toplumsal amaca yönelik yorumlanmasıydı.

Kuramın öncülerinden Dziga Vertov 1896'da doğdu, Byalistok Müzik Akademisi ve St. Petersburg Tıp Okulu'nda eğitim gördü. 1917'de Moskova Sinema Komitesi Haber Bölümü'nde kurgucu ve yazar olarak yer aldı. Yirmili yaşların başında yazdığı makale ve şiirlerin kayıtlarını kurgulamakla uğraştı. Kendi ifadesiyle bir gün tren istasyonunda duyduğu tüm sesleri kaydedip kurgulamak aklına geldi.



Resim 11: *Kino Glaz*, 1924.

Bir adım ileriye gidip görüntüleri kaydetmek ve onları düzenlemek istedi. Ardından Mihail Kolstov'ın teklif ettiği sinema işini kabul etti. Sinema ve alıcıya dair düşünceleri burada gelişti.

Vertov'a göre haber filmlerinin en iyi örnekleri *Kinopravda* serisindeki filmlerdi. *Kinopravda,* 1922 ile 1925 yılları arası çekilmiş toplam 23 adet haber filminden oluşmakta ve sosyalist devrimle birlikte hızla modernizasyon atağına kalkan Sovyet Rusya'nın resmini çizmektedir (Resim 11).

Vertov haber filmleriyle ilgili olarak, "Sinema müptelâlığında, sıradan kurgu filmi, tütün kullanan birisinde bir puro ya da bir sigara işlevi görmektedir. Sinema-nikotinle sarhoş olan seyirci, beyazperdeden, sinirlerini yatıştıran maddeyi içine çeker. Haber filmi malzemeleriyle ortaya çıkarılmış bir sinema-nesne, seyirciyi büyük oranda ayıltır ve ona zehirin panzehiri izlenimi verir," demiştir (Schnitzer ve Martin, 2003: 114-115).

Vertov'un çalışmaları esasen *Kinopravda* serisinden sonra kaleme aldığı manifestoyla başlamıştı. 1918-1922 arası Vertov kuramını oluşturmak için deneyler yaptı. Kinopravda film bürosu ve editör kadrosu ortadan kaldırılmış, küçük çekirdek bir kadro biraraya gelmişti. Vertov bu kadroyu, "Tıpkı benim gibi çalışmaya aç olan kişiler,"

diye anar (Vertov, 2007: 22-23). Öncelikle bu grupla yapılacak işlerin hedefleri, daha sonra eğitmenler, kameramanlar, kurgu odasından sorumlu olacak kişiler ile kadrolar belirlendi. Artık haber filmcilerden ayrılmışlardı ve yürüttükleri deneyler onları, 1923 yılında manifestolarını yayınlamaya götürmüştü. Manifestoda Sine-Göz, 'gözün görmediği şey' olarak nitelendiriliyordu (Vertov, 2007: 46-47).

Dziga Vertov kameranın yalnızca bir alıcıdan çok daha fazlası olduğunu erken dönemde kavramıştır. Yönetmen, temel meseleyi "dünyanın sinema aracılığıyla duyumsal olarak araştırılması" şeklinde ortaya koyar (Vertov, 2007: 15). Sinemanın bilginin her dalında kullanılmasını onaylar. Sine-Göz insan gözünün göremediği şekilde ve nesnellikte her şeyi kayıt altına alabilir. Bu görüntülerin amaca uygun bir biçimde kurgulanması da önemlidir. Sinemacının görevi kurgulama esnasında ortaya çıkar. Montajda yapılması gereken şey görüntülerin heyecan verici bir biçimde art arda dizilmesiyle "hareketin geometrik özünün çıkarılması"dır (Vertov, 2007: 6). Sine-Göz'ü haber filmlerinden ayıran etmenlerden biri, kurgunun yaratıcı şekilde kullanılmasıdır. Vertov kameranın çekilen öğeye uzaklığı, açısı, çekim süresi gibi öğelerin yönetmenin seçimine bağlı olduğunu göz ardı ederek alıcının nesnel olduğunu savlar. Öte yandan alıcının kaydettiği görüntüler, kurguda belli bir yorumla bir araya getirilir. Bilgin Adalı'ya göre Vertov'un kuramı kısır döngüye girmiştir. Ancak bu çalışmaların kendi coğrafyasını ve zamanını aşarak İngiliz Belge Okulu'ndan Fransız Yeni Dalgacılarına kadar birçok yönetmen ve akım üstünde etkili olduğu da doğrudur (Adalı, 1986).

Vertov'a göre yaşadığı döneme kadar olan sinema, ticari faaliyetten başka bir şey olmamıştır. Çünkü kâr hesabı üzerine kuruludur. Sinemanın müzik, tiyatro, edebiyat ve diğer alanlarla ilişki kurmasına karşı çıkmadığını birçok yerde belirtmekte ancak öne çıkması gereken şeyin sinemanın birincil hedefinden şaşmaması olduğunu vurgulamaktadır. Sinema, kendi malzemesi ve hedefleriyle topluma doğrudan ulaşacak bir dil olmadır. Vertov dekor, senaryo, oyuncu, makyaj gibi unsurların burjuva sineması kalıntısı olduğunu, ortadan kaldırılması gerektiğini savunmaktadır. Avrupa ve Amerika'daki film stüdyolarının, burjuva dram filmleri afyonuyla insanların büyük çoğunluğunu sersemleştiğini belirtir.

Sessiz sinema döneminde sinemanın aslında sessiz olmadığını biliyoruz. Sinema salonlarında seyircinin sıkılmaması için filme eşlik eden bir orkestra bulunuyordu. Kesin kayıtlar tutulmadığı için orkestraların hangi filme hangi parçalarla eşlik ettiğinin bilgisine çoğu zaman ulaşılamamaktadır. Ancak alıcıya sesin kaydediliyor olması ve filmle senkron bir biçimde seyircinin bunu duyacak olması sinemanın alışılmış kalıplarını sarsmıştı. Film seslendiricileri ve müzisyenleri de yönetmenler gibi sinemaya sesin girişi hakkında çeşitli eleştirilerde bulundular. Vertov bu tartışmalara olumlu karşılık verdi. Alıcı dünyayı gözden daha iyi görebildiği için kuram, Sine-Göz ismini almıştı. Sesli filmle birlikte kamera sadece göz olmaktan çıkıp kulak haline gelmişti.

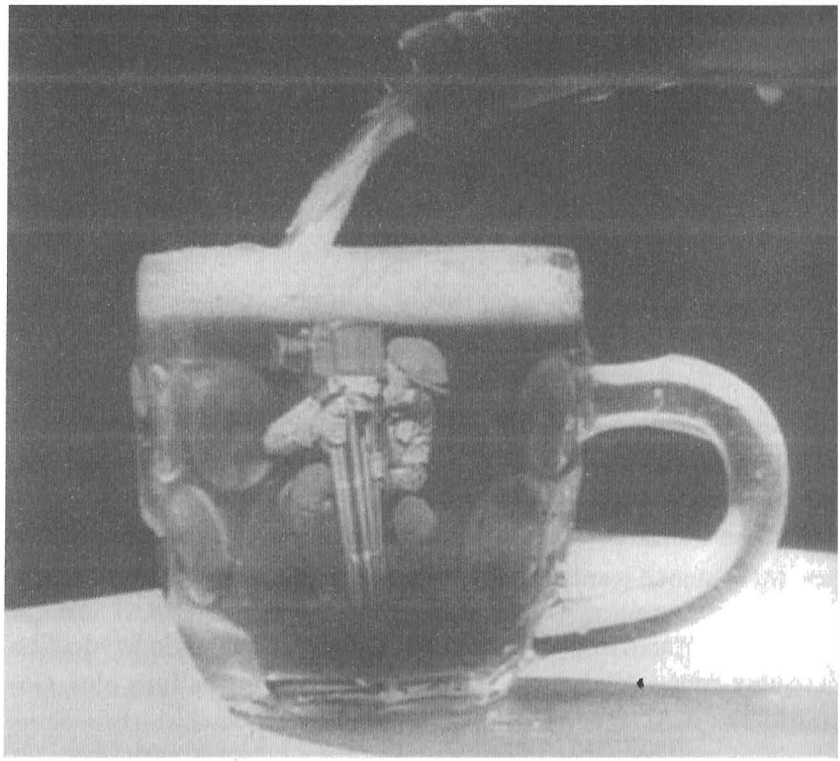
Vertov'un dünyaca bilinen *Man With a movie Camera/Chelovek s kino-Apparatom* (Kameralı Adam, 1929) filmi kent gerçekçiliği ismi altında da incelebilirdi. Ancak filmi burada ele almamızın nedeni, filmin kent gerçekçiliğinden ziyade yönetmenin kuramının tüm niteliklerini taşımasıyla öne çıkmasıdır. Vertov'un ifadesiyle film, "sadece bir sonuç değildir: ayrıca, perde üzerindeki teorik bir tezahürdür" (Vertov, 2007: 100). *Kameralı Adam* günümüze değin çok sayıda tartışmanın ve sinema-gerçeklik ilişkisi hakkındaki çalışmanın inceleme konusu olmuştur. Uğur Kutay yüksek lisans çalışmasında, *Kameralı Adam*'ın sinemada gerçeğin temsilcisi olduğu yönündeki görüşleri eleştirmektedir. Bireysel imgelemin öznelliği yerine pelikül üzerine düşürülen 'o ân'ın nesnelliğinden hareket ederek sinematografın nesnel gerçekliği kaydettiği yönündeki görüşlerde göz ardı edilen önemli bir nokta vardır. Peliküle düşürülen 'o ân', kaydeden kişinin görsel seçimlerinden bağımsız olmaz. "Öznel bakışın söz konusu olduğu yerde ise, son derece doğal bir varoluşsal öğe olarak 'bakan kişinin gerçekliği algılayış hali' belirleyicidir ve bu aynı zamanda 'nesnel gerçeklik' gibi bir kavramsallaştırmanın pek de gerçekçi olmadığı gerçeğini tanımlar" (Kutay, 2006: 80).

Bu, yukarıda da değindiğimiz tartışmaya paralel bir sonuçtur. Kamera gerçeği kaydeden kişinin gözünden algılar, dolayısıyla o 'gerçek' kaydeden kişiden bağımsız olamaz. Seyirciye hikâye mi anlatılacak yoksa gerçek yaşamdan kesitler mi gösterilecek, sorunsalındaki gerçeklik yeniden üretilmiş bir gerçekliktir. Dolayısıyla da *Kameralı Adam* hakkında Kutay'ın ifadesi "ister edebiyat uyarlaması ister öz-

gün bir senaryo çerçevesinde olsun, öykülü sinemaya toptan bir karşı çıkışı sinema-göz olarak kuramsallaştıran Vertov'un kendi yapıtından yola çıkarak, alıcısıyla tespit ettiği insanları ve 'nesnel gerçeklik' parçalarını aslında tam da karşı çıktığı verili sinematografik üretimin yöntemlerini kullanarak nasıl 'gerçek' olmaktan çıkardığı, yani temelde kurmaca ya da belgesel düzeyinde sinema ve gerçeklik ilişkisi üzerine düşünce üreten birçok kişinin iddia ettiklerinin tersine, manifestosunda da müthiş bir yüceltmeyle tanımladığı kameranın olanaklarını kullanarak nesnel değil tümüyle öznel bir gerçeklik oluşturduğu" yönündedir ve çalışmasına bu durumu örnekleyen bir filmle devam eder (Kutay, 2006: 81).

Tri Pesni o Lenine (Lenin Üzerine Üç Şarkı, 1934) filminde birinci şarkıda çarşaflı bir kadının yürüyüşünü görürüz, ardından öznel kameraya geçilir ve kadının yürüdüğü yöne doğru görüntü sallanarak ilerler. Öznel kamerayla kadının gözünden kendi yürüyüşüymüş hissi yaratılmaya çalışılmıştır. Doğal gerçekliğin gözlem tekniğiyle aktarılmasına aykırı bu görüntüden başka örnekler de vardır. Aynı filmde, yürürken birden çarşafını kaldırıp kameraya doğru gülümseyerek geçen kız çocuğu görüntüsü, Vertov'un manifestosunda savunduğu oyuncu, senaryo ve çekim planı ilkelerine ters düşmektedir.

Kameralı Adam filmi 'kameralı adam'ın dev bir kameranın üstüne çıkmasıyla başlar. Boş bir sinema salonu hazırlanmaya başlaması, kapalı koltukların aynı ânda kendiliğinden açılması kameramanla pararlel kurgulanmıştır. Sinema makinası hazırlanır ve salon dolmaya başlar. Müzisyenler yerlerini alır. Birazdan bir film başlayacaktır ve müzik ona eşlik edecektir. Müzisyenlerin hazırlıklarını yaparken tek tek sabit görüntüleri ekrana gelir. Bu görüntüler filmin dondurulmasıyla değil müzisyenlerin oyun için durmalarıyla elde edilmiş görüntülerdir ve Vertov'un Sine-Göz kuramında oyunculuğa karşı çıkmasıyla çelişir. Ardından şehrin uyuduğu izlenimini veren boş sokaklar, sokakta uyuyan insanlar, kapalı dükkân görüntüleri gelir ve yavaş yavaş hareketlilik başlar. Kameralı adam raylara eğilerek trenin gelişinin görüntüsünü yakalmaya çalışırken, trenin yakın planı ve kameralı adam çok hızlı bir biçimde peş peşe kurgulanmıştır. Tren kameralı adama çarpacakmış hissi yaratılmıştır, yani seyircinin hislerine gerçeği göstermenin dışında bir yöntemle müdahale edilmekte-



Resim 12: *Kameralı Adam* filminden, montaj yoluyla oluşturulmuş bir kare.

dir. Hareket ivme kazanır ve insanlar hızla uyanıp şehri harekete geçirmeye başlarlar. Şehir insanlarla birlikte hareket eden, onlar uyuyunca uyuyan bir varlık gibi resmedilmiştir. Görüntüler kameralı adamın gittiği, bize göstermek istediği yerlerden gelmektedir ve film boyunca kameralı adamla gezmeye devam ederiz. Şehirde karşılaşılabilecek tüm manzaralar, işyerlerinde çalışan insan görüntüleri, fabrikada çalışan makinalar karşımıza çıkar. Kuaförde saçlarını yıkatan kadın ile elde çamaşır yıkayan kadın görüntüsü gibi sınıfsal ve ekonomik farklılıkları vurgulayan kareler peş peşe kurgulanmıştır. Ayrıca yapıttaki kurgu müdahaleleri gerçekten var olmayacak görüntülerin elde edilmesine kadar varmıştır (Resim 12). Hem art arda gelen görüntüler içerik açısından salt göstermenin dışında bir şey anlatmaktadır hem de görüntülerin kolajı sıradışı kareler ortaya çıkarmıştır. Bu bir açıdan seyircinin izlediği filmi bir kerede alımlamasını güçleştirmekte, seyirciyi zorlamakta ve anlaması için harekete geçir-



Resim 13: Montaj marifetiyle iç içe geçirilmiş sokaklar.

mektedir. Bir açıdan da kameramanın görüntü seçimiyle kaydedilen gerçek, kurgu müdahalesiyle ikinci defa yeniden üretilmiş olur. Görüntülerin üstü üste getirilerek montajlanmasıyla birbirinin içine geçmiş sokaklar (resim 13) ve yollar oldukça sıradışı görünür.

Paul Rotha'nın Vertov'un filmlerine yönelik eleştirisi şu şekildedir: "Vertov kendi açısından, görülebilir ve duyulabilir dünyanın 'optiktonal' olarak düşünülmesini yansıtmaktadır. Sonuçta gerçeğin üstünlüğü vurgulanır. Stüdyo yapaylığı içinde oluşturulan ürünlere karşı çıkılır. Vertov belgesel konusunda, kendi kurgulama yöntemlerini ortaya koymaktadır. Ancak konunun yorumlanması ve yaklaşım sorununa gelindiği zaman, onun görüşlerinden ayrılmak zorundayız. Korkarım ki o, Kıtasal Gerçekçilerin düştükleri hataları tekrarlamaktadır. Filmlerin hiçbirinde konunun yüzeyinin altına inilmemiştir. Onun tekniğinin büyüklüğünü kabul ediyorum fakat konunun, sorunlar ile yorumlanmasında belgesel yapımının temel gereklerinin yerine getirilmediğini düşünüyorum. O, kehanetsel, tanımlayıcı ve zaman zaman da dramatiktir; ancak hiçbir zaman felsefi ve eğitici olamamıştır" (Rotha, 2000: 67).

Değindiğimiz gibi Paul Rotha, İngiliz Belgesel Okulu'ndan yani belgeselin eğitici amacının ön planda olduğu bir ekolden gelmektedir.

Vertov belgesel sinemanın eğitme amacına değil, burjuva sinemasının tüm unsurlarına karşı çıkmaya ve gerçeği göstermeye odaklanmıştır. Vertov'un sinemada gerçekliğin en büyük temsilcisi olduğuna dair görüşler, Vertov'un kuramının nesnellik ve kameranın kesin olarak gözden daha iyi bir biçimde gerçeği kaydettiği hakkındaki tutarsızlığını gözden kaçırmaktadır. Vertov'un denemeleri hakkında söz etmeden geçilemeyecek nokta ise onun çalışmalarının birçok yönetmen ve akım için öncü olmasıdır. Bu nedenle kameraya dair çıkarımları, sinemanın nasıl olması gerektiğine dair fikirleri oldukça önemlidir ve üzerinde daha da uzun süre tartışılacağa benzemektedir.

d) İngiliz Belgesel Okulu

1920'ler belgesel sinema alanında çok sayıda ürünün çıktığı yıllar oldu. Bu çalışmada değindiğimiz Flaherty, Vertov ve kent gerçekçilerinin yanı sıra daha birçok gezi, propaganda ve kitle eğitimi filmleri üretilmişti. 1930'larda sinema dünyasında ilgi çekicek başka bir gelişme yaşandı. İngiliz belgeselci John Grierson öncülüğünde bir grup tarafından İngiliz Belgesel Okulu çalışmaları adını duyurmaya başladı.

John Grierson 1898'de dünyaya geldi, 1923'te İngiltere'deki Glasgow Üniversitesi'nde felsefe eğitimini tamamladı. Ertesi yıl ABD'ye gitti, Chicago Üniversitesi'nde sinema, kitle iletişim araçları ve toplumsal etkileri üzerinde araştırmalara katıldı. Grierson bu alanda çalışan Walter Lippmann'ın demokrasi, toplum ve eğitim alanındaki fikirlerinden etkilenmişti. Lippmann'ın çalışmaları çağdaş demokratik toplumların birey, kitle ve kamuoyu arasındaki, eğitim, iletişim ve yönlendirme faaliyetleriyle ilgiliydi. 20. yüzyılda Batılı medeniyetlerin modern toplumun, modern demokrasinin gelişmesiyle birlikte kamuoyu oluşturma, kamuoyunu yönlendirme, oy kullanacak olan geniş kitlenin eğitilmesi ve yönlendirilmesi ihtiyaçları doğmuştu. Lippmann'ın vurguladığı gibi modern toplumlarda vatandaşlar, hızla değişen olgularını gözlemlemekte zorlanmaktaydı. Toplumun değişen dinamiklerinin klasik eğitimle anlaşılması artık güçleşmişti. Eğitimcilerin de değişimleri ânında kavrayıp aktarması imkânsıza yakın görünüyordu. Klasik eğitimle devam edilmesi halinde sokaktaki vatandaş da toplumsal değişimden uzakta kalacak, toplumun yararına olacak seçimleri hakkında doğru karar vermeyecekti. Bunun için ya-

pılması gereken şey modern dünyanın karmaşıklığına karşın demokrasinin ihtiyacı olan modern eğitim yöntemlerinin bulunmasıydı. Vatandaşa düşünmeyi öğretmek gerekiyordu. Propaganda bireyin düşünmesini, toplumsal konular hakkında bilgi sahibi olmasını, yaşadığı toplumun geleceğine ilişkin öngörüyü sağlayacak araç olarak görüldü (Lippmann, 1965, akt. Adalı, 1986).

Grierson, Lippmann'ın görüşlerine katılıyor, demokraside propagandanın gerekli olduğunu savunuyordu. Dramatik iletişim araçlarıyla bireylerde ortak bir kanı oluşturmak toplumun yararına olacaktı. Yöntemi belirledikten sonra sıra aracı bulmaya gelmişti. O zamana kadar bazı gazete ve dergilerde sinema yazıları yazan Grierson, sinemanın kitle davranışları üzerindeki etkisini incelerken gerçeği öyküleştirerek anlatan başarılı bir propaganda filmi olan Sergei Eisenstein'ın 1925 tarihli *Potemkin Zırhlısı*'ndan etkilenmiştir. *Potemkin Zırhlısı*'ndan başka, sinema alanında çalışmaları derinleştikçe halk eğitimi konusunda sinemanın en uygun yol olduğu görüşünü benimsemesinde Grierson'u etkileyen bir başka durum Flaherty'le tanışmasıdır. Grierson 1927'de ülkesine geri döndü.

İngiltere savaş sonrası dönemdeydi ve siyasal, ekonomik yönden birtakım düzenlemelere gitmek durumundaydı. Siyasal yönden çağdaş demokrasi hususunda halkın eğitimi kadar, ekonomik yönden kapitalist üretim ilişkilerini geliştirmeye ve tüketim için reklama ihtiyaç duyuyordu. Bu amaçla üretim, pazarlama, depolama alanlarında her türlü etkinlik ve araştırmayı sağlamak üzere İmparatorluk Pazarlama Kurulu (Empire Marketing Board, EMB) kuruldu. Ekonomik ve siyasal alanda gerçekleştirilen etkinliklerin halka duyurulması ihtiyacını karşılamak için EMB bünyesinde film bölümü açıldı. Ülkeye yeni dönmüş olan Grierson ise tasarladığı çalışmaları destekleyecek devlet örgütü ararken EMB sinema bölümünün yöneticisi Sir Tallents'la karşılaştı ve burada göreve başladı. İlk önce gençlerden oluşan bir ekip kurdu ve ekibin o zamana kadar sinemada neler yapıldığı hakkında fikir sahibi olmaları için film gösterimleri düzenledi. Kısa sürede ödenek ve teknik imkânlar sağlandı. 1929 yılında ilk kez üretime geçildi: *One Family* (Tek Aile, Walter Creighton) ve *Drifters* (Balıkçı Tekneleri, John Grierson).



Resim 14: *Balıkçı Tekneleri,* balıkçılar ağlarını çekiyor.

Grierson film bölümünün amacını İngilizlerin yönetimindeki tüm halkları, endüstriyel üretimler, geleceğe dönük etkinlikler hakkında eğitmek ve bilgilendirmek olarak açıklamaktadır. Çekilen ilk filmlerden *Tek Aile*'de gerçeklerden yola çıkarak öykü içinde imparatorluğun ekonomik yapısının canlandırılmaya çalışıldığı film propaganda açısından zayıf kalmış, ticari bir başarı elde edememiştir. *Balıkçı Tekneleri*'nde ringa balığı avlayan balıkçılar oldukları gibi kaydedilmişti. Herkes gerçek yaşamını oynuyordu. Stüdyo dışına çıkmayan İngiliz sineması için *Balıkçı Tekneleri* sıra dışı bir filmdi (Adalı, 1986). Filmde üretim vurgulanmaktaydı. Yönetmenin estetik anlamda Flaherty'den, dinamik kurgu hakkında Eisenstein'dan etkilendiği belli oluyordu. Ringa balığı avcıları her sezon 'modern endüstri işçisi' olmak için şehir merkezine gidiyor, orada daha modern teknelerle, işbölümünün de gözlemlendiği bir sistem içinde avcılığı sürdürmeye devam ediyorlardı. Filmde avlanma süreci boyunca yapılan işler ara yazı detaylarıyla desteklenerek anlatılır (Resim 14).

Filmin propaganda yönünün güçlü olduğunu söylemek zordur. Balıkçıların denizin ortasında büyük dalgaların arasında balık yakalamak için atlattıkları tehlikenin, vinçlerini daha hızlı çekmek için gerekli buharı sağlama çabalarının görüntüleri -seyirciyi etkilemek amacıyla- hızlı kurguyla ekrana gelir. Gemiyle aynı karede yer almayan ancak geminin etrafında bulunduğu düşünmemiz istenen köpek-

balığı, gemide ağları çeken balıkçıların görüntüleri arasında ekrana gelip giderek gerilim unsuru halini alır.

Balıkçı Tekneleri'nin başarısından sonra EMB'ye katılmak isteyen genç bir grup hasıl olmuştu. Paul Rotha bu isimlerden biriydi. Grierson film çekiminden önce kuramcı ve yönetmen olarak eğitime girişmişti. Sinemanın propaganda ve estetik yönü üzerinde tartışmalar yapılıyordu. Gençler kendi çalışmalarında propagandadan ayrılmamak koşuluyla özgürdüler. 1932 yılında Grierson "First Principles Of Documentary" (Belgesel Sinemanın Temel İlkeleri) ismiyle küçük bir manifesto kaleme aldı. "Sinemanın, çevrede dolaşma, yaşamın kendisini gözlemleme, yaşamdan seçme yetisi, yeni, canlı bir sanat biçiminde değer kazanabilir. Stüdyo filmleri çoğunlukla perdeyi gerçek dünya üzerine açmak olanağını görmezden gelirler. Yapay bir arka plan önünde, uydurma öyküler çekerler. Belge film ise yaşayan sahneyi, yaşayan öyküyü çeker. Özgün (ya da yerli) oyuncunun, özgün (ya da yerli) sahnenin, çağdaş dünyanın perdedeki yorumuna daha iyi klavuzluk edebileceğine inanıyoruz biz. Bunlar daha büyük bir gerçekler yığını sağlar sinemaya. Milyonlarca görüntüye egemen olacak bir güç sağlar. Gerçek dünyanın stüdyo kafasının kavrayabileceğinden, stüdyo mekanikçisinin yaratabileceğinden daha karmaşık daha şaşırtıcı olaylarını yorumlama yetisini sağlar. Ham gereçler arasından alınma böyle gereçler, öyküler, uydurma konulardan daha incelikli (felsefi anlamda daha gerçekçi) olabilir. Kendiliğinden eylemin perdede özel bir değeri vardır. Sinemanın, geleneğin yoğurduğu ya da zamanla aşınmış akışı yenilemekte olağanüstü bir yetisi vardır. Oynak dörtgeni, eylemi özellikle açar; uzay ile zaman içinde en yüksek görünüşü kazandırır ona. Buna belge filmin, stüdyonun üstünkörü işleyişiyle, zambak elli büyük başkent oyuncularının yorumlarıyla varılamayacak bir bilgi içtenliğini gerçekleştirebileceğini de ekleyin" (Grierson, 1968: 345).

Grierson'un küçük manifestosunda ele aldığı ilkeler ve yöntemler İngiliz Belge Okulu'ndan çıkan tüm filmlerde görülecektir. Grierson 1933 yılında *Endüstri Ülkesi İngiltere* filminde birlikte çalıştığı Flaherty'yi çok önemser. İngiliz Belge Okulu'nun, Flaherty'nin çalışmalarından sinema estetiği açısından yararlandığını belirtir.

İLK DÖNEM BELGESEL SİNEMA ALANINDAKİ TARTIŞMALAR

Çalışmamızda tanıttığımız ve tartıştığımız belgesel sinemanın ilk eğilimleri, belgesel sinemanın öykülü sinema karşısında meşruluk kazanmaya ve bir kimlik edinmeye çalıştığı dönemleriydi. Belirgin bir biçimde bazı problemler etrafında tartışmalar gerçekleşmiş, yanıtlar coğrafyaya ve toplumsal yapıya, siyasi geleneğe, kültürel ortama göre değişkenlik göstermiştir. Ortak tartışma konularından biri belgesel sinemada gerçeklik mevzusudur. İlk belgesel sinema yönetmeni olarak sinema tarihine geçen Flaherty, gerçekliği doğallıkta aramaktadır. Daha önce değindiğimiz bazı hususları toparlayacak olursak Flaherty'ye göre belgesel sinemanın konusu önceden çok iyi araştırılmalı, yerinde gözlem yapılmalı, çekimler gerçek oyuncu ve senaryo kullanılmadan, konunun doğal ortamında gerçekleştirilmelidir. Zaten onun seçtiği konular ister kendisinden talep edilen filmler olsun, ister kendi ilgi alanı olsun genel olarak insanın ön planda tutulduğu, doğayla insanın mücadelesine odaklanan filmlerdir.

Flaherty insanların var olmaya devam etmelerinin bile büyük bir çaba gerektirdiği şartlarda yaşayan kültürleri anlatma çabası içindeydi. Flaherty'nin manifesto yazmadığı gözlemlenirken, Vertov ise "Sinema-Göz" adlı manifestosuyla belgesel anlayışını yazı diline geçirmiştir. Bununla birlikte her iki yönetmenin de temel dayanağı gerçekliktir. Biri kamerayı sokağa çıkarmış, diğeriyse kamerasını en az ayak basılan coğrafyalardaki kültürlere uzatmıştır. Belgesel filmi doğası gereği deneysel ve yaratıcı olarak nitelendiren Philip Dunne, belgeselde oyuncunun kullanılabileceğini söyler. "Belgesel, düş ya da gerçekle ilgilenebilir. Metni olur ya da olmaz" (Coşkun, 2009: 153). Bu görüşün tam zıttı olarak ilk belgeselciler, belgesel filmi, öykülü filmin karşısında konumlandırdıkları için, kendi ifadeleriyle senaryo, oyuncu, kostüm, dekor ve ticari kaygılar yerine araştırma, gerçek ve toplumu etkileme amacını daima ön planda tutmuşlardır. Bu konuda Sine-Göz kuramının yaratıcısı Vertov, sinemanın günlük yaşamın gerçekliğini insan gözünden daha 'kusursuz' olan alıcının kaydetmesini ve görüntülerin kurgu diliyle bir araya getirilip sunulması gerektiğini savunmuştur. Burada gerçeklikten söz edilecekse o yönetmenlerin gerçeği nasıl algıladığı ve nasıl aktarmak istediğine

dair bir fikrimiz olabilir ancak. Vertov verili gerçekliği bozma gücüyle kameranın ardında tanrılaştığını hissetmektedir (Kutay, 2006: 103). Bu belgesellerin başka bir ortak özelliği gündelik hayattan gerçek kişilikler, film içinde oyuncu haline gelmişlerdir. Çünkü orada yönetmenin direktifiyle kadraja girmekte ve yapılması gerekeni yine yönetmenin isteğiyle yapıp çıkmaktadırlar.

SONUÇ

Sinemanın icadından günümüze uzanan süreçte belgesel sinema bir biçimde varlığını sürdürmüştür. Sinematografı bulmanın heyecanı, ilgi çekiciliği ve merakıyla kaydedilen ilk görüntülerin belgesel değil, belge görüntüler olduklarını söylemek daha doğru olacaktır. Çünkü sinema dilinin alfabesi oluşmaya başladıkça belge görüntü ile belgesel sinema arasındaki fark da ortaya çıkmıştır. İlk görüntüler haber vermek, yeni bir düşünce oluşturmak ya da eğitim amaçlı çekilmemiştir. Sinematografın icadında gösterilen ilk refleksler dünyanın her yerini görmek için kaydetmek ve bunları arşivlemek olmuştur. Kaydetmek ve arşivlemek istemenin Batı için ne anlam ifade ettiği ve bunun altında yatan sebepler başka bir tartışmanın konusudur. Ancak belgesel sinema dediğimiz filmlerde kaydetmek, göstermek niyetinin yanında daha başka amaçlar da vardır.

İlk eğilimlere baktığımız zaman Flaherty ve doğalcı gelenek dünya üzerinde en az tanınan kavimlerin yaşayışlarını kaydetmeye yönelmiştir. Bunları duygusal ve şairane bir biçimde kurgulamaya özen göstermiştir. Gerçek bir yerde geçen gerçek bir öykü anlatmaktadır. Kaydettiği görüntülerin bir araya getirilmesi sonucunda çıkan hikâyesiz bir film değildir. Ancak bu hikâye kurmaca film denilen filmlerden ya da Hollywood standardındaki filmlerden farklıdır. Kent gerçekçiliğinde insanların kentteki yaşayışları kaydedilmiş, bir sorun ortaya koymaktan ziyade iyi görüntüler uygun müziklerle derlenmeye gayret edilmiştir. Rusya'dan bambaşka bir ses yükselir. 1917 Sovyet Devrimi'yle birlikte sinema alanında halka devrimi doğru anlatmak, devrimi ayakta tutacak halkı bilgilendirme kaygısı oluşmuştur. Dönemin iki öncü sinemacısından biri olan Eisenstein gerçekliği öykülü film içinde yakalamaya çalışırken, Vertov belgesel sinema-

ya yönelmiş, tutarlı olmaya çalışan bir tavır sergilemiştir. Vertov gerçekliği pür bir biçimde algılamış olmalı ki kuramında sinemanın neredeyse alıcıdan başka bütün unsurlardan sıyrılması gerektiğini savunmuştur. Sinemayı dekordan, oyuncudan, stüdyodan, senaryodan, burjuva sinemasının tüm imkânlarından kurtarıp, belgesel dışındaki tüm türleri gereksiz bulan sinema görüşünü Sine-Göz manifestosuyla ifade etmiştir.

İlk belgeselciler gerçeği kaydetmeyi, alanda ve doğada olmayı stüdyoda olmaktan daha zor olarak addedmişlerdir. Kendiğinden olan olaylar müdahale edilmeden meydana geldiği için gerçekçi olarak görülür fakat kendiliğinden olan olayı kaydetme şekli, görüntülerin bir araya getiriliş şeklinin yorumsuz olması mümkün olmayacaktır. Bu sebepten gerçek, yeniden üretilmiş bir biçimde seyirciye ulaşacaktır. Belgesel sinemadaki ilk eğilimlerde 'nesnel gerçek'le olan ilişki sorunlu bir ilişkidir. İlk belgeselciler gerçeği kaydetme konusuna odaklanmış, bireysel tercihlerin ve bakış açılarının varlığını gözden kaçırmışlardır. Ancak ilk belgeselcilerin üzerinde en çok durdukları konu yine de gerçek ve gerçeği kaydetmektir. Belgesel sinemanın seyirciye gerçek olanı sunması konusunu çokça vurgulamalarının nedeni belgesel sinemanın, çekim yeri, konusu, yöntemiyle öykülü sinemadan ve diğer sanatlardan ayrı bir kimlik edinmesi çabasından kaynaklanmaktadır.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün (2010), *Sessiz Sinema*, 2. basım, De Ki Basım Yayım: Ankara.

Adalı, Bilgin (1986), *Belgesel Sinema*, Hil Yayın: İstanbul.

Coşkun, Esin (2009), *Dünya Sinemasında Akımlar*, Phoenix Yayınevi: Ankara.

Hardy, Forsyth (1971), *Grierson on Documentary*, çev. Akşit Göktürk, "John Grierson, Belge Film Üstüne", *Türk Dili Aylık Kültür Edebiyat Dergisi*, Sinema Özel Sayısı.

Kutay, Uğur (2006), *Kamera-Gerçek İlişkisi ve Belgesel Sinemada Gerçek*, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-Tv Anabilim Dalı, yüksek lisans tezi.

Manvell, Roger (1968), *The Cinema*, çev. Taner Arıburnu, "Flaherty/Konuşma", *Türk Dili Aylık Kültür Edebiyat Dergisi*, Sinema Özel Sayısı.

Rotha, Paul (1968), *Documentary Film*, çev. Arsal Soley, *Türk Dili Aylık Kültür, Edebiyat Dergisi*, Sinema Özel Sayısı.

Rotha, Paul (2000), *Belgesel Sinema*, çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları: İstanbul.

Rouch, Jean (1968), *Chronique d'un été*, çev. Nijat Özön, "Jean Rouch, Geleceğin Sineması", *Türk Dili Aylık Kültür Edebiyat Dergisi*, Sinema Özel Sayısı.

Schnitzer Luda ve Jean, Martin Marcel (2003), *Devrim Sineması*, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı: İstanbul.

Scognamillo, Giovanni (1968), "Robert J. Flaherty", *Yeni Sinema*.

Vertov, Dziga (2007), *Sine-Göz*, çev. Ahmet Ergenç, Agora Kitaplığı: İstanbul.

BELGESEL SİNEMANIN DOĞASI ÜZERİNE

Hümeyra Erdin

GİRİŞ

Belgesel sinemanın karakteristiğine dair bir çerçeve kurmayı amaçlayan bu metin, belgeselin amacı, belgesel filmlerin gerçeklikle kurduğu ilişki ve kadınların belgesel sinemada yer alışları gibi başlıklardan oluşmaktadır. Yazıda ilk olarak belgeselin ne olduğu ya da ne olmadığı sorusuna yanıt aranarak, bu tarz filmlerin tanımlanmasına dair farklı görüş ve değerlendirmelere yer verilmiştir. Ardından da yapı, amaç ve yöntem isimli bölümde yine belgesel filmin ne gibi amaçlarla ve hangi yöntemlerle yapıldığı tartışmaya açılmıştır. Metnin daha sonraki başlıkları altında Robert Flaherty ve Joris Ivens gibi iki büyük belgeselcinin aktardığı anektodlara değinilerek, belgeselin,

hatta kameranın gerçeklikle kurduğu ilişki ve belgesel sinemanın Türkiye'deki yansımaları ele alınmıştır.

BELGESELİN TANIMLANMASI

Başlangıcı sinemanın doğuş yıllarına uzanan ve oldukça köklü bir alan olan belgesel filmi karakterize ederken tek bir kaynağa ve tanım cümlesine başvurmak yeterli olmayacaktır. Yıllardan beri süregelen tartışmalar sonucunda belgeselin kesin ve sınırları çizilmiş bir tanımlaması olmadığı sonucuna varılmıştır.

"Genel olarak belgesel film; insan duygularının ağırlıkta olmadığı, eğlenceden uzak bir tür olarak kabul edilir. Kuşkusuz bu tanım, yeterince açık değildir" (Cereci, 1997: 20). Sedat Cereci'nin de belirttiği gibi "Belgesel film nedir?" sorusuna yanıt ararken kaynaklar, kişiler ve sapılacak yollar ne kadar çeşitli olursa, yapacağımız tanımlama da o kadar doyurucu olacaktır.

İlkel sinema aygıtlarının 1800'lü yıllarda yavaş yavaş ortaya çıkmasından sonra 1930'lu yıllara gelindiğinde sinema alanında yeni bir terim ortaya çıkmıştır: *documentary* (belgesel) film. John Grierson bu terim hakkında şunları söyler: "Belge film *(documentary)* gelişigüzel bir addır, ama yerleşmiş bir kez, dokunmayalım. Bu terimi ilk olarak Fransızlar salt gezi filmi anlamında kullanmışlardı" (Grierson, 1968: 343).

Documentarie kelimesini gezi filmleri için kullanan Fransızlardan sonra ilk olarak John Grierson belgesel terimini farklı bir biçimde dile getirmiştir. Grierson o döneme kadar acemi olan belgesel tanımını sağlam temeller üzerine oturtmuştur. Belgesel film dalıyla ilgilenen pek çok kişi gibi Engin Ayça da "Nedir belgesel sinema?" sorusunu incelerken Grierson'un bu tanımlamasından yola çıkar. Ayça, Grierson'un belgesel sinema için yaptığı *'creative treatment of actuality'* (gerçeğin yaratıcı bir şekilde ele alınması) tanımlamasını, "içinde bulunulan, oluşmakta olan gerçeğin *(actuality)* yaratıcı bir biçimde *(creative)* elden geçirilmesi, işlenmesi *(treatment)* olarak Türkçeye çevirir (Ayça, 1997: 20).

Engin Ayça, Grierson'un tanımlamasında, belgesel sinemanın ele aldığı gerçeğin *'reality'* değil, *'actuality'* olduğunun vurgulandığını söy-

ler. Yani, belgeselin işlediği gerçek, haberin yaratıcı bir biçimde işlenerek yeniden üretilmesidir. Grierson'un 1926 yılında belgesel için yaptığı tanımlamalar, daha sonra gelişerek günümüze dek süren tüm belgesel tanımlamalarının ilk referans kaynağı niteliğindedir.

Grierson'un tanımlamasından sonra, belgesel kavramı hakkında yapılan açıklamalar gittikçe artmaya başlar. 1948 yılında toplanan Dünya Belgesel Birliği, belgesel film kavramına açıklık getirmek için bir tanımlama yapar: "Ya olgusal çekimle ya da aslına sadık olarak yeniden kurulmak suretiyle yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara hitap edecek şekilde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü belgesel filmdir. Gerçeğe sadakat şarttır" (akt. Kuruoğlu, 2007: 179).

Belgesel sinemanın en önemli yönetmenlerinden olan enternasyonalist sinemacı Joris Ivens, 1957'de Kızıl Çin'de belge filmleri üzerine verdiği derslerde şöyle demiştir: "Bir zamanlar konulu filmler sinema sanatının gerçek temsilcisi olarak kabul edilmekteydi, belgesel filmin de gerçek sanat değeri olmayan bir çeşit araştırma olduğu görüşü hakimdi. Bu yaklaşımdan uzaklaşıldı, günümüzde belgesel çalışmaları da büyük ilgi ve saygı görmektedir. Belge filmi, sanatın bilincidir ve amacı bildirmek, eğitmek, inandırmak, coşturmak, hareketlendirmek, isteklendirmek, esinlemek ve oyalamaktır" (Ivens, 1967: 58). Belgesel alanında, Grierson'la başlayan kavramsal çalışmalar gittikçe derinleşerek hız kazanmış ve bunun sonucu olarak 1950'lerin sonuna doğru belgesel filmin önemi iyice artmıştır.

John Grierson, Paul Rotha'nın *Belgesel Sinema* adlı kitabına yazdığı önsözde belgesel araştırmacısı Quentin Dobson'un tanımlamasına yer vermiştir. "*Sight and Sound* dergisinde Quentin Dobson imzasıyla yayınlanan belgesel film çözümlemesinde, belgeselin çağdaş sinemanın sentetik dünyasından bıkmış, ekran üzerine gerçek dünyayı yerleştirmeye karar vermiş, tıpkı gazetecilerin veya dini yaymaya çalışan evangelistlerin yaptıkları gibi gerçek dünyayı gözler önüne sermeyi amaçlayan, bir oluşum olduğunu belirtmektedir" (Rotha, 2000: 9). Dobson belgeselin ana hedefinin gerçek dünya olduğunu vurgulamıştır.

Uzun yıllardır belgesel sinemayla uğraşan yönetmen Enis Rıza, kavramlar konusunda önemli bir noktaya parmak basar. Rıza *fiction* ve *nonfiction* kavramlarının Türkçe'ye çevrilmesiyle elde edilen, 'kur-

maca' ve 'belgesel' film kavramlarını ele aldığında belgesel filmin de zaman zaman kurmaca öğeler barındırabileceğini ve bu yüzden kurmaca yerine 'imgesel' kavramının kullanılmasının daha doğru olacağını düşünmektedir. Rıza 12 Aralık 2009 tarihinde yapılan Belgesel Sinemacılar 9. Konferansı'nda kurmaca kavramına niye karşı olduklarını şöyle açıklamıştır: "Her şeyden önce belgesel sinemanın da kurmaca olduğunu iddia ediyoruz. Yani bir yandan üniversitelerde bile bazı arkadaşlarımız ne yazık ki, konulu film kavramını kullanıyorlar. Ne yazık ki yabancı dilde *'fiction', 'nonfiction'* kelimeleri daha kendini ifade edebilir kavramlar olmasına rağmen Türkçede 'kurmaca' kavramı bize göre hem belgeseli hem de imgeseli ifade eden bir kavram. Daha doğrusu sinemayı ifade eden bir kavram. 'Kurmaca' kavramı 'imgesel' için kullanılarak o alana bir tür ayrıcalık tanınıyor gibi geliyor bize. Belgesel o anlamda dışlanıyor gibi geliyor. Bu önemli bir kavramsal tartışma" (Rıza, 2009).

Belgesel için farklı bir bakış açısı da Forsyth Hardy'den gelmiştir. Hardy'e göre, "insansal sonuçları içinde düşünüldüğünde belgesel film, gerçeğin seçilmiş bir dramatizasyonudur" (akt. Parsa ve Çetinhara, 2000: 4). Hardy'nin yaptığı, "gerçeğin seçilmiş bir dramatizasyonu" tanımlaması, belgeselin gerçekle olan tartışmalı ilişkisini gündeme getirir. 'İnsansal sonuçlar' ifadesiyle de belgeselcinin objektiflik-sübjektiflik çatışmaları özetlenmiştir.

İngiliz yönetmen P. Jackson'a göre ise, "başlangıçta belgesel diye anılan, Grierson'un geliştirdiği tarzdır. Gelgelelim günümüzde belgesel tanımı, sınır tanımayacak bir düzeye ulaşmış durumdadır. Belli bir teknik, stil ya da yapım güdüsüyle sınırlandırılamaz. Kanımca günümü belgesel film, yeryüzünün herhangi bir yerindeki insanların sorunları, gerçek kişilikleri ve yaşama biçimleri üstüne çağdaş bir yorumda bulunmak üzere ciddi bir girişim yapan her çalışmayı kapsamaktadır" (akt. Adalı: 1986: 14).

Belgesel filmin tanımı geçmişten günümüze dek göreceliğini sürdürmüştür. Belgeselin tanımı, tıpkı aşk veya kültür tanımında olduğu gibi, çeşitli kontrastlar ve karşıtlıklar barındırır içinde. Aşkı tanımlarken nefret veya duygusuzluk gibi kavramlar kullanılabileceği gibi tutku veya aşırı ilgi gibi kavramlara başvurulabilir. Kültür kimilerine göre içinde barbarlığı veya geri kalmışlığı barındırabilirken çe-

şitlilik veya saygı da ifade edebilir. Bu tanımlamalar, kavramların kimlere ait olduğuna veya kim tarafından incelendiğine göre değişiklik gösterir. Belgesel film de içinde deneysel, imgesel, geleneksel, şairane, yeni gerçekçi veya avangard etkiler taşıyabilir. Bu bağlamda belgesel film yapımından bahsedilirken imgesel film yapımıyla da oldukça benzerlikler gösterdiği görülmektedir.

Belgesel sinema teorisyeni Bill Nichols'a göre, "belgesel, gerçeğin yeniden üretimi değildir, çoktan işgal etmiş olduğumuz dünyanın bir temsilidir" (Nichols, 2001: 20). Dünyanın temsili sürecinde kuşkusuz başvurulacak malzemeler hayatın içinden olacaktır. Belgeselin belirli bir zamanı olmadığı için malzemeleri geçmişten, günümüzden hatta gelecekten olabilir. Belgesel ne geçmiş için yakınır ne de gelecek için tahminlerde bulunur. Joris Ivens de "dünya stüdyomuzdur" (Ivens, 1967: 58) diyerek, bu stüdyoda sessiz durulmasına karşı gelmektedir. Ve stüdyonun sağladığı tüm imkânlardan sonuna kadar faydalanılmalıdır. Belgesel, geçmişin malzemelerini çağdaş bir savı kanıtlamak için kullanarak gelecek için, her çağa uyarlanabilir, özgün kanıtlar bırakmalıdır.

Joris Ivens'e göre bir belgesel film yapımının başarıya ulaşması için gerekli bazı adımlar şöyledir:

- Sanatımıza daha da hakim olmak.
  Sanat, siyaset ve teknik alanlarda kendimizi kuramsal bir şekilde daha çok geliştirmek.
  Topluma yakın yaşamak.
  Her zaman için gerçeğin derinliklerine inmek.
  Belirli belgesel yöntemlerimizi kullanmak. şekilleri ve içeriği gerçeğe sadık kalarak değiştirmek ve geliştirmek.
- Özgürlüklerimizi, düzenliliğimizi ve sınırlarımızı daha iyi tanımak.
- Seyircilerin ve eleştirmenlerin tepkilerini yakından izlemek.
- Bize özgü olan sanat şeklini -belge filmini- tanımak ve ona inanmak.
  Düşünsel öğeleri, gerçek olayları yeniden yaratarak ve seyircinin bilincini kurguyla ve bir konuşmayla etkileyerek, duygusal öğeleri de lirik, yerici, şiirsel, dramatik veya daha başka bir duygusal yola başvurarak kullanmanız gerekir.

- Her konu kendine en uygun düşecek biçimle anlatılmalıdır (Ivens, 1967: 58-59).

Usta belgeselci Joris Ivens'a göre, bir belgesel filmin başarıya ulaşması için en yüksek sanatsal düzeyde olması gerekmemektedir. Yukarıda da belirtilen şartların temelinde yatan unsur; inanarak, samimi bir teknikle doğrunun ve emeğin peşinde olmaktır. Ivens'a göre belgesel türündeki bir yapımın, insanları filmin işlediği sorunlar üzerinde düşündürüyor ve hatta fikir üretmeye yönlendiriyor olması gerekir. Bir filmi seyretmek mümkün mertebe o filmin serüvenine katılmaya, o filmi yaşamaya dönüşmelidir (Özaydın, 1997: 161-162).

YAPI, AMAÇ VE YÖNTEM

Sanatın her alanında olduğu gibi sinemada da icra edilen eserler üzerinde dönemin toplumsal koşullarının etkileri görülmektedir. Belgeselin önem kazandığı yıllar savaş dönemine denk gelmektedir. Savaş yıllarındaki ekonomik, sosyal, kültürel ve coğrafi koşulların yansımaları belgeseller aracılığıyla farklı bir amaç doğrultusunda yansıtılmıştır. Belgesel filmlerin olaylara bakışı, tam manasıyla içinde bulunduğumuz dünyanın kusursuz bir imajı değildir. Gerçek bir sosyal boyutu öyküleyerek, kural ve stratejilerle bilimsel bir anlamda çalışarak gösteren bir yorumudur (Cereci, 1997: 22-23). Tonny Bennet'ın da ifade ettiği gibi, belgesel filmler yaşadığı toplumun gerçeklerini bilimsel bir çalışmayla 'yorumlarlar'.

Paul Rotha'ya göre belgesel filmlerin hizmet ettiği amaçlar değişkenlik gösterebilir. Belgesel filmler, bir propaganda gereksinimi sebebiyle yapılabildikleri gibi, modern deneyimlerin ortaya konulması amacıyla da kotarılabilirler. Örneğin, belgeselin diyalektik amaçla kullanımı masaya yatırıldığı zaman, bugünkü mirasımızın kaynaklarına inmek imkân dahilinde olabilmektedir (Rotha, 2000: 79).

Belgesel filmler, yöntemlerini hizmet ettikleri amaçlara göre belirlerler. John Grierson 1932 ile 1934 yılları arasında yazdığı "First Principles of Documentary" (Belgeselin Temel İlkeleri) adlı makalesinde şunları dile getirmiştir: "Belgesel hikâyesinin mutlaka bulunduğu yöreden alınması ve bu hikâyenin yörenin gerçek hikâyesi olması

Flaherty ile birlikte temel prensip haline gelmiştir. Bu nedenle onun oyunu, günlerin ve gecelerin, mevsimlerin deviniminin, insanlarına güç veren, onların kamu hayatlarını mümkün kılan veya toplumun itibarını arttıran temel savaşlarının oyunudur" (Barsam, 1976: 23). Hikâyeyi ait olduğu bölgede canlı çekmek, Flaherty'nin filmlerinden çıkarılacak başlıca yöntemlerden biridir. Bilgin Adalı, Flaherty için belgeselin temel ilkelerinin en iyi örneğini verdiğini düşünmektedir. Bunlar: 1) Sinemacı, film gereçlerine doğal konumu içinde egemen olmalı ve düzene sokabilmek için yakın ilişki kurabilmelidir. Öykü kendi kendini anlatana kadar seçtiği topluluğun içinde yaşar. 2) Film, Flaherty'nin betimlemeyle dram arasına koyduğu ayrım içinde yer almalıdır. Sanırım dramatik yapının ya da daha doğrusu filmin, Flaherty'nin seçtiğinin dışında da biçimleri olduğunu görebiliriz. Ancak bir konunun yüzeysel değerlerini betimleyen bir yöntemle gerçek yönlerini çarpıcı bir biçimde açığa çıkaran yöntem arasındaki birincil ayrımı yapmak önemlidir. Doğal yaşamı görüntüleyebilirsiniz ama öte yandan ayrıntıları bir araya getirerek aynı yaşamın bir yorumunu da yaratabilirsiniz. Doğal sinemanın başarısı ayrıntıların üst üste yığılmasında yatar. Maddenin yalımlanan gerçeğine katkıda bulunan ritmin, enerjilerin tümünün üst üste yığılması. İnsan ve insanın enerjisi, eşya ve eşyanın işlevleri, ufuklar ve ufukların şiirselliği. Bunlar en önemli malzemelerdir. Ancak kişi, enerji ve işlevle, şiirselliği unutacak kadar sarhoş olmamalıdır. Eleştirmenlerin önemsemeyişine karşın yaratıcıların önemsemesi gereken sorun hangi onursuzluklara karşı hangi onurlulukları, hangi kötülüklere karşı hangi erdemleri sergileyeceğimizdir. Sinema yalnızca yaratıcıların değil aynı zamanda peygamberlerin de uğraş alanıdır (Adalı, 1986: 55-56).

Paul Rotha ise Flaherty ve belgesel yöntemini şu şekilde özetlemektedir: "Flaherty, belgesellerin birincil taleplerini bize çok iyi kanıtlamıştır. O, temanın ortaya çıktığı, gerçek yerin doğal özdeğinin gözleminin yapılmasını istemiştir. Bunun ötesine geçerek, yerin doğal özdeğinin yorumlanmasını, ekrana canlı olarak gerçeklik içinde getirilmesini ve özdekle onun ilişkide bulunduğu oluşumların tam olarak anlaşılmasını ister" (Rotha, 2000: 80).

Wolverton'a göre belgeselde izlenecek yöntemler şöyle sıralanır: Belgesel için evvela yapılması gereken bakmasını bilmek ya da dik-

katle bakmak, yani dinlemek, görmek ve hissetmektir. Gözlem, belgesel sanatı ve zanaatının bir anlamda anahtarı konumundadır. Belgesel film, gerçek olay ve gözlemden meydana gelmektedir. Belgeseli bir kap olarak düşünmek mümkündür. Her türlü gerçeğin içine dahil olabileceği bir kaptır bu. Gerçekliğin doğası hakkında temel belgesel yapım kuralları, içerik değil amaç çerçevesinde bir araya getirilmelidir. Gerçeklik, görüntüye amacımız sonrasında gelmektedir. Amaç edilen eğlendirmek mi yoksa daha tatmin edici bir insani gerçekliğin kurulması veya aktarılması, hissettirilmesi midir? Seyreden insanların mevcut gerçeklerden kaçmalarını mı yoksa gerçekleri değiştirecek bazı yeni inançlar oluşturmalarını mı istemekteyiz? Bu belgeselcinin daima kendisine sorması gereken bir sorudur. Çekip belgesel diye adlandırdığımızın bir kalıbı, duygusu ve zekâsı olmalıdır. Bizim üzerinde durduğumuz gerçekçilik, toplum üyelerinin zihinlerinde oturan inançların cisimleşmiş halidir. Belgesel yapımının son temel kuralı da izleyene mevcut gerçekleri, var olan kültürel inançları tarafından oluşturulan beklentilerinin çerçevesinde göstermektir. Sonuçta, isterlerse eskimiş olan inançlarının yerine daha faydalı inançlar oluşturabilirler (akt. Gündeş, 1998: 16-17).

Paul Rotha'ya göre, belgeselcinin temel amacı, inandırıcılık sanatını kullanarak halkın kendisini halkın gözleri önüne sermek olmalıdır: "Benim inancıma göre belgecinin en başta gelen görevi, halkı ve onun şorunlarını, işlerini ve hizmetlerini yine halkın gözleri önüne sermek için, kitleyi inandırma sanatındaki ustalığını gösterebileceği durumlar bulmaktır. Onun işi, halkın bir yarısını öbür yarısına tanıştırmak, çağdaş toplumun bütün karşıt yanlarını kapsayan daha derin ve daha anlayışlı bir toplumsal çözümleme getirmek, güçsüzlüklerini araştırmak, olaylarını bildirmek, deneylerini dramatize etmek ve toplumun egemen sınıfı arasında daha geniş ve daha içten bir anlayış yaymaktır. Bence o, birtakım sonuçlar aramaz, fakat sonuçların çıkarabileceği bir durumun bildirisini yapar. Onun dünyası, istediğini dile getirebilmesi için, ona şu olayı ya da bu yaşantıyı sunan, caddeler, evler, fabrikalar ve halkın işyerleridir. Ve belge filmciliği yöntemi, bugün iki yönlü bir yolda kullanılıyorsa, anlam içindeki anlamı dile getirmekte uygulanıyorsa, bu belgecinin değil, içinde yaşadığı çağın hatasıdır" (Rotha, 1968: 344-345).

Rotha yine aynı yazıda, belgesel filmde olması gereken özellikler için, "Belgesel film, her şeyden önce, çağının sorunlarını ve gerçeklerini yansıtmalıdır. O geçmiş için yakınmaz, geleceği önceden kestirmek de tehlikelidir. Geçmişe, günümüze dek süregelmiş kalıtlarından yararlanmak üzere yaklaşılabilir, ama bu, ancak çağdaş bir savı kanıtlamak için yapılabilir ve yapılıyor da. Belgesel film, hiçbir bakımdan tarihsel bir diriltme değildir ve ona bu anlamı yükleme çabasının yazgısı, başarısızlıktır. Belgesel film, daha çok, insan çağrışımları çerçevesi içinde hasıl olmuş, çağdaş gerçek ve olaydır" demektedir (Rotha, 1968: 343). Şefik Güngör ise konuyla alakalı olarak şunları söylemektedir: "Belge-filmler, belgesel filmlere malzeme olmakla, sürekli değişen, kaybolup giden değerlerin sonraki kuşaklara aktarılmasına, böylelikle toplumsal hafızanın canlı tutulmasına aracılık ederler" (Güngör, 1997: 117). Şefik Güngör, belgesel yönetmeninin kendi bakış açısı ve düşünce biçimini, kendine göre düzenlediği görüntü ve sesler aracılığıyla sunduğunu söyler. Ona göre bu yorum, yönetmenin tutumuna göre bir öneri, bir tartışma şeklinde ya da didaktik veya dayatıcı bir tarzda olabilir. Sonuç olarak belgesel sinemanın büyük gücü ve inandırıcılığı bu noktada ortaya çıkar.

Joris Ivens belgesel filmin, tıpkı öykülü filmler gibi, insanı göstermesi gerektiğini düşünür. Belgeselin canlılığı ve derinliği, ele aldığı 'yaşayan' insanlara bağlıdır. Ivens, insanları ucuz ve sembolik yansıtma yöntemlerinden kaçınılması ve onları canlı yansıtacak deyiş ve yöntemlerin bulunması gerektiğini söyler. Ivens'in konuyla ilgili görüşleri özetle şu şekildedir:

- Belgesel filmlerde kahraman, öykülü filmlerden farklı olarak birinci adamdır. Kendi halkının hayatına etkinlikle katılan, mutlu bir geleceğe güvenen basit bir adamdır.
  Canlı ve derin bir filmi gerçekleştirebilmek için bu filme tek başına insanı sokmak, kişisel hayatını göstermek gerekir. Seyircinin, öykülü filmde olduğu gibi belgesel filmde de kahramanını tanıması, yeniden tanıması gerekir.
- Belgesel filmde kahramanımızın iç dünyasını ortaya koymaya ne fazla zamanımız vardır, ne de fazla yerimiz; demek ki, ruhbilimsel gelişme öykülü bir filmdeki dramatik çizgiyi izlemez. Belgeci bunu yapmak istedi mi, doğallıktan yoksun mekanik ya da sembolik bir yapıta ulaşacaktır.

- Belgesel filmde, ucuz ya da sembolik tipleri değil, insanları, dipdiri insanları yaratacak deyiş ve yöntemi bulmak gerekir.
- Senaryo anlayışımız öykülü filmden çok başkadır. Bir bireysel sorunu bir çırpıda ulusal ya da evrensel bir sorunun çapına ulaştırabiliriz.
- Yaratma aracı olarak kurguya, öykülü filmlerden daha esnek bir kurguya sahibiz. Kurgu, konunun gelişmesinde bir kısa devre yaratmamıza yardım eder. Kurguyla yaratılan mozaik, konumuzun işlenişini güçlendirir; kahramanımızı çevresine oturtur, insanın nasıl çevresini ve çevrenin nasıl insanı değiştirdiğini gösterir. Kurgu, hareket durumundaki gerçek güçleri, ulusların ekonomik ve toplumsal hayatını göstermelidir. Belgesel filmi yaratmak için sahip olduğumuz güçlü araç 'açıklamadır' Görüntü, sözcüklerin, cümlelerin değerini değiştirir, zenginleştirir. Buna karşılık açıklamanın sözcük ve cümleleri de, görüntünün anlatımını daha yüksek bir noktaya ulaştırır.
- En önemlisi belgesel filmin daha başlangıcından gerçek hayata doğrudan doğruya bağlı olmasıdır. Belgesel filmin kaynakları, güçleri, daha iyi bir hayat için çalışan insanlardan doğar (Ivens, 1968: 431-433).

John Grierson'un belgesel film için belirlediği temel ilkeler belgeselin amacı ve yöntemine dair pek çok ipucu barındırmaktadır. Grierson, belgesel filmin baş ilkeleri için şunları söylemiştir: "Sinemanın çevrede dolaşma, yaşamın kendisini gözleme, yaşamdan seçme yetisi, yeni, canlı bir sanat biçiminde değer kazanabilir. Stüdyo filmleri çoğunlukla, perdeyi gerçek dünya üzerine açmak olanağını görmezden gelirler. Yapay bir arka plan önünde, uydurma öyküler çekerler. Belge film ise, yaşayan sahneyi, yaşayan öyküyü çeker. Özgün oyuncunun, özgün sahnenin, çağdaş dünyanın perdedeki yorumuna daha iyi kılavuzluk edebileceğine inanıyoruz biz. Bunlar daha büyük bir gereçler yığını sağlar sinemaya. Milyonlarca görüntüye egemen olacak bir güç sağlar. Gerçek dünyanın, stüdyo kafasının kavrayabileceğinden, stüdyo mekanikçisinin yaratabileceğinden daha karmaşık daha şaşırtıcı olaylarını yorumlama yetisini sağlar. Ham gereçler arasından alınma böyle gereçler ve öyküler, uydurma konulardan daha incelikli (felsefi anlamda daha gerçek) olabilir. Kendiliğinden eyle-

min perdede özel bir değeri vardır. Sinemanın, geleneğin yoğurduğu ya da zamanla aşınmış akışı yenilemekte olağanüstü bir yetisi vardır. Oynak dörtgeni, eylemi özellikle açar; uzay ile zaman içinde en yüksek görünüşü kazandırır ona. Buna belge filmin, stüdyonun üstünkörü işleyişiyle, zambak elli büyük başkent oyuncularının yorumlarıyla varılmayacak bir bilgi içtenliğini gerçekleştirebileceğini de ekleyin" (Grierson, 1968: 345).

Grierson'un 1932 yılında yazdığı manifestonun bir kısmında geçen bu ilkeler özetle belgesel film ile imgesel film arasındaki ayrımı belirtmektedir. Grierson'a göre, imgesel film yerine belgesel sinemayı seçmek roman yazmak yerine şiir yazmayı seçmeye benzer. İki alan birbirinden çok farklıdır. Bu bağlamda gerek malzemeleri gerekse de estetik değerleri farklılık göstermektedir. Grierson, yaptığı bu ayrımla kuşkusuz stüdyoların başarısını yadsımamaktadır. Onun belgesel film ile ilgili görüşleri yaşayan (stüdyo dışı) konuları kapsamaktadır.

Zafer Doğan ise belgesel film ile imgesel film arasındaki farklılıkları belirtirken başvurulan bazı kalıplaşmış ilkeleri yetersiz bulmaktadır. Doğan, belgesel için biçilen belli başlı işlevlere imgesel filmlerde de rastlanabileceğine dikkat çekmektedir. Belgesel veya imgesel olmayan çok sayıda film, yalnızca kolaylık olsun diye aynı anlam altında anılmaktadır. Sinema yazarı Michael Renov bu konuyla alakalı bir metninde tarihsel gelişme ile ilgili bir yanılgıya düşerek belgesel film konusunun dört işlevini şu şekilde sıralar: 1) kayıt etmek-göstermek-korumak, 2) inandırmak, 3) analiz etmek veya sorguya çekmek, 4) ifade etmek. Bu öne çıkan dört işlev, belgesel (imgesel olmayan) veya belgesel olmayan (imgesel) filmlere de özgül olabilmektedir. Sinemanın genel ifadesindeki biçimlemede belgesel film; zaman, mekân, kültürel yapı ve ideoloji yaratırken, izleyiciler bu işlevleri normal olarak imgesel filmlerde de okuyabilirler. Söz konusu işlevler herhangi bir filmde de okunabildiğinden, belgesel filmler sözü edilen dört işlevden dolayı ayrıştırılamazlar (Doğan, 1997: 88).

İmgesel sinemaya ait bir hikâye, senarist ve yönetmen tarafından yaratılan karakterlerinperdeye yansıtılmasıyla anlatılır. Boggs öykülü bir filmde karakter yaratmada en önemli öğeler öykünün kendisi, oyuncu, oyuncunun davranışları, oyuncunun söyledikleri ve nasıl söylediğidir. Her karakterin bir filmde tek ya da anımsanacak bir

kişilik olması da bir kural ya da zorunluluk değildir demektedir. Boggs öyküsel sinemanın kalıplaşmış karakterlerin de bulunduğunu belirtir. Belgesel sinema ise, önceden belirlenmiş bir öyküye ya da oyunculuğa dayanmaz. Gerçek insanlarla ve bu insanların yaptıklarıyla kendini dile getirir (akt. Ulutak, 1988: 106).

İmgesel filmlerde yer alan karakterler yönetmen ve senarist tarafından yaratılmışlardır. Filmin başarısındaki önemli etmenlerden biri sonradan yaratılmış karakterler, yani oyuncuların performanslarıyla ilişkilidir. Aynı şekilde öykü oluşturma evresi de filmin akıbeti için önemlidir. Tüm bu işlemler yönetmen ve senaristin hayal dünyası ve düşünce gücü kontrolünde gerçekleşir. Belgesel filmde ise yönetmen ve senaristin bağımlı olduğu en yetkin güç gerçek hayatta saklıdır. Hayal gücü malzemesi öykü oluştururken en aza indirgenmiş ve farklı bir boyut kazanmıştır. Konuyla ilişkili Ahsen Deniz Morva şunları demektedir: "Kurmaca (imgesel) film yönetmeni konusunu gerçek bir olaydan da alsa, zihninde oluşturduğu, tasarladığı malzemeyi kullanır. Belgesel film yönetmeni ise gerçek yaşamdan aldığı, kendi dışındaki, kendinden bağımsız malzemeyi kullanır" (Morva, 2003: 23).

İmgesel ve belgesel filmin kullandığı yöntem farklılıkları sayesinde seyirci üzerindeki etkileri de farklılık göstermektedir. Şefik Güngör'e göre seyirci, imgesel film izlerken perdedekilerin imgesel olduğunun bilincindedir ve filmle arasında mesafe koyar. Ancak belgesel film izlerken ekrandakilerin gerçekliğine şüphe duymadan inanır. Öykülü film seyircisi, perdedekilerle ne kadar özdeşleşirse özdeşleşsin, gördüklerinin imgesel olduğunun bilincindedir. Bu yüzden seyir halindeyken anlatılanlarla arasında belli bir mesafe koyar. Belgesel filmde ise bu durum değişir. Zira belgesel filmin izleyicisi, bakışına sunulanların gerçekliğinden şüphe etmez. Olayları bizzat tanık olmuşçasına yaşam deneyimleri ve bilgileri arasına katar (Güngör, 1997: 118).

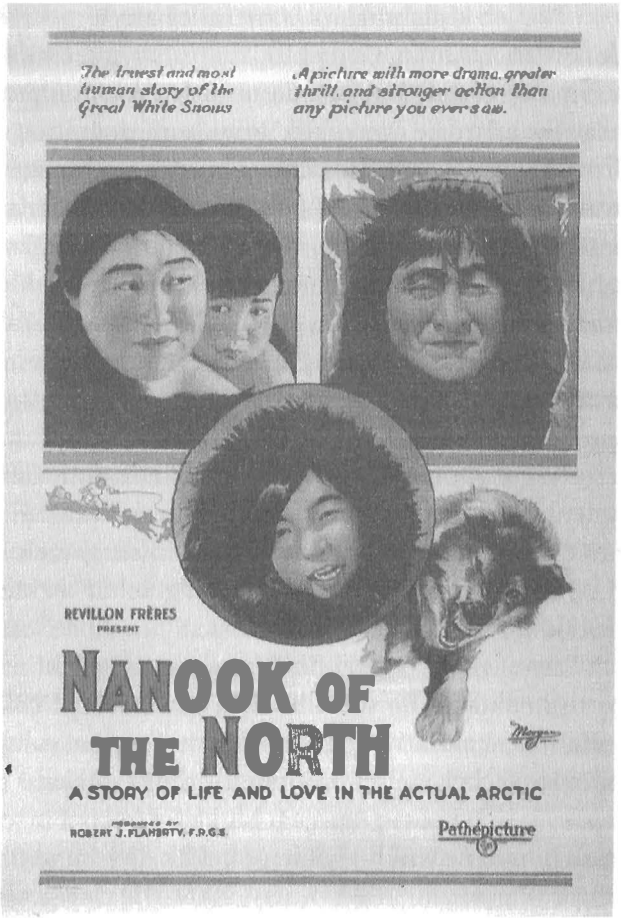
GERÇEKLİK MESELESİ

Belgesel sinemanın başlangıcından günümüze kadar olan gelişimindeki en önemli tartışma konularından biri 'gerçeklik' konusu-

dur. Belgesel filmler kullandıkları yöntem itibariyle pek çok yerde imgesel filmlerden ayrılırlar. Gerçeklik, doğruluk, güzellik meseleleri hayatın neredeyse tüm alanlarında tartışılan kavramlardır. Sadık Yalsızuçanlar insanlardaki 'gerçeklik' arayışının doğuştan var olduğunu belirtmektedir: "İçimizde daima gerçeği ve onun içerdiği güzelliği arayan bir ses vardır. Bu, asli doğamızın derinliklerinde yatar. Cennetsel tabiatımız ruhumuzda, derinlerdedir. Bu bağlamda gerçekliğin üç kategori içerdiğini ve üçünün de içimizde saklı olduğunu iddia edebiliriz: gerçeklik, iyilik, güzellik" demektedir (Yalsızuçanlar, 1997: 221). Buna göre gerçekliği arama eylemi insanlar için kaçınılmaz bir süreçtir.

Jean Luc Godard imgesel ve belgeselin arasındaki ayrımı, "güzelliğin ve gerçekliğin görkemliliğinde iki uç nokta vardır. Gerçeği arayan yönetmenler vardır, eğer bulurlarsa bu güzel olacaktır. Diğerleri güzeli ararlar, eğer onlar da bunu bulurlarsa o da gerçek olacaktır. İşte bu iki uç nokta kurmaca (imgesel) ve belgeseldir" şeklinde ifade etmektedir (akt. Morva, 2003: 21). Kurmaca *(fiction)* ile kurmaca olmayan *(non-fiction)* yani belgesel filmler arasındaki ilişki uzun süreden beri tartışılmaktadır. Bu sorunlu ilişki esasından gerçekliğin doğasıyla ilgilidir. Gerçeklik ve doğruluk kavramları, sosyolojinin, felsefenin, bilimin ve belgeselin üzerinde durduğu dikkate değer bir problematiktir. J. L. Borges'in "gerçeği bu kadar kolay bir şekilde kabul ediyorsak bunun nedeni herhalde gerçeklik diye bir şeyin olmadığını hissediyor olmamızdır" (akt. Kutay, 2009: 81) deyişi, gerçekçilik hakkında süregelen sorulara ilişkin yerinde bir çıkarım olarak değerlendirilebilir. Nijat Özön gerçekçilik terimini "dışımızdaki dünyayı, nesnel bir tutumla yansıtmayı erekleyen sinema akımı" olarak ifade eder (Özön, 2000: 302). Burada ifade edilen gerçekçilik akımıdır.

Belgesel sinemada gerçekçilik kavramı bir akım olarak hayat bulmaz. Belgeselde gerçekçilik ele aldığı konularda incelenir. İmgesel filmde olaylar taklit edilir ve çeşitli estetik, teknik yöntemlerle (yakın planlar, kurgu, kamera açıları, kamera hareketleri, oyunculuk, vb.) gerçekçilik hissi arttırılarak filme olan güvenilirlik de arttırılmış olur. Louis Gianetti'ye göreyse belgeselci bu görüşü ve tekniği reddeder: "Belgesel filmci gerçekliğe artistlik yalanlar değil, güvenilir olgular kullanarak ulaşır. Çünkü güvenirlik bir belgeselcinin en önem-



Resim 1: *Kuzeyli Nanook*, Robert Flaherty (1922).

li kozudur bu nedenle hatalara, sahtekârlıklara, uydurmalara ya da olayları bozmaya karşı çok hassastır" (akt. Çakaroz, 2008: 16).

Belgesel sinemada gerçeklik meselesi üzerine düşünmek, bizleri Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* filmine kadar götürür. Zira, bu belgeselle ilişkili günümüzde de devam eden en önemli tartışmalardan biri filmin gerçekliği üzerinedir. Charles Musser, Robert Flaherty ve belgeseli için şunları dile getirmiştir: "Sesinin ara yazılarla sınırlanması ve kendisinin de kameranın arkasında tutulmasının sonucunda sinemacı malzemesini daha iddialı bir şekilde biçimlendirdiği halde film önceki örneklerden daha 'nesnel' görünür. Birçok bakımdan *Na-*

nook, öykülü film ile belgesel arasındaki sınırda dolaşır, etnografik gözlemleri anlatısallaştırılmış bir romansa dönüştürerek Hollywood'un uzun metrajlı film tekniklerini kendine mal eder" (Musser, 2008: 117).

Filmde ele alınan öykü kuşkusuz gerçektir ancak yönetmenin bu gerçekliğe müdahale ettiği bazı sahneler göze çarpmaktadır. Örneğin, bir sahnede Nanook kanosunu sahile yanaştırır. Dışarıdan bakıldığında ancak iki kişi alabilecek kanodan çok daha fazla insan çıkar. Kanodan ilk önce arkada yatmış olan karısının çıktığını görürüz, sonra da iki çocuğu çıkar. Sahnede bir kesme yapılır ve kanonun ön kısmında saklanmış minik bir bebek ve sonrasında da bir köpeğin çıktığını görürüz. Eskimoların gündelik hayatlarında önemli bir yere sahip olan bu ulaşım aracının işlevi, seyirciye minik bir hileyle yanlış aktarılmıştır. Buna benzer başka bir müdahale de Nanook'un iglo yaptığı sahnede karşımıza çıkar. Ev, dışarıdan gözüktüğünde içine ancak minik bir çekirdek ailenin sığabileceği büyüklüktedir ve tepesi kapalıdır. Ancak evin içindeki çekimlerde evin büyüklüğü dışarıdan gözüktüğü haliyle tutarlı değildir. Ve yönetmen ev içi çekimlerde sahne karanlık olmasın diye iglonun tepesini kestiğini belirtmiştir. Bu müdahale bazı kesimlerce küçük çaplı yaratıcı bir müdahale olarak nitelendirilir. Ancak belgesel ve sunduğu gerçeklik tartışmalarının da başlamasına vesile olmuştur.

Pascal Bonitzer ise gerçekçilik meselesi üzerine düşünürken Bazin'in şu açıklamasına değinir: "Hileli olduklarını bile bile olayların gerçekliğine inanabilmemiz gerekir." Bonitzer'a göre, "böylece sinema, gerçeklik düzeyinde, bir inkârla geçiştirilmesi gereken bir çeşit *schize* sunar" (Bonitzer, 2006: 12). Bonitzer sinema ile çocukların oyunlarında kurdukları hayal dünyasını ilişkilendirir. Çoğumuzun küçükken oynadığı hayali oyunlara karşı beslediğimiz ciddiyet, kafamızda yarattığımız oyunun gerçekliğine inanmamızı pekiştirir. Bazen koltukların minderleri, içinde sığındığımız ve bizi kötü ejderhalardan koruyan bir mağaraya dönüşmüştür. Ya da üzerinde oturduğumuz halı engin ve tehlikeli bir denizin üstünde bizi kurtaran tahta bir sal olmuştur. Mermerin üzerindeki desenler de yırtıcı ve tehlikeli köpek balıkları haline gelmiştir. Oyunda halının alanlarından çıkmak; denize düşmek ve yırtıcı balıklara yem olmak anlamına gelir.

Bonitzer, sinematografik gerçeklik izlenimini bu oyunlardaki kendinden geçme ve hayale kendini kaptırmakla özdeşleştirmiştir. İmgesel filmler hileli oldukları halde seyircileri olayların gerçekliğine inandırmak isterler. Belgesel filmlerdeki gerçeklik ise, imgesel filmlerdeki kadar sinematografik hilelerle sağlanmaya çalışılmaz.

Seçil Büker de gerçeklik sorunsalına Bazin'in kuramlarından yola çıkarak bir açıklık getirmeye çalışmıştır: "Bazin merceğin adının 'objektif' olduğunu anımsatarak, ilk kez nesne ile benzerinin arasına insan eli girmediğini burgular. Fotoğrafı çeken göstereceğini seçer kuşkusuz, ama Bazin'e göre bu tür bir araya girme ressamın araya girmesi ile aynı şey değildir. Tüm sanatlarda insan araya giriyor, fotoğrafsa üstünlüğünü onsuz olması ile elde ediyor. Merceğin verdiği görüntü nesnenin kendisidir, modelin kendisidir ve kendi anlamını kendi içinde taşır. Sessiz sinemadan bu yana Erich Von Stroheim, F.W. Murnau, Robert Flaherty gibi yönetmenler güçlü görüntü diline inandılar. Alıcı her şeyi aynı ânda gösteremez, ama göstermek için seçtiğinden hiçbir şeyin yitip gitmemesine çalışır. Bu dilde görüntü gerçeğe kattığından ötürü değil, gerçekte ortaya çıkardığından ötürü önemlidir" (Büker, 1985: 19-20).

Mutlu Parkan, yine gerçekçilik meselesine "Gerçek Ne Kadar Geçektir?" sorusundan yola çıkarak güncel ve farklı bir bakış açısıyla değinmektedir: "Elbette gerçek somuttur, maddidir, bu dünyada ve evrende var olandır ve bizim zihnimizde bağımsız olarak vardır. Ama aynı zamanda gerçek soyut ve tarihseldir. Yaşamdan gözümüze yansıyanlar, ister doğal olaylar olsun, ister sosyal olaylar ve eksiksiz bir sunumunu ortaya koymazlar. Yani metalar ve şeyler... İçinde yaşadığımız meta üretimine kendilerini ortaya çıkaran tarihsel süreçleri ve kendilerini yöneten kanuniyetleri, kendilerini kendiliğinden ele vermezler. Bir başka ifadeyle görünenler, göründükleri kadarıyla gerçeğin tam dayalı toplumsal örgütlenmenin, sosyopatolojik bir sonucu olarak ortaya çıkan süreç, 'şeyleşmiş' ya da 'metalaşmış' bireyin beyninin uzantısı olan gözlerin 'görme' eyleminde ifadesini bulur. Belgesel film ise bu 'görme' eylemini, sadece bir görme eylemi olarak ortaya koyduğu sürece, gerçeği değil, görüneni ya da 'formu' yansıtacaktır. Bir fabrikanın sadece tek değil çok sayıda kamerayla yapılan bir çekimini ele alalım. Üretim sürecinden, yönetim sürecine kadar

bütün ayrıntıların kaydedilmesi, fabrika gerçeğinin seyirciye iletilmesini sağlayamayacaktır. Sermayenin oluşum süreci başta olmak üzere, 'artı değer yasası', 'sermayenin merkezileşmesi yasası', vb. gibi fabrika gerçeğini tanımlayan hiçbir süreç seyirciye aktarılmayacaktır. Olayların ardındaki olaylar, süreçlerin ardındaki süreçler aynen yaşamda olduğu gibi saklı kalacaklardır. Şu halde belgesel sinema, görmek ve göstermekle yetinmeyip, yaşamı ve insan ilişkilerini yönlendiren 'kanuniyetleri' bilmek ve öğretmek zorundadır. Belgesel sinema, ancak o zaman belgesel sinema olabilir" (Parkan, 1997: 168).

Belgesel filmin birey için kaçış değil, tam tersine bir buluş, yeniden keşfediş ve buluşma olduğunu düşünen Nilüfer Pembecioğlu, "Belgesel film, kimileri için gerçeği olabildiğince gerçeğe uygun sergileyebilme 'amacı', kimilerine göre ise gerçeklerin bireyin gündemine yerleştirilmesi için bir 'araç' konumunda olabilir," demektedir (Pembecioğlu, 2005: 2).

İKİ YAPITAŞI FİLMDEN NOTLAR

Her belgesel film yapımcısının belgesel film yapımı aşamasında problemleri çözme konusunda kendi belirlediği standartları ve teknikleri vardır. Kimisine göre bir belgeselcinin, film yapımı sırasında izlenmesi gereken tüm aşamaları tamamen içgüdüleri ve kültürel birikimiyle belirlemesi gerekir. Bazılarına göreyse bir belgeselci, filmi tamamlamak için prodüktörlerin ve sponsorların film yapımıyla ilgili direktiflerini dinlemelidir. Bazıları da filmin çekildiği yer ve zamanda, film çekimine özel koşulların gerektirdiği anlık tepkilerle karar vermek gerektiğini savunmaktadır. Bu bağlamda belgesel filmin ilk adımlarını atan Robert Flaherty'nin *Nanook of the North* (Kuzeyli Nanook, 1922) ile belgesel konusunda önemli girişimleri olan enternasyonalist devrimci sinema yönetmeni Joris Ivens'in *Spain and the Spanish Earth* (1969) adlı belgeselleriyle ilgili yapıma ilişkin bazı notlarına değinmekte fayda vardır.

İlk belgesel görüntülerin başlangıcını Lumière kardeşlerin verdiği söylenebilir. Ancak gerçek anlamda belgeselin ilk adımları Robert Flaherty ile atılmıştır. 1922'de çekilen *Kuzeyli Nanook* belgesel yapımların ilk örneğidir. Flaherty, Hollywood'un kâr amaçlarına karşı gelip

stüdyo anlayışından kaçarak konusunu gerçek mekânlarında ve gerçek kişileriyle işlemeyi seçmiştir. Bu yapımda araçlar Flaherty'nin alıcısı tarafından olduğu yerde yakalanmış ve işlenmiştir. *Kuzeyli Nanook* filminin çekiminden önce 1914 yılında Flaherty'nin Eskimoları keşif için çektiği filmlerin başına bir kaza gelir. Flaherty başından geçen bu talihsiz olayı 1950 yılında yapılan bir röportajda şöyle dile getirmiştir: "Geri dönüşümüzden birkaç zaman sonra çektiğim filmlerle çalışmaya başladım. Toronto'dan New York'a giden bir gemide filmleri birleştiriyordum. Filmin gerçekleştiği küçük odada amatör bir dikkatsizlikle masadan bir sigara düşürdüm ve film alev aldı. 70.000 fit negatif film alev alev yandı" (Macdonald ve Cousins: 1998: 37).

Flaherty, çektiği bu filmden bazı negatifler kurtarıp bunları banyo ettirmeyi başarmıştır. Fakat izledikleri görüntüler onun için tam bir hayal kırıklığı olmuştur. Bu keşif sırasında çektiklerini bütünüyle acemice, oradan buradan rastgele sahnelerden oluşan, senaryo veya devamlılıkla alakası olmayan, seyirciyi sıkma potansiyeli olan gö-rüntüler olarak değerlendirmiştir. Flaherty ve karısı çekimlerin ne-den böyle başarısız olduğu hakkında kafa yorup tartışırlar. Çözüm olarak, on yıl beraber yaşadığı bu insanların yanına, Kuzey'e, tekrar gidip buradan bir Eskimo ailesinin hayatını işlemeye karar verirler. Bu kararla birlikte Kuzey'de yaşayan bir eskimonun hayatını kameraya almak için ilk adımları atarlar.

Başta film için sponsor bulmakta oldukça zorlandıktan sonra 'Revillion Freres' adında Fransız bir kürk şirketinden maddi destek almayı başarırlar. Bu noktada geçmişin teknolojik şartları ve filme has coğrafik koşullardan da bahsetmek gerekmektedir. Kuzeydeki zorlu hava koşulları tüm teknik ekipmanın performansını olumsuz yönde etkilemiştir. Flaherty, zorlu koşullar için oldukça dayanıklı olan Akeley adlı iki film kamerası kullanmıştır. Flaherty'nin 1950'de verdiği röportajda filmde kullandığı kamera için dönemin şartlarında en gelişmiş kamera olduğunu belirtmiştir. "Bu kameralar beni tam anlamıyla büyülemişlerdi, çünkü tripodun üzerinde olmasına rağmen dikkat dağıtan en ufak bir gıcırtı, sarsıntı veya titreme olmadan rahatlıkla pan ve tild yapma imkânı sağlayan ilk kameralardı" (Macdonald ve Cousins: 1998: 38).



Resim 2: *Kuzeyli Nanook*'un konusu kısaca, insanın doğayla mücadelesi olarak tarif edilebilir.

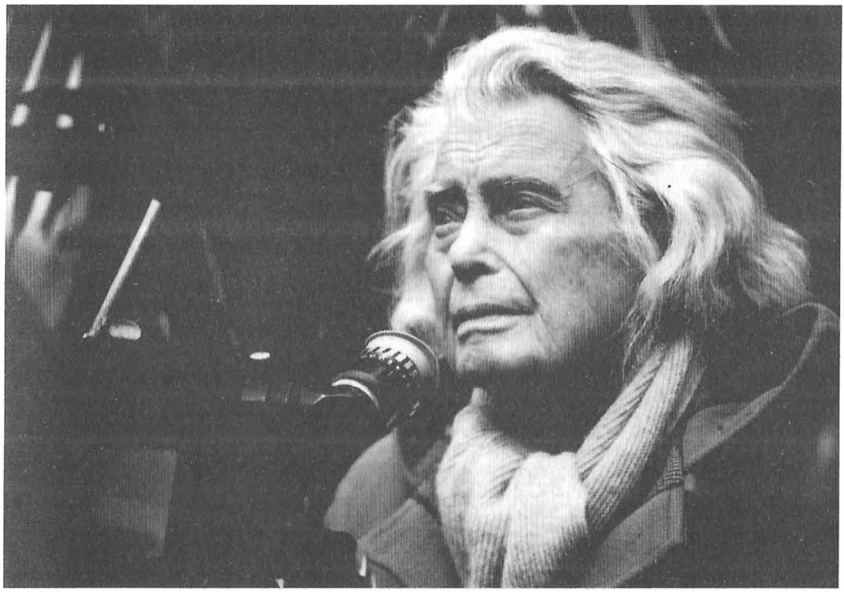
Flaherty bu tür kamera ve tripod kullanımında kendisinin bir çığır açtığını söylemiştir. Belgesel çekiminde malzemenin içeriği kadar konuyu gerçekleştirme yolunda kullanılan tüm teknik ekipmanın da büyük bir değeri vardır. Film ekipmanlarının döneme ait teknolojik gelişimleri günümüzdeki gelişmiş mini dv veya hdd kameraların rahatlığını kuşkusuz sunmamaktadır. Bu bağlamda yaratım aşamasında karşılaşılan coğrafi ve maddi koşullara bağlı kısıtlayıcı etmenlerin yanında henüz gelişim aşamasında olan kamera ve teknik malzemenin de kısıtlayıcı özellikleri göz önünde bulundurulmalıdır. Belgeselci için, "kendi duyarlılığı ile olması gerektiği yeri, zamanı ve o kritik ânı sezebilendir. Omuzdaki kamera doğru yerde, doğru çekime odaklanmış ve doğru anı görüntülüyordur. Ne iki santim sağa ya da sola; ne biraz aşağı ya da yukarı; ne bir saniye önce ya da sonra; yalnızca tam yerinde ve zamanında" (Barsam, 1976: 316) diyen Joris Ivens'in 1969 yılında tamamladığı *Spain and the Spanish Earth* adlı belgeselin çekim öyküsü, dönemde belgesel (özellikle savaş belgeseli) çekmenin ayrıntılarını ve zorluklarını anlamak adına önemli bir kay-



Resim 3: *Kuzeyli Nanook*'un afişlerinden birine de yansıyan kare.

naktır. Ivens bu belgesel hakkındaki anılarını Richard Meran Barsam tarafından hazırlanan *Nonfiction Film Theory and Criticism* adlı kitapta kaleme almıştır. Dönemdeki belgesel yapımına dair ayrıntıları anlamak adına bu anılara özetle değinmekte fayda vardır.

Joris Ivens'in İspanya'da attığı ilk adım bir kurgu odasında olur. İş ortağı olan Helen van Dongen'a, Amerikan halkını İspanya Savaşı hakkında bilgilendirmek ve halka savaşın arka planını anlatmak için, savaşla ilgili var olan çeşitli haber gerçek görüntülerin kurgulanması söylenmiştir. Bu iş hiç de kolay değildir. Üstelik bu baş kurgu işinin bedeli de sponsorların beklediğinden daha pahalıya mal olmuştur. Joris Ivens kurgu odasındaki sancılı izleme seanslarından ve sponsorların sonuçla ilgili şikayetlerinden sonra haber gerçellerin maliyetlerine ve tutumlarına lütuf göstermektense, belgeseli savaşın olduğu noktada gerçekleştirmenin daha ucuz ve tatmin edici olduğuna karar verir. Bunun sonucunda yeni bir toplantı yapılır, filmin başlığı *Spain in Flames* (İspanya Alevler İçinde) olarak değiştirilir, en az ilave zaman ve harcamayla filmin tamamlanması için yeni bir ödenek çıkarılması gerekmektedir. Bu ödenekle Ivens filmi gerçekleştir-



Resim 4: Joris Ivens.

mek üzere İspanya'ya gidecektir. Apar topar 3 milyon dolar toplarlar, fakat ihtiyaçları olan miktar 20 milyon dolara yakındır. Ivens elindeki paralarla oraya gitmenin en iyisi olduğunu düşünür çünkü savaş onları beklemeyecektir.

Joris Ivens içinde bulundukları durumu şu şekilde aktarır: "John Ferro'ya uzun bir telgraf yolladım ve bu telgrafta, New York'ta iyi tanınan birkaç yazarın İspanya Savaşı'yla ilgili bir belgesel üretmek için Contemporary Historians adlı bir kurum oluşturduklarını ve bu kurumda kimsenin bir maaş almadığını, hepimizin İspanya davası için hizmet ettiğimizi, belgesel alanı dışındaki kişilerin buna para bağışlayabileceğini, paramız olmasa bile en azından iş gücümüzün olduğunu, keskin bir fiziksel riskin olduğunu ve tüm bunlara rağmen benimle birlikte gelirse oldukça sevineceğimi anlatmaya çalıştım. John'un cevabı evet oldu" (Barsam, 1976: 349-350).

John'la tanışmak için Paris'e geldiğinde Ivens'in cebinde sadece New York'taki komitelerinden biri tarafından hazırlanmış bir senaryo fikri[1] vardır. Yazılmış bu belgesel senaryosu aslında oldukça im-

1) Bu senaryo için bkz. Richard Meran Barsam, *Nonfiction Film Theory and Criticism*, Joris Ivens, "Spain and the Spanish Earth" (1969), A Dutton Paperback, Kanada, 1976, s. 350-351.

gesel başlayan ve gelişen bir öykü öbeği içinde savaşı belgelemeyi amaçlar. Ivens bu senaryo için "savaş mağlubu ülkenizden oldukça uzaktayken çekmeyi hayal edebileceğiniz bir çeşit belgesel senaryosu" demektedir (Barsam, 1976: 351).

Valensiya'da hükümet ve ordudan kişilerle konuştuktan sonra New York'ta yazılmış bu senaryonun çekilemeyeceğine karar verirler. O sırada ülkede zorlu bir kış mevsimi yaşanmaktadır. Savaşın zorlu koşulları, yaşanan gelişmeler, imzalanan anlaşmalar, uygulanan yeni yasalar, vb. ile ülke yenilenme dönemine girmek üzeredir ve çalkantılı bir süreç yaşanır. Ivens bu süreç içinde savaşla iç içe olan, yaşam ve ölüm arasında mücadele eden bu insanlara savaş dışında başka bir şeyle uğraşmalarına dair bir dayatma yapmanın gereksiz olduğunu düşünmektedir. Belgesel yapımını zorlaştıran bir başka unsur da ülkede propagandaya dair bir kurumun organize olmayışıdır. Ivens bu durum için, "incelikli bir yarı imgesel, yarı belgesel filmin içine monte edebileceğimiz gayrı resmi ve organize olmuş bir propaganda yoktu" demektedir (Barsam, 1976: 352).

Valensiya'da geçen uzun görüşmeler ve ayarlamalar sonrasında ekip, savaşın tam ortasında Madrid'e gitmenin daha yerinde olacağına karar verir. Madrid'e sinirli bir şoförün kullandığı eski bir araçla giderler. Yol boyunca yüzlerce kez kontrolden geçerler. Ivens tetikte bekleyen askerlerin kendisinde irkilmeden çok rahatlatma uyandırdığını belirtir. Madrid'e geldiklerinde, orduya bu kadar yakın olmak onlarda bir çeşit hayal kırıklığına sebep olur. Çünkü ortada ne yanan evler ne de patlayan silah sesleri vardır. Burada 5. Karargâh'a gelirler ve ordunun ana merkezi kendileri için de bir karargâh olur.

Pek çok kişiyle röportaj yaparak senaryoları için bir gidişat belirlemeye çalışırlar. İşe ilk olarak, Madrid'in çevresindeki alternatif sulama sistemlerini kuran bir köyde çeşitli dağınık sahneler çekerek başlarlar. Bu köydeki insanlar tek bir amaç uğruna, Madrid'in geleceğinin şimdiki kadar iyi olması için çalışmaktadırlar. Ekip çeşitli köylerde dolaşır ve sonunda Fuenteduena adında bir köyü seçer. Bu köy tipik bir İspanyol köyü değildir ama belgesel için iki önemli özelliği vardır: Birincisi, köy Valensiya ile Madrid arasındaki otobanda Tagus nehrinin yanında yer almaktadır. Bu nehir, köyü Madrid'in koruması altına direkt olarak bağlamaktadır. İkincisi de köyde yaşayan

insanlarla ilgilidir. Köylüler toprak ağalarından yeni ele geçirdikleri topraklar üzerinde çalışmaktadırlar. Köylülerin, Tagus nehrinin sularını araziye ulaştırarak arazi topraklarını sulama planları vardır. Böylece topraklar muhteşem bir verimliliğe kavuşup mahsul verimi artacaktır. Köylüler yıllardan beri bu projenin hayalini kurmuşlardır ve en azından şimdi bunu anlayabilecek şansları olmuştur. Ivens ve ekibi de köylülerin bu mücadelesinden etkilenirler.

Köylülerin yaşama koymak istedikleri bu projenin önemi ve heyecanı bütün ekibe geçer. Bu heyecan alışverişi belgesel yapımı için büyük avantajlar doğurur. Filmin ana temasıyla doğrudan bağlantılı durumların gerçekleştiği bir yerde çalışmak, bu durumların ortaya çıkardığı başarılı sonuçlarla duygusal olarak ilintili olan insanları bulmayı da kolaylaştırmaktadır. Köydeki atmosfer ve ortamdaki heyecan, filmdeki sahnelerin gerçekleştirilmesine yardımcı olmaktadır.

Ekip misafirhanelerde oturup vatandaşlarla muhabbet ederek onları daha yakından tanımaya çalışır. Ivens'in deyişiyle, köylülerin ve çocuklarının isimlerinden daha fazlasını öğrenmeye çalışırlar. Ve en önemlisi de ekip, köylüleri kendilerinden faydalanmadıkları hususunda ikna etmek zorundadır. Şanslarına köyün en güvenilir kişisi olan Alcalde onlara hızlı bir şekilde anlayış gösterir. Alcalde ekibi köyün eczanesine bağlanan küçük bir mavi odaya yerleştirir. Köylüler hayatlarını ödedikleri bu mavi odada yaşayan ekibe bu durumu anlatırlar: Köyün papazı bu odayı eskiden büro olarak kullanırmış. Bu büroda halk, yeni doğan çocuklar, yeni evlilikler ve ölümler için kiliseye 'hayali' vergiler ödermiş. Joris Ivens'e göre insanlar fiziksel güçlüklerden ziyade ruhani hayatları üzerinden kurulan baskıların angaryasından daha çok nefret ederlermiş. Röportaj için gelen ziyaretçiler bu odanın Fuenteduena halkının doğumlarını, evliliklerini ve geleceğini güvence altına alan toprakların özgürleştirilmesine yardım eden yabancı bir belgesel ekibi tarafından kullanılıyor olmasından mutlu olduklarını belirtmişlerdir.

Joris Ivens anılarından bahsederken, o sırada aceleleri olduklarını asla unutmadıklarını belirtir. Amaçları en iyi belgesel filmi yapmak değil, filmi Amerika'da gösterime sokup toplanan paralarla İspanya'ya yeteri kadar ambulans gönderebilmektir. Çekimlere başladıklarında her zaman en iyi çekimi alabilmek için en iyi şartları beklememişlerdir. Sadece iyi ve işe yarar çekimler yapmaya çalışmışlardır.



Resim 5: Joris Ivens ve Ernest Hemingway.

Dört haftalık çekim sonrasında İspanya'daki çalışmaya sadece bir kez ara verirler. Ivens o âna kadar neler çektiklerini görebilmek için filmi banyolatmak üzere Paris'e götürür. Her şey Ivens için çok yenidir, hayatındaki ilk savaş tanıklığıdır. Filmi Paris'teki kişilere izletip çektiklerinin belgesel mi yoksa haber gerçel mi olduğunu öğrenmek ister. Film, Ivens'in beklediğinden de dramatik olmuştur. Filmi gösterdiği sinema yazarları ve sinemayla ilgili kişiler de film hakkında oldukça cesaretlendirici konuşurlar. Ivens İspanya'ya döndüğünde kendini daha ferahlamış ve dinçleşmiş hissettiğini belirtir.

Paris'e geldiği sırada Ivens, Hemingway'le tanışır. Hemingway İspanya'daki savaşla ilgili haber yapmak üzere İspanya'ya gitmeye hazırlanmaktadır ve Ivens'e seve seve yardım edeceğini bildirir. Ivens, Madrid'de savaşın göbeğinde kimsenin tarafsız kalamayacağını ekler. Buraya gelen pek çok kişinin koşullar doğrultusunda değişim gösterdiğini gözlemler. Belgesel çekimleri sırasında yazar Hemingway'in kendilerine muazzam bir yardımda bulunduğunu ekler.

Ivens savaş sırasında yaşadıkları bir olaydan bahseder. Çekimler için kasabaya gittikleri sırada bir köyden geçerken yüzlerce insanın elleri havada koştuklarını görürler. Arabadayken yukarıda uçan

uçakları görmemektedirler ama uçak motorlarının seslerini duyarlar. Köyde hiç sığınak yoktur. İnsanlar koşarak tepelere kaçarlar. Arabayı gölge bir yere çekerler ve bir süre burada kalmanın iyi olacağını düşünürler. Köy boşalmıştır. Kameralarını alıp bir sığınağa sığındıklarını belirten Joris Ivens, "Bir savaş sırasında derme çatma bile olsa çatısı olan her yer korunaklı gözükür" (Barsam, 1976: 358) diyerek sığındıkları yerin onlar açısından ne kadar hayati bir değeri olduğunu vurgular.

Daha sonra üç bombanın Caproni uçakları tarafından bırakıldıklarına şahit olurlar. Yolları üzerinde karşılaştıkları ilk bombalı saldırıdır bu. Bu sırada insanların geri geleceklerini düşünürler ama köy halkı başka bir saldırı olup olmayacağını beklemektedir. Ivens, "iki kişi arasındaki sessizlik dramatik olabilir ama bir de 500 kişinin bomba düştükten sonraki sessizliğini dinlemelisiniz" diyerek durumun dramatizasyonunu betimler (Barsam, 1976: 358).

Kameraları derhal sokağa çıkarırlar ve çekimlerin iyi ya da kötü olduğunu umursamadan, kameranın netlik ayarının yerinde olup olmadığını bilmeden önlerine gelen ilk şeyi çekerler. Daha sonra tozların arasından ilk beliren cesur kadınları filme almaya başlarlar. Kadınlar afallamış görünürler ve şoka girmişlerdir. Ivens kendilerinin gaddar olduklarının farkına varmadan kadınları filme aldıklarını, bu görüntüleri almak zorunda olduklarını hissettiklerini belirtir. Kimse onlarla ilgilenmemektedir. Daha sonra köy daha dramatik bir hal alır. İnsanların sayısı giderek artar ve sokaklar, sağa sola koşturan, şoka girmiş insanlarla dolar. Ivens çekilecek daha fazla şey olduğuna karar verir, etrafı dolaşmaları ve daha farklı yerlere bakmaları gerektiğini düşünür. Kollarında bebekleriyle ağlayan iki kadın bulurlar. Başka bir kadın bilincini kaybetmişçesine diğer kadınlara mendil uzatmaktadır. Bazı ölümleri filme alırlar. Bir kadın pencereden bakar. Küçük çocuklar tüfek parçalarıyla oynamaktadırlar. Ivens bu sırada daha sakin düşünmeye başladığını belirtir. Sahneleri bitirebilmek için malzemelerin peşinden sabırla gitmeye devam ettiğini de ekler.

Ivens ve ekibi oldukça zor koşullarda belgesellerini gerçekleştirmeye çalışırlar. Kimi zaman eve gidip gidemeyeceklerinden kuşku duyarlar, kimi zaman başlarına oldukça korkunç kazalar gelir. Uykusuz, korku dolu, yorucu, sağlıklarını zorlayan günler geçirirler. Ivens zor

koşullardan sonra gözlem gücünün arttığını, her ayrıntıya daha fazla dikkat ettiğini, savaştan sonra sanat algısının bir hayli değiştiğini belirtir. Savaştan önce bir resmi incelerken, insan hareketlerinin arka plandaki doğa manzarasından daha önemli olduğunu düşünür. Savaş sonrasında Brueghel'in resimlerindeki doğa manzarasının bile sadece resmedilmiş insanların arkasını dolduran fon olduğunu düşünür. Savaş sonrasında ise bu manzara algısı tamamen değişmiştir.

Joris Ivens'e göre, savaş belgeseli çeken bir yönetmen ne zaman risk alacağını bilmelidir. Bazı durumlar işi şansa bırakmaya gelmeyecek kadar kritik olabilir. Tehlikeye atılan sadece yönetmenin kendi hayatı değil ekipteki tüm kişilerin hayatlarıdır. Savaş belgeseli çeken bir kameraman, haber gerçek film kameramanlarının çektikleriyle aynı şeyleri filme alır. Fakat Ivens'e göre bir belgeselci, tıpkı birlikleriyle savaşa hazırlanan bir komutan gibi minimum ve maksimum düzeyde objektif olmayı başarabilmelidir. Tıpkı bir komutan gibi, ne kadar malzemeyi ve kaç hayatı riske atacağınızı bilmeniz gerekir. Ve savaş sırasında fikrinizi değiştirmeye de açık olmalısınızdır. Çünkü fırsatlar ve koşullar da sürekli değişim halindedir. Ekipteki herkes olup bitenin farkında olmalıdır. O günün işlerinin ne olduğunu, aksiyonun ne kadar önemli olduğunu ve bu aksiyonun çekim önemini herkesin bilmesi gerekmektedir. Ekipteki herkesin yeri çok değerlidir ve atılan her adım da bazı şeyleri riske atmaya değmelidir.

Ivens belgesel yapımı için hükümet tarafından çok fazla destek almadıklarını belirtir. Ivens filmini izlettiği pek çok kişiden fikir alıp bu doğrultuda belgesele bazı eklemeler, değişiklikler de katmıştır. Bunlardan biri, belgeselde savaşın yanı sıra devam eden gündelik hayatın da gösterilmesi gerektiği fikridir. Bazen yaşamak isteyen insanların mutluluğunu ve kahkahalarını da çekmeleri gerektiğini anlamışlardır. Barlar ve barikatlar arasındaki ilişkiyi göstermek, normal hayatın devamlılığını görmek, arkada bombalama devam ederken kütüphanede araştırma yapan bir profesörü çekmek gibi. Bir başka öneriyse, tüm halkın özgür İspanya ve demokratik haklar uğruna gerçekleştirdikleri faaliyetlerin belgeselde yer alması fikridir. Ivens sosyal ve politik kazançlar, atmosfer ve faaliyetler gibi unsurların iyi bir belgeselde yer alması gereken tutumlar olduğunu düşünmektedir, dolayısıyla çevresinden gelen bu önerilere açık olup belgeselin yapımını bu esneklikte tamamlamıştır.

BELGESEL SİNEMADA KADININ İZLERİ

Sinema tarihine bakıldığında diğer alanlarda olduğu gibi tüm önemli atılımlar, ilk adımlar, önemli filmler, vb. gibi alanlarda erkeklerin isimlerine rastlanılmaktadır. Kadınlar başarılı yönetmenlerin yardımcıları, eşleri, destekleyicileri konumundadırlar veya devamlılık yazmanı, kurgucu, yönetmen yardımcısı, makyöz, prodüksiyon asistanlığı gibi alanlarda bulunmuşlardır. Ya da yıllardan beri bizlere yansıtılan bilgiler bu doğrultuda olmuştur. Ancak son yıllarda yapılan araştırmaların genişlemesi ve daha çok kaynağa ulaşılmasıyla kadınların sinema tarihinde sanıldığı gibi arka planda olmadıkları ortaya çıkmıştır. İlk kadın sinemacılar, sinemanın doğduğu ülkeler olan Fransa ve Amerika'da karşımıza çıkarlar. Bilinen ilk kadın yönetmen ise Alice Guy Blache'dir (1875-1968). Blache ilk filmini (*La Fee AuxChoux/The Goof Fairy in the Cabbage Patch*) 1896 yılında çeker. Bir dakikalık bu film Fransız bir fablı anlatmaktadır. Tarihte bilinen ilk öykülü filmi çeken yönetmen olarak Georges Méliès gösterilmektedir. Ancak *The Dictionary of Film Makers* (Film Yapımcıları Sözlüğü) adlı kitapta Georges Sadoul, Blache için şunları yazmıştır: Blache, aslen Leon Gaumont'un sekreteriydi. Müşterilere film ekipmanı yapan Gaumont'la çalışırken, sunum amaçlı kısa filmler çekiyordu. İlk filmini Méliès'nin filminden aylar önce, 1896'da çeken Blanche, böylelikle tarihin ilk kadın film yönetmeni oldu (www.filmmor.org, 2010).

Görüldüğü gibi sinema kaynakları ilk öykülü film olarak Méliès'nin filmini gösterirken ondan önce çekilen filmi es geçmişlerdir. Alice Guy Blache'nin filmi 1 dakika sürmesine rağmen, hazırlanmış bir dekor önünde, aksesuarlar eşliğinde ve oyunculukla bir fablın tekrar canlandırılmasından oluşmaktadır. Bu açılardan öykülü film özelliklerinin tümünü taşır. "Blache on bir yıl Fransa film endüstrisi için çalıştıktan sonra daha iyi fırsatlar sunulduğu için Amerika'ya gider. Burada pek çok filmin yazımını, yönetimini ve prodüksiyonluğunu üstlenir. Bu filmlerden biri de dünyayı kadınların yönetmesini konu alan *In the Year 2000* adlı filmdir" (Nelmes, 1996: 222). Kendisi erken bir tarihte renkli ve sesli olmak üzere de, yüzlerce film çekmesine rağmen sinema kaynaklarında pek anılmamaktadır. Toplumun her alanında olduğu gibi sinema alanında da erkek egemen bir bakış hakimdir. Bu hakimiyet geçmiş yıllarda kendini daha etkin bi-

çimlerde göstermiştir. 1960'lı yıllara gelindiğinde, kadınların toplumun siyasal, sosyal, ekonomik alanlarında kimliklerini var edebilme çabaları ve erkek egemenliğine başkaldırış mücadeleleri sinema alanında da görülmeye başlar.

Anneke Smelik, Hollywood anaakım filmlerini feminist bakış açısıyla yeniden ele alır. O dönemde belirtilen bazı varsayımlara göre, sinemanın gerçekleri yansıttığı farz edilmektedir. Smelik'e göre: "Aynı sosyolojik bakış açısıyla, Hollywood'un hayal fabrikasının sakıncalı oluşunun sebebi, yanlış bilinç üretmesi ve bu filmlerin 'gerçek' kadınları değil, sadece ideolojik anlam yüklü 'kadınlık'a dair klişe imgeleri göstermesidir. Bu yaklaşımda, dişil seyirciye hiçbir şekilde varlığını kabul ettirme fırsatı tanınmaz; tek yapılan, klişelerle özdeşleşerek fantaziye kaçmak için devasa bir alan sağlamaktır. Doğuracağı etki de, özgür kılmaktan ziyade yabancılaştırmak şeklinde olacaktır. Aynı sosyolojik perspektif içinde, sinema ile gerçeklik arasındaki bu dolayımsız ilişkinin tersine çevrilebileceği de düşünülmektedir. Gerçeklik, 'gerçekten' olduğu gibi gösterilirse, ideoloji ve toplum değiştirilebilir" (Smelik, 2006: 2-3). Smelik, özgürleştirici kadın sinemasının nasıl olması gerektiğinin tahmin edilebileceğini ekler. Ona göre sinemada, 'gerçek' kadınların 'gerçek' hayatları gösterilmelidir. Böylece kadınlığa dair her yerde karşımıza çıkan ve kültürel açıdan egemen konumdaki fantezi büyüsü rahatlıkla bozulabilir.

Kadınların sinemada karşı çıktıkları en önemli konulardan biri, kadının beyaz perdede nesneleştirilmesi durumudur. Çoğunluğunu akademisyenlerin (Laura Mulvey, Marjorie Rosen, Molly Haskell) oluşturduğu feminist kuramcılar sinemadaki kadını araştırarak, erkek egemen bakışın cinsiyetçi taraflarını inceleyip bu sağlıksız duruşa çözüm önerileri sunmaya çalışırlar. "Bu dönemde filizlenen feminist kuramlar, film metninde anlamın nasıl oluştuğu, sinematografik yapımların mekanizmalarının kadının temsilini nasıl etkilediği ve cinsiyetçiliği nasıl yeniden ürettiği üzerinde durur. Getirdikleri bir başka önemli eleştiri de kadınların beyaz perdede büründükleri rollerin hep stereotipleşmiş olduğu ve gerçeği yansıtmadığıdır. Bu bağlamda Amerikalı feminist Claire Johnston, göstergebilimsel bir bakış açısından yola çıkarak kadınların sinemada hep erkek karakterlere referansla 'erkek-değil' olarak tanımlanmalarının ve 'kadın olarak

kadın' kimliğinin yokluğunun altını çizer. Bu nedenledir ki Johnston 'klasik sinema'ya ve onun ürettiği eril bakışa alternatif olarak bir 'karşı-sinema' oluşturulmasını savunur. Mulvey'e göre bu yeni sinema türü kameranın bakışını, feministlerin eleştirdiği o maddeselcilikten kurtarabilir" (Öztürk, 2009).

Laura Mulvey'in ataerkil toplumun bilinçdışının film yapımını nasıl yapılaştırdığını göstermek için psikanalitik kuramı silah gibi kullanarak yazdığı "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adlı makalesinde; ataerkil toplumda kadınların, bakışın nesnesi olarak konumlandırılmalarını, bakıştaki hazzı, bakışın sahibi olan erkeği, tüm bunları klişe olarak kullanan ve kadına bir temaşa olarak nasıl bakılacağının yolunu inşa eden yaygın sinema anlayışını eleştirmiştir. Mulvey'e göre kadın, erkeğin zorla yüklediği fantezi ve takıntılarını sonuna kadar yaşayabileceği bir gösterendir. "Bu çözümleme, bizi ezilmişliğimizin köklerine yaklaştırır, problemin eklemlenişini yakınımıza getirir, bizi sonuçtaki meydan okuyuşla yüzleştirir; halen ataerkinin dili içinde sıkışıp kalmışken, bir dil gibi yapılanmış bilinçdışıyla nasıl mücadele edeceğiz? Sıfırdan bir alternatif üretmemizin yolu yok; ama onun bize sağladığı araçlarla ataerkiyi inceleyerek buna fırsat yaratmaya başlayabiliriz. Psikanalitik, bu araçların önemli bir tanesidir" (Mulvey, 1997: 39). Mulvey tüm bunların çözümlenmesinde psikanalitiğin neden önemli bir araç olduğunu bu şekilde açıklamıştır.

Feminist film eleştirisinin kökenleri 1971 yılında feminist belgesellerin çekilmesiyle başlamıştır. 1972 yılında ise New York Uluslararası Kadın Filmleri Festivali yapılmıştır. Feminist film eleştirisinin ana metni olarak da yukarda bahsedilen Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adlı makalesi kabul edilmektedir.

Belgesel sinema alanındaysa kadınlar tarafından ilk adımlar İngiltere'de atılmıştır. İngiliz Belgesel Sinema Hareketi'nin kurucularından John Grierson'un kız kardeşi olan Ruby Grierson pek çok filmde abisiyle birlikte çalışmış ve tek başına *Housing Problems* (1940) gibi filmler de yapmıştır (Nelmes, 1998: 73).

Savaş döneminde İngiltere'de belgesel propaganda filmlerine talebin artması ve mevcut erkek gücünün eksikliği nedeniyle genellikle yalnızca erkeklere açık olan rolleri bazı kadınlar üstlenir. Kay Mander başlangıçta devamlılık yazmanı olarak çalışmıştır ve daha sonra

kısmen savaşın kadınlara giderek daha fazla olanak sunması sayesinde yönetmen olarak çalışır. Mander daha sonra bir yapımcının kendisine, "Kadınlar film ekibini kontrol edemez," demesi üzerine yönetmenlik arzusunu yitirdiğini, yeniden devamlılık işine geri döndüğünü ve işin bir erkeğe verildiğini açıklar. Yvonne Fletcher ve Budge Cooper gibi film yapımcıları Paul Rotha için belgesel filmler yönetirler. Bu dönemde Mary Marsh, eğitici filmleri yönetir ve Marjorie Deans de Touchstone Films'de işe başlar. Jill Craigie, toplumsal konular hakkında belgesel çeken kadınlar geleneğini sürdürür. *The Way We Live* (1946-1947), *Blue Scar* (1950), *To Be A Woman* (1951) gibi birkaç filmin senaryosunu yazıp yönetir. *To Be A Woman* kadınların istihdamı üzerine, onların genel iş gücünün parçası olarak değerini yücelten, eşit ücret hak ettiklerini ve kadınlara ucuz işgücü olarak bakılmaması gerektiğini öne süren bir kısa belgeseldir (Nelmes, 1998: 73).

Helene Keyssar "The Toil Of Thought: On Several Nonfiction Films By Women" adlı yazısında, Eric Barnouw, Richard M. Barsam ve Lewis Jacobs gibi isimlerin, belgesel sinema tarihini tüm zenginliğiyle yazmalarına rağmen kadınlar tarafından yapılan belgesel filmlere bu kitaplarda zorlukla yer verdiklerini söyler. Keyssar yazısında geçmişte kadın belgeselciler tarafından çekilmiş 11 önemli filmi inceler. Bu filmlerin kadınların belgesel sinema tarihinin tamamını temsil etmediğini ancak çarpıcı anları işaret ettiklerini ekler. Filmler ve yönetmenleri şöyledir: Maya Deren – *Meshes of the Afternoon* (1943), *A Study in Choreography for Camera* (1945), *Ritual in Transfigured Time* (1946), *Meditation on Violonce* (1948), *The Very Eye of Night* (1952-1959), Barbara Kopple – *Harlan County, U.S.A.* (1976), *Amerikan Dream* (1990), Joyce Chopra , Claudia Weills – *Joyce at 34* (1972), Roberta Cantow – *Clotheslines* (1982), Yvonne Rainer – *Film About A Woman* (1974), Jennie Livingston – *Paris is Burning* (1991) (Keyssar, 1996: 103).

Lewis Jacobs, 1970'lerde belgesel alanda yaşanan en önemli gelişmelerden birinin, üniversitelerin film bölümlerinden mezun olan genç kadın yönetmenlerin, sinema dünyasına girmeleri olduğunu belirtir. Feminist hareketin etkisiyle, kendilerine özgü, keskin bir üslûpları olan bu yönetmenler, yarım yüzyıldan daha uzun süredir erkeklerin kontrolünde olan sinema dünyasında kayda değer başarılar

elde etmişlerdir. Kadın yönetmenler genelde kadının toplumdaki durumunu konu eden filmler yapmış ancak kendilerini kadın temalarıyla sınırlamamışlardır. Feminist bakış açısıyla çekilen kurmaca (imgesel) olmayan filmler, kadınların yaşam deneyimlerini resmetmesi nedeniyle, birçok kadın izleyici için yeni ve eşsiz bir fırsat olmuştur. Bu filmler çalışan kadınlarla konuşmuş, onları mücadelelerinde destekleyerek kamusal alanda daha fazla talepte bulunmaları konusunda cesaretlendirmiştir (akt. Çakaroz, 2008: 71).

Bill Nichols'a göre 1970 ve 1980'li yılların başında çekilen feminist belgesel filmler, farklı bir politik perspektif sunmaları bakımından, belgesel sinemada ayrı bir tür olarak ortaya çıkan *reflexive* belgesellerin ilk önemli örneklerini oluşturmuşlardır (akt. Çakaroz, 2008: 72).

Dünyada kadın yönetmenler 1940'lı yıllarda belgesel çekmeye başlarken, Türkiye'de kadınların yönetmen olarak belgesel film yapımlarına dahil olması oldukça geç olur. Konuyla ilgili kesin bir kaynak olmamakla beraber, ulaşılabilen bilgilere göre Türkiye'de kadınların belgesel film üretmeleri 1980'li yıllara denk gelir. Batıdaki kadınların 1940'lı yıllardan beri belgesel çekmeleriyle kıyaslandığında, 1980 oldukça geç bir tarihtir. TRT kurumunun kadınların belgesel süreçlerine dahil olmasındaki etkisi oldukça büyüktür. Günümüze doğru gelindikçe, özellikle teknolojinin film yapım olanaklarının ulaşılabilirliğini arttırması sayesinde, kadın yönetmenlerin de film yapım süreçlerine katılımı yükselmiştir. Dolayısıyla işlenecek konu ve bakış açısında da artış ve çeşitlilik sağlanmıştır.

BELGESEL SİNEMANIN TÜRKİYE GÖRÜNÜMLERİ

Dünya sinema tarihindeki ilk filmin belgesel türde bir film olması gibi Türk sineması tarihindeki ilk film olarak kabul edilen film de belgesel bir eserdir. Fuat Uzkınay'ın 1914 yılında çektiği *Ayestefanos'taki Bir Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filmi, kimse tarafından görülmemesine rağmen, çoğunluk tarafından ilk Türk filmi olarak kabul edilmektedir. Film, 1876-1877 yılları arasında Osmanlı'yı yenen Rusya'nın bu galibiyeti simgeselleştirmek adına Yeşilköy taraflarına diktiği anıtın yıkımına tanıklık eder. Ali Özuyar'ın Kara Kuvvetleri Foto

Film Merkezi'nde yirmi yıl müdürlük yapmış olan Nusret Erarslan'la yaptığı söyleşiden filmin taşınmalar sırasında kaybolmuş olabileceği ve kesinlikle arşivde bulunmadığı ortaya çıkmaktadır. Uzkınay'ın kızları da sinemacı Burçak Evren'le yaptıkları söyleşide babalarının anıtın nasıl yıkıldığını ve bu yıkılışı filme çekerken ne zor şartlar altında olduğunu hep anlattığını ancak filmi hiç görmediklerini anlatmışlardır (Susar, 2004: 16). Filmin kimse tarafından izlenememesi sebebiyle Türk sinema tarihinde ilk film olarak kabul edilen eser hakkında tartışmalar yaşanmaktadır. Fuat Uzkınay'ın bu kayıp eseri bazı kişiler tarafından Türk sinemasının ilk filmi olarak kabul edilmemektedir.

Ahmet Soner 1999 yılında kaleme aldığı "Gerçek Belgesel ile Göstermelik Belgesel" adlı makalesinde ilk Türk filmi olarak kabul edilen *Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filmini farklı bir bakış açısıyla ele almıştır. Soner, 1914 yılında henüz Türkiye devletinin varlığının söz konusu olmadığını ve Fuat Uzkınay'ın filminin Osmanlı sineması kapsamında değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Hayali bir filmin Türk sinema tarihinin ilk filmi olarak kabul edilmesini, var olmayan bir temel üzerine bina inşa etmeye benzetmektedir. Ayrıca Ahmet Soner, her ne sebeple olursa olsun şoven-milliyetçi anlayışlarla tarih yazılamayacağını ekler: "Ortada olmayan bir film üzerine seksen yıldır spekülasyon yapılmaktadır. Filmin içeriği, Avrupa'da yaygın olan 'barbar Türk' imajına denk düşmekte, tarihi eserleri yakıp yıkan vahşi bir halkı sergilemektedir" (Soner, 2007: 167). Tüm bunların yanında Ahmet Soner soruna çözüm olarak, Halide Edip'in yazdığı *Ateşten Gömlek* adlı romanın 1923 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından sinemaya uyarlanmasını vermektedir.

İlk Türk filmiyle ilgili bir başka tartışma konusu da Osmanlı topraklarında yaşayan Makedonyalı Janaki ve Milton Manaki kardeşlerdir. Kardeşler, Osmanlı topraklarında film çekmişlerdir. "26 Haziran 1911'de gerçekleştirdikleri *V. Sultan Mehmet'in Manastır ve Selanik Ziyareti* konulu belgesel filmleri ilk Türk filmi olarak değerlendirilebilir. Çünkü kendileri Türk olmasa bile Osmanlı uyrukludurlar ve filme konu olan kişi de Osmanlı padişahıdır. Bu film, ilk Türk filmi olma iddiasındaki diğer filmlerden farklı olarak, kim tarafından çekildiği bilinen ve günümüze kadar gelebilen tek filmdir ve halen Ma-

kedonya Film Arşivi'nde bulunmaktadır" (Avcı, 1999: 49). "Burçak Evren, yeni belgeler ve filmler bulunup, aksi kanıtlanana kadar, Manaki kardeşlerin *V. Sultan Mehmet'in Manastır ve Selanik Ziyareti* adlı belgesel filminin ilk Türk filmi sayılması gerektiğini öne sürmektedir" (akt. Avcı, 1999: 49-50).

1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuş ve takibindeki yıllarda sinemanın propaganda gücünden tam anlamıyla faydalanmaya çalışılmıştır. Merkezin filmleri, savaşa ilişkin haber filmleri, askeri eğitim filmleri, zaman zaman günlük olayları konu alan filmlerden oluşmaktadır. "Kurtuluş Savaşı'nın son yıllarında kurulan 'Ordu Film Alma Dairesi' bizde gerçek anlamda belgesel nitelik taşıyan ilk çalışmayı gerçekleştirmiştir. 1922 yılında, kaçan düşman ordusunun yol boyunca oluşturduğu yıkımları, vahşeti saptayan *İstiklal* filmi çekilmiştir. Bir yıl sonra da Fuat Uzkınay önemli bir belgeselle ortaya çıkmıştır: *Ordunun İstanbul'a Girişi*" (Adalı, 1986: 100). Yine özel bir şirket olan Ha-Ka Film, ünlü Rus derleme film yönetmeni Ester Schub'u Türkiye'ye getirir. Schub, Kemal Necati Çakuş'la birlikte İstanbul, Ankara ve İzmir'in çeşitli bölgelerinde çekimler yapar. Elde edilen görüntülere eski belgesel filmlerden bölümler de eklenir ve ortaya çıkan film, 1937 yılında *Türk İnkılabı'nda Terakki Hamleleri* adı altında gösterime sunulur (Can, 2005: 173). Türkiye'de 1950 yılına kadar hayata geçirilen örnek çalışmalar, belgesel filmlerin resmi kuruluşların tekelinde olduğunu gösterir. Fakat hiçbir kurum düzenli bir şekilde bu çalışmaları sürdürememiş, dolayısıyla da belgesel film çalışmaları birkaç kişinin çabalarıyla sınırlı kalmıştır (Avcı, 1999: 53). Türkiye'deki belgesel film çalışmaları 1950'den sonra yaygınlaşmaya başlar. Özellikle bilim ve sanatla ilgili belgesel filmler, resmi kuruluşların ve sinema dışındaki kurumların çalışmaları içinde önemli bir yer tutar. Çeşitli bankaların desteklediği, daha çok ülkemiz turizmiyle ilgili konuların ele alındığı bu filmler, İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin yaptığı çalışmalarla gelişme olanağı bulur. Bu açıdan Türk belgesel sineması tarihinde İstanbul Üniversitesi'nin çalışmaları büyük önem taşır (Avcı, 1999: 54).

Sanat tarihçisi ve eleştirmen olan Sezer Tansuğ, Türkiye'de belge sinemacılığının ilk yıllarına dair eleştirel görüşlerini şu şekilde belirtmiştir: "Türkiye'de 1914'ten bu yana zaten sınırlı sayıda yapılmış

belge filmlerinin çoğunluğunu aktüalite-belgeleri teşkil ediyor. Belli bir görsel anlayış ve programa sahip belge filmleri dizisi ise İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nde meydana getirildi. Bunda öncülüğü Sabahattin Eyüboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu gibi hocalar yaptı. Yani sanat tarihçiliği, belgesel sinemasının Türkiye şartlarında görsel değerler araştırmasının bir çeşit kaynağı oldu. Yapılan filmlerin hemen hemen tümünü de zaten Türkiye sanatı tarihi ya da arkeolojisine ilişkin tanıtmalar teşkil ediyor. Doğrusu aranırsa bir iki istisnayla bu filmler sinematografik açıdan dinamik etkiler taşımazlar. Komanterlerinin romantik yorum ve açıklamalarına dayanan yani sulandırılmış bilgiler içeren 'slide' dizileri teşkil eder" (Tansuğ, 1973: 14).

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden bir grup bilimci, ilk çağlardan günümüze Anadolu uygarlıklarını ele alıp tanıtmak üzere belgesel film yapmaya karar vermişlerdir. Bu filmleri tanıtmak amacıyla hazırlanan kitapçığın önsözünde, filmlerin büyük çoğunluğuna katkıda bulunan Sabahattin Eyüboğlu şöyle der: "İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin bugüne kadar yapmış olduğu filmler yapılması gereken filmlerin sadece bir bölümüyle ilgilidir ve yalnız o bölüm üzerinde çalışmış olanların ortaya koyabildikleri ilk örneklerdir. Bu bölümün amacı sinema diliyle yurt ve dünya seyircilerine bir çeşit Anadolu destanı sunmaktı. Gözle görülecek bir destanda sanat eserlerinin ağır basması tabii olduktan başka bu işe girişenlerin uzmanlık alanları da sanat tarihiydi. Bu nedenle şimdiye kadar yapılmış olan filmlerin hepsi Anadolu sanat tarihinin birer yaprağı niteliğindedir. Filmler bir tarih sırasına göre değil, olanaklara göre yapıldığı için henüz birbirini tamamlayıcı durumda değildirler. Fakat her biri Anadolu tarihinin belli dönemlerine ve sanat değerlerine ışık tutmaya çalışmaktadır. Destanın bütünlüğü eksikler tamamlandıkça daha belirgin olarak ortaya çıkacaktır" (Adalı, 1986: 105).

Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu ilk olarak Hitit Uygarlığı hakkında bir belgesel yapmaya karar verirler. *Hitit Güneşi* adını verdikleri belgeseli gerçekleştirebilmek için de İstanbul Üniversitesi'nde bir film merkezi kurarlar. 1954 yılında belgeselin çekim süreci başlar. Bu filmler, yurttaki uygarlıkları dünyaya tanıtma amacıyla yapılmıştır ve bilimle kültürü harmanlayarak, kültürel pek çok bilgiyi ve eseri ortaya çıkarır.

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi 1954-1974 yılları arasında 18 film gerçekleştirir. 1960 yılından sonra İstanbul Üniversitesi Film Merkezi üç yıl süresince belgesel film çalışmalarına ara verir. 1963 yılındaysa *Aktamar* filmini gerçekleştirirler. Bu filmin yönetiminde Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Adnan Benk görev alır. Filmin konusunuysa Doğu Anadolu'da, Van Gölü'nün ortasında ıssız bir adada yer alan, 10. yüzyıldan kalma bir dünya tapınağı oluşturur. 1965 yılında yapılan diğer çalışma da Adnan Benk'in yönettiği *Ben Asitvandas*'dır. Filmde Adana Ovası hükümdarı Asitavandas'ın 7. ya da 8. yüzyılda yaptırdığı, Karatepe Açıkhava Müzesi'nde yer alan Aslantaş Kalesi'nin kalıntıları yer alır. Bu kalede Hititçe ve Fenikece yazıtlar bulunmuştur. Film Merkezi adına çekilen diğer film *Ahmet Surnamesi*'dir. Filmin yönetmenliğini M.Ş. İpşiroğlu ve Ünsal Yücel yapmıştır. Filmin konusunu Vehbi'nin Sultan 3. Ahmed'in dört oğlunun sünnet şenliklerini anlatan kitabındaki minyatürler oluşturur. M.Ş. İpşiroğlu ve Nazan İpşiroğlu tarafından yönetilen bir diğer film *Kapalıçarşı*'dır. Filmde içine dönük doğu dünyasını en iyi yansıtan Kapalıçarşı, bu özelliği ile tanıtılır. Yönetmenliğini Aziz Albek'in yaptığı *Çini* filmi, yapımı biten son iki filmden biridir. Diğeri Kemal Özer'in "Haliç" şiiri üzerine kurulan, toplumsal bir araştırma niteliğindeki Haliç filmidir. 1957 yılında siyah-beyaz çekilen *Siyah Kalem* filmi, 1973 yılında renkli olarak M.Ş. İpşiroğlu ve Ü. Yücel yönetiminde ikinci kez çekilir (Avcı, 199: 60-62).

1960 yılından sonra belgesel film alanına çeşitli özel kurumlar ve bankalar da destek vermeye başlar. Bu kurumlardan biri de Ezcacıbaşı'dır. Kuruluşun gerçekleştirdiği önemli filmler arasında: *Yaşamak İçin* (1962), *Renk Duvarları* (1962), *Göreme* (1963), *Kırkpınar* (1964) adlı filmler yer almaktadır (Avcı: 1999: 62-63).

1969 yılında bir başka kurum belgesel film yapımına girişir: Yapı ve Kredi Bankası. Eldeki belgelerde bu banka hesabına çekilen üç filmin adına rastlanmaktadır: *Ebru* (1968), *Edirne* (1969) ve *Köprü* (1970). *Köprü*, çarpıcı görüntüleri ve başarılı yapısıyla özenli bir çalışmadır. *Ebru*, 1968 Milano Mifed Fuarı'nda dört kategoride düzenlenen ve 12 ülkeden 138 filmin katıldığı 'Turistik Belgesel Filmler' dalında başarı madalyası kazanır. Yönetimini Roma'daki sinema okulu Centro Sperimentale'nin öğretim üyelerinden Piazza'nın yaptığı

Edirne filmi İtalya'da Lugano Uluslararası Kısa Filmler Şenliği'nde birinci olarak en iyi turistik film ödülünü kazanır (Adalı, 1986: 114).

Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1974'te Türkiye'yi tanıtma etkinliklerinin bir parçası olarak Anadolu'yu tarihsel bir perspektif içinde ele alan kimi filmlerin yapımcılığını üstlenir. 1974-1984 yılları arasında bu kurum adına Suha Arın'ın yönetmenliğini yaptığı 9 film gerçekleştirilir: *Hattilerden Hititlere* (1974), *Midas'ın Dünyası* (1975), *Safranbolu'da Zaman* (1976), *Urartu'nun İki Mevsimi* (1977), *İstanbul'un Çağırdığı Su* (1977), *Likya'nın Sönmeyen Ateşi* (1978, 2 bölüm), *Kapalıçarşı'da 40.000 Adım* (1980), *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981) ve *Kariye* (1984) (Adalı, 1986: 115).

M.E.B. Film Radyo ve Televizyonla Eğitim Merkezi, başlangıçta yalnızca öğretim gereci olarak saydam dizileri hazırlamak ve yurtdışından gelen kimi eğitsel filmlerin okullarda gösterilmesini sağlamakla yetinmiştir. Ancak bir süre sonra bu kurumda görev alan Hüsnü Tekin, Oktay Kutluğ gibi kimi elemanların kişisel çabalarıyla, temel amacı eğitim olmakla birlikte sanatsal kaygıların da ağır bastığı belgesel filmlerin yapımına da başlanmıştır (Adalı, 1986: 125).

Türkiye'de belgesel sinemanın öncüleri olarak Fuat Uzkınay, Janaki ve Milton Manaki kardeşler, Nâzım Hikmet, Sabahattin Eyüboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu, Adnan Benk, Ünsal Yücel, Kemal Özer, Aziz Albek, Ömer Lütfi Akad, Suha Arın, Güner Sarıoğlu, Sezer Tansuğ, Arun Yeres, Ali Habip Özgentürk, Behlül Dal gibi isimlerin adı anılmaktadır.

SON SÖZLER

Okuduğunuz bu çalışmada belgesel sinema olarak adlandırılan film türünün yapısal karakteri serimlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda belgesel sinemanın ne olduğu sorusuna yanıt aranırken, pek çok akademisyen, teorisyen ve sinemacının düşüncelerine yer verilmiştir. Belgesel film türünü karakterize etmek adına görüş bildiren birçok kişinin, çoğunlukla John Grierson'un meşhur 'gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanması' tanımını referans aldığı görülmektedir. Bu bakış doğrultusunda belgeselin, gerçeğe temas eden, onun içinden seçip aldıklarını görsel dilde yeniden üreten bir sanat dalı olduğunu söylemek mümkündür.

Çalışma kapsamında gerek aktardıkları anekdotlara gerekse belgesel yapımıyla ilgili düşüncelerine yer verilen Robert Flaherty ve Joris Ivens'ın, belgesel sinemanın gelişim serüveninde önemli katkıları bulunmaktadır. Onların burada yer alan veya başka kaynak okumalarla detaylandırılabilecek fikirleri, belgeselin geçmişini yorumlayabilmek adına büyük bir önem taşımaktadır.

Hiç kuşkusuz belgesel sinema da, kurgusal bir karaktere sahiptir. Bu anlamdaçalışmamız dahilinde yer verilen tartışmalarda da vurgulandığı gibi, belgesel sinemanın konumlandırılışı aşamasında birtakım sorunlar yaşandığı göze çarpmaktadır. Söz konusu sorunlardan bir tanesi de, yine yazımızda değinildiği üzere tercüme aşamasında ortaya çıkmaktadır. İngilizcedeki '*fiction*' ve '*non-fiction*' kavramları Türkçe'de kurgusal ve kurgusal olmayan şeklinde karşılık bulmaktadır. Belgesel sinemayı farklı bir noktada konumlandırma adına ortaya konan tercümelerde, 'kurmaca film' ve 'belgesel film' şeklinde ikili bir ayrım yapıldığı görülmektedir. Buradaki 'kurmaca film' ifadesinin yerine 'imgesel film'i kullanmak daha yerinde bir yaklaşım olacaktır. Bununla birlikte belgesel filmlerin içerisinde imgesel filmlere ait özelliklerin, deneysel, geleneksel veya şairane niteliklerin de bulunabileceği unutulmamalıdır. Dolayısıyla belgesel filmin doğası hakkında konuşmak, bir bakıma imgesel filmin evrenini de ziyaret etmeyi gerektirmektedir.

"Belgesel Sinemanın Doğası Üzerine" başlıklı yazımızın kadınları ele alan bölümünde belirtildiği gibi, belgesel sinemanın ortaya çıkıp gelişmesiyle birlikte, daha gerçekçi bir kadın tipi sunulmaya başlanmıştır. Bu doğrultuda belgesel sinemada, soluk alıp veren, yaşamın içinden çekip alınmış kadınlara yer verilmektedir. Şüphesiz bu durum, belgeselin karakteri ve hayatla kurduğu bağla da doğrudan ilşkilidir. Belgesel filmler her ne kadar öznel çerçeveleme ve yorumlarla şekillense de, objektifin yöneldiği nokta en nihayetinde akıp giden hayatın ta kendisidir.

KAYNAKÇA

Adalı, Bilgin (1986), *Belgesel Sinema, Belgesel Sinemanın Doğuşu, İngiliz Belgesel Okulu ve Türk Belgesel Sineması*, Hil Yayınları: İstanbul.

Ayça, Engin (1997), *Belgesel Üzerine,* Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri, Mart 1997.

Avcı, Berrin (1999), *Belgesel Sinemacı Yönüyle Sabahattin Eyüboğlu*, Anadolu Üniversitesi Yayınları: Eskişehir.

Barsam, Richard Meran (1976). *Nonfiction Film Theory and Criticism*, A Dutton Paperback: Canada.

Bonitzer, Pascal (2006), *Kör Alan ve Dekadrajlar,* çev. Semih Sökmen, Metis Yayınları: İstanbul.

Büker, Seçil (1985), *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Dost Yayınları: Ankara.

Can, Aytekin (2005), *Belgesel Film Üstüne Yazılar* içinde, der. Nilüfer Pembecioğlu, Babil Yayıncılık: İstanbul

Cereci, Sedat (1997), *Belgesel Film,* Şule Yayınları: İstanbul.

Çakaroz, Emir (2008), *Belgesel Sinemanın Tarihsel Süreç İçinde Geçirdiği Değişim ve Bu Değişimin Sonucu Olarak Televizyondaki Belgesele Dayalı Melez Program Türleri*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi: Eskişehir.

Doğan, Zafer (1997), "Belgesel ve 'Gerçekçilik Hissi'ne Doğru Adımlar 'Gerçeğin Yaratıcı Özeti'", *Belgesel Sinema Üzerine,* Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri, Mart 1997.

Grierson, John (1968), "Belge Film Üstüne", *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı: 196.

Gündeş, Simten (1998), *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması,* Alfa Yayınları: İstanbul.

Güngör, Şefik (1997), *Belgesel Sinemanın İşlevi, Belgesel Sinema Üzerine,* Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri, Mart 1997

Ivens, Joris (1967), "Belge Filmi Üstüne Notlar", *Yeni Sinema*, Sayı: 5.

Keyssar, Helene (1996), *The Toil of Thought: On Several Nonfiction Films By Women, Beyond Document Essays on Nonfiction Film*, ed. Charles Warren, Weslen University Pres.

Kuruoğlu, Huriye (2007), "Belgesel Film Yaratıcılığında Olanaklar, Sınırlar ve Bu Sınırları Belirleyen Faktörler", BSB, *Belgesel Sinema.*

Kutay, Uğur (2006), *Kamera-Gerçek İlişkisi ve Belgesel Sinemada Gerçek,* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-Tv Bilim Dalı doktora tezi: İzmir.

Kutay, Uğur (2009), *Gerçeği Öldüren Kamera,* Es Yayınları: İstanbul.

Macdonald, Kevin ve Couisins, Mark (2008), *Imagining Reality The Faber Book of Documentary*, Faber and Faber: Londra-Boston.

Morva, Ahsen Deniz (2003), *Belgesel Sinemada Nesnellik Olgusu*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Anasanat Dalı Sinema-Tv Programı Yüksek Lisans Tezi.

Musser, Charles (2008), "Belgesel", *Dünya Sinema Tarihi* içinde, ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi: İstanbul.

Nelmes, Jill (1996), *An Introduction to Film Studies, Women And Film*, Routledge.

Nelmez, Jill (1998), "Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu", çev. Ertan Yılmaz, *Sinemasal* içinde, Kış 1998.

Nichols, Bill (2001), *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington ve Indianapolis.

Mulvey, Laura (1997), "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", çev. Nilgün Abisel, *25. Kare* içinde, Sayı 21, Ekim -Aralık: Ankara.

Özaydın, Sabri (1997), "Dil, Üslûp ve Yapı Olarak Belgesel Sinema", Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri, Mart 1997,

Parkan, Mutlu (1997), "Gerçek Ne Kadar Geçektir?, Belgesel Sinema Üzerine", Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri, Mart 1997.

Parsa, Seyide ve Çetinhara, Abdülkadir (2000), *Belgesel Film Yapım Teknikler*, Punto Yayıncılık: İstanbul.

Rıza, Enis (2009), "İstanbul 12. Uluslararası Binbir Belgesel Film Festivali", Belgesel Sinemacılar 9. Konferansı, Galatasaray Üniversitesi, 12 Aralık 2009: İstanbul.

Rotha, Paul (2000), *Belgesel Sinema*, çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları: İstanbul.

Rotha, Paul (1968), "Belge Filmciliğinin Bazı ilkeleri", *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı: 196.

Smelik, Anneke (2006), *Feminist Sinema ve Film Teorisi – Ve Ayna Çatladı*, çev. Deniz Koç, Agora Kitaplığı: İstanbul.

Soner, Ahmet (2007), "Gerçek Belgesel ile Göstermelik Belgesel", BSB, *Belgesel Sinema* içinde.

Susar, A. Filiz (2004),*Türkiye'de Belgesel Sinemacılar*, Es Yayınları: İstanbul.

Tansuğ, Sezer (1973), "Türkiye'de Sanat Belgeciliği", *Yedinci Sanat* içinde, Sayı: 2.

Ulutak, Nazmi (1988), *Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

Yalsızuçanlar, Sadık (1997), "Kuruntu Sanılan Gerçek Sanılan Kuruntu, Belgesel Sinema Üzerine", Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri, Mart 1997

İnternet Kaynakçası

Öztürk, Müge (2009), "Feminist Sinema", www.sinemaloji.com/?p=1477 (erişim tarihi: 31 Mayıs 2009),
www.filmmor.org (erişim tarihi: 1 Temmuz 2010).

BELGESEL SİNEMADA TEMSİL VE TÜRKİYE ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN ÇÖZÜMLENMESİ*

Nihan Gider Işıkman

BELGESEL NEDİR?

Belgesel sinemanın gerçekle ilişkisini temsil çerçevesinde sorgulayabilmek ve çalışma alanını netleştirmek adına öncelikle belgesel sinemanın tanımlanması yerinde olacaktır.

Belgesel sinemanın gelişimine paralel olarak, tarihi içinde, yapılan farklı tanımlara bakıldığında, belgesel alanında Dünya Birliği 1948'de Çekoslovakya'da ilk ve tek toplantısını yapmış, burada on dört ülkenin belgeselcilerinin altına imza koyduğu bir belgesel tanımı yapılmıştır. "Belgesel film, selüloidin üzerine kayıt yapmanın

*) Bu yazı "Ötekini Belgelemek; Belgesel Sinemada Kültürel Temsiller" başlıklı tez çalışması temel alınarak hazırlanmıştır. Nihan Gider Işıkman, "Ötekini Belgelemek; Belgesel Sinemada Kültürel Temsiller", Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, SBE, 2009.

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).

John Grierson belgeselleri 'gerçeklerin yaratıcı yapımı' olarak tanımlar. "Öğretici filmlerin, basit tanımlayıcı terimlerin ötesinde, hayal gücüne daha fazla yer veren, daha vurgulayıcı, anlam yaratma konusunda daha derin değerler taşıyan, biçem yaratmada daha yetkin, gözlem alanında daha geniş bir bakış açısına sahip yapımlar" olarak değerlendirir (Renov, 1993: 33).

Paul Rotha da belgeselin toplumsal olaylarla ilgilenmesi gerektiğini belirtir. Dolayısıyla belgesel filmci için temel çalışma alanları olarak caddeler, okullar, fabrikalar, halkın işyerleri ve yaşantılarını gösterir. Belgeselci bu alanlarda yaptığı çalışmalarda sonuç arayıcı değil, olayları bildirerek sonuç çıkartılmasında yol gösterici olmalıdır. Rotha'ya göre belgesel yapımlar, izleyicilerin düşüncelerini değiştirebilecek ve pek çok konuya yeni yaklaşımlarla bakmalarını sağlayabilecek ürünler olarak değerlendirilmelidir (Rotha, 2000: 48).

Dünya Belgesel Filmciler Birliği de belgeseli, ekonomi, kültür ve insan ilişkileri alanlarında, mantığa veya duyguya hitap ederek insanların bilgi ve anlayışlarını daha fazla geliştirme isteklerini kamçılayarak, mizansensiz çekimle veya olgular konusunda dürüst ve gerekçeli olmak koşuluyla mizansenli çekim kullanarak, gerçeğin tüm yönlerinin veya herhangi bir yönünün film üzerine tüm yöntemlerle yazımlanması işlemi olarak tanımlar.

Tüm bu tanımlamalar dikkate alındığında Süha Arın'ın belgesel tanımlamasına ulaşılabilir. Arın'a göre belgesel, "etik ve estetik kaygılarla, evrensel bir mesaj içerecek şekilde, gerçeğin yaratıcı bir biçimde yeniden yorumlanmasıdır."

Ulaşılan tanım doğrultusunda, belgesel sinemada gerçeğin yeniden yorumlanmasıyla paralel olarak onun temsilinden de söz edilebilir. Bu, film yapımı sürecinin de yazmak gibi bir seçim ve yorum süreci olmasından kaynaklanmaktadır.

BELGESELİN İŞLEVİ

Belgesel sinemada temsille birlikte, sunulan gerçekliğin tartışılması, izleyici üzerindeki etkinliği ile önem kazanmaktadır. Bu noktada belgeselin işlevi öne çıkmaktadır. John Grierson belgesel film yapımında temel amacın, halka ulaşmak olduğunu düşünür ve ona göre belgesel, seslendiği kitlenin yaşam düzeyini yükseltmek amacıyla kullanılmalıdır. Belgesel insancıl değerleri geliştirmeye çalışır. Böylece çağdaş insanın kültürüne olumlu katkıda bulunan bir işlev yerine getirir. Filmlerden öğrenilen düşünceler, sosyal, kültürel, toplumsal alanda bireyin gündelik yaşantısına yansımaktadır. Dolayısıyla bir belgesel film hazırlanırken, Grierson'a göre, bilgilendirme ve eğitme, inandırma, coşturma, harekete geçirme, esin kaynağı olma amaçları gözetilmelidir.[1]

Belgesel film gerçek ve kurguyu, sanat ve belgeyi, eğlence ve bilgiyi bir potada buluşturmaktadır ve kullandığı görsel dille yazılı dilden çok daha farklı etkiler uyandırmaktadır. Belgesel sinemanın amaçları çerçevesinde bu özelliği göz önünde bulundurulduğunda belgesel sinemanın araçsallık taşıdığından söz edilebilir. Temelde, insanların bakış açılarını değiştirmeye yöneliktir. Filmsel zaman ve bağlamda ele aldığı konuyu izleyiciye yeniden sunarak o konu hakkındaki yargılarını değiştirmeye, etkilemeye çalışır. Böylelikle de tanımlama, düşünsel gelişim işleviyle sosyal durumların tartışılmasında aktif rol alacak bireylerin yaratılması ideal hedeftir. Dolayısıyla filmlerde de göstermeci bir yaklaşımdansa kaynağa inmek tercih edilmelidir. Jill Godmillow'a göre, "Aç çocukları göstermektense, çocukların neden aç olduğu sorgulanmalıdır" (Godmillow, 2008). John Grierson'un söyleyişiyle ise, "Belgesel bir ayna olmaktan çok bir çekiç olmalıdır" (Morris, 1987: 20-30).

Belgeselin işlevinde araçsallığın ön plana çıkması, belgesel yönetmenine de temsil konusunda daha büyük bir sorumluluk yüklemektedir. Sunulan gerçekle birlikte kitlelerin davranış ve düşüncelerinin etkilendiği unutulmamalıdır.

---

1) Rotha, (2000). Yazarın, belgesel konusunda kuramsal tartışma ve düşüncelerdeki boşluğu doldurmak için yazdığı, belgesellerin yapım yöntemi üzerinde toplumsal ve ekonomik temeller oluşturabilmeyi amaçladığı ve belgesel yöntemlerini eğlenceden çok daha önemli amaçlara sahip bir girişim olarak işlediği kitap belgeselin amaç ve işlevlerini kavramada önemli bir kaynaktır.

BELGESELDE GERÇEK VE TEMSİL

Belgeselde gerçeğin yeniden sunumu ve temsil, belgeselin inanılırlığı en çok olan sinemasal tür olması çerçevesinde önem kazanmaktadır. Tür özelliğinin yanı sıra tarihi gelişimi içinde oluşan izleyici önkabulü bu sonucu doğurmaktadır.

İzleyiciler, sinemaya gösterildiği ânda ve yerde gerçekleşen şeyleri izlemeye/duymaya gelmektedirler. Sinema şimdiki zamandadır. Belgesellerin diğer sinema türlerine göre en önemli avantajı, belgesel sinemanın temel yapım özelliği olan olayları oldukları anda oldukları yerde çekme gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Böylelikle belgesel konusuyla zamansal ve mekansal bir bağı doğrudan kurar. Filmin inanırlığı her şeyden önce bu müdahalesiz görünen bağla sağlanır. Belgesel film izleyen birisi çoğu kez gerçek insanlarla karşı karşıyadır, ekranda gördükleri şimdi ve buradadır (Özdemir, 2005).

Belgesel filmin inanılırlığında, görsel işitsel kitle iletişim araçlarında, görünen mesajların izleyicilerce, olduğu haliyle, kalıplar biçiminde depolanması da etkilidir. Modern dünya daha çok 'görülen' bir olgudur (Jenks, 1995: 2). Bu bağlamda, modern insan da daha önce hiçbir dönemde olmadığı kadar görüntü ile kuşatılmıştır ve kaçınılmaz olarak gözün ve görmenin insanoğlunun yaşamındaki önemine paralel bir hızla iletişim teknolojisindeki gelişmelerin merkezine de 'görme ve görüntü aktarma' yerleşmiştir. Modern teknolojik gelişmelerin bir ürünü olan sinema da temel olarak görmeye dayanır. "Kamera, dış dünyayı özel mülke, gözü de onun malikine çevirir" (Sartori, 2004: 8). Bu görüntüye dayanan iletişim dizgesi kaçınılmaz olarak görüntüye doğruluk değerinin yüklenmesini doğurmuştur. Dolayısıyla da yönetmeninin amacı dışında da izleyici gördüğünü doğru olarak algılama eğilimindedir.

Belgesel filmin inanılırlığı, gerçeğin sunumu konusunun daha hassasiyetle incelenmesini gerektirir. Çünkü bir belgesel konusunun gerçekliğine sadık kaldığı ölçüde iyi ya da kötü olarak değerlendirilmektedir. Belgeselde temsil, sunulan gerçeğin çok boyutluluğuna sıkı sıkıya bağlıdır. Bir kurmaca yapımdan farklı olarak belgeselde, yönetmenin kurduğu hayali karakterleri olduğu gibi kabul eden izleyiciler değil, yönetmenin yanı sıra etkin birer öge olan konu/karakterler ve izleyici söz konusudur. Belgesel tarihi içinde, *direct cinema* (göz-

leme dayalı yapı) ve *cinema verite* (katılımlı yapı) belgesellerin konularına kendi temsillerinin kontrolünü ellerinde tutma ve kendi görüşlerine saygı duyulması adına, bir üst sesin sınırlamasının ya da konuşan kafaların sınırlı etkisinin ötesinde olanaklar sunan önemli akımlar olarak öne çıkmaktadır (Ruby, 2000: 204).

Anlatıların dilin dolayımı çerçevesinde oluşmasına bağlı olarak kurmacanın gerçekliği yansıtıp yansıtmadığı tartışma konusu olmaktadır. Bu çerçevede bir anlatı olarak sinemada da gerçekliği yansıtmada sinema dilinin dolayımı söz konusudur. Sinema dilini kullanan ancak gerçeklik iddiasında olan bir tür olan belgesel sinemada da bu kuşku sözkonusudur. Dolayısıyla belgesellerde de gerçek dünya filmler için bir referanstan ibaret kalmaktadır. Bu, birinci anlam aşaması olarak yönetmenin dolayımına maruz kalır. Hangi kültürün, hangi özelliklerinin, nasıl bir ilişki içinde sunulacağı bütünüyle yönetmenin insiyatifindedir.

Yönetmen, konusuna karşı tutumunu kamerasını nereye yerleştirdiği ile ya da seçtiği karakterle gösterebilir. Çekim açısı, çekim süresi, üst ses tercihi, kameranın kullanımı, sesin kullanımı ve kurgu etkili araçlardır. Yönetmen bir kesme yaptığı ânda zamanı değiştirmektedir, bir kareyi bir başka karenin ardına eklediğinde mekâna müdahale etmektedir. Karakterlerin konuşmalarına izin verilen sürenin uzunluğu, bir pan veya tilt hareketinin açığa çıkardığı anlam yönetmenin insiyatifindedir. İkinci anlam aşaması olarak da filmler izleyicinin dünyasındaki referanslara göre anlamlandırılırlar.

Etkin konumlandırılan belgesel izleyicisi, geçmiş yaşam tecrübeleri, bilgi dağarcığı ile izlediklerini bilgi birikimine eklemlemektedir. Bu noktada kendisine önerilen olası dünyaların nasıl kurgulandığı hakkında izleyicinin de bilgi sahibi olması alımlama sürecini etkileyecektir. Üçüncü bir anlam aşaması olarak da filme konu olan insanların dünyasını katmak mümkündür. Filme konu olan insanlara, filme konu olan kavramın onlar için ne anlama geldiğini, onların bunu nasıl kabul ettiklerini, yaşadıklarını, karşıladıklarını sormak, yönetmenin oluşturduğu temsili kendi bakış açısı, algısı ile sınırlı olmaktan kurtarabilir ancak. Dolayısıyla belgesel sinemacılar etik kaygılarla, hem kendi profesyonellikleri, hem izleyicilerin değerleri hem de filmlerine konu olan insanların değerleri arasındaki üçgende karşılaşmaktadırlar (Özdemir, 2005).

FARKLI KÜLTÜRLERİN SUNUMUNDA BELGESEL

Sinemanın kullandığı temsillerin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılamak yönünde bir işlevi vardır. Toplumsal, siyasal ve ekonomik yaşamdan ayrı düşünülemeyecek sinemada farklı toplumsal koşullarda farklı söylem ve temsil stratejilerinin olması doğaldır. Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Böylece sinemanın kendisi de toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içinde yerini alır. Bu bağlamda tür özelliği olarak gerçeğin yeniden sunumu iddiasında olan ve izleyici açısından inanılırlık düzeyi en az sorgulanan belgesel sinema, bu gibi politik mücadelelerin yürütülmesi açısından önemli bir kültürel temsil arenası halini alır.

Biz ve öteki. Farklı kültürleri konu edinen belgesellerin yönetmenleri ötekinin dünyasına adım atan bir yabancı olarak tanıklıklarını, izlenimlerini bize aktarmaktadırlar. Dolayısıyla belgeselcinin gerçeği yeniden yorumlaması sonucu ekranlarımıza ulaşan kültürel temsiller, kimi zaman önyargı ve stereotipleştirmeler taşıyarak karşımıza çıkabilmektedir. Kitle iletişim araçlarıyla yaygınlaştırılan olumsuz imajların politik, ekonomik çıkarlara alet edilebildiği günümüzde bilinen bir gerçektir. En sıradan yapımların arkasında dahi konularının gerçeklerini aşan; siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel gerçekler bulunabilmektedir. Farklı kültürlere dair belgesellerde bu çelişki en çok kendini biz ve öteki çatışması içinde göstermektedir. Biz, evinde oturup televizyon seyretmekte olan modern bireylerdir. Biz, metinlerin içinde anlatılan 'onlar' karşısında anlam kazanır. Biz onlardan farklıdır. Johannes Fabian'ın belirttiği gibi, "öteki konusundaki her bilgi ayrıca zamansal, tarihsel ve siyasal bir söylemdir" (Fabian, 1999: 20). Kültürel sınırların ötesine yapılan yolculukta araştırılan, yorumlanan ve sunulan bilgi bir benzerlik ilişkisinden çok farklılık ilişkisi üstünden işler. Kültürel kimliğe dair bütün anlatılar (edebiyat, sinema, antropoloji, vs.) bir farklılıklar sistemiyle anlam kazanıp biçimlenir. Ötekiliğin keşfi, farklı kültürleri ele alan belgesel filmler için de temel bir eksen oluşturur. Kendi kültürümüzü tanımlamak için önce ötekini tanımlamamız gerekir; bir kültürün tanımı mutlaka öteki kültürün tanımına bağlıdır (Özdemir, 2005).

Öteki kim sorusu altında ben kimim sorusu yatar. Her kimlik imgesinde en az bir çift yönlülük vardır. Stuart Hall'un örnekleyerek belirttiği gibi, "İngilizliği tanımlayabilmek Fransızlarla, sıcakkanlı Akdenizlilerle, tutkulu Ruslarla ilişkilidir. Dünyada, herkesin ne olduğunu anladığınızda, kendinizin onların olmadığı şey olduğunuzu anlarsınız. Bu çerçevede kimlik, negatif bakış açısının izin verdiği dar pozitif bakış açısı ile yapılandırılabilen bir temsildir. Öncelikle ötekinin iğne deliği gibi dar bakışaçısından geçtikten sonra kendisini yapılandırabilir" (Hall, 2002: 174).

Edward Said *Oryantalizm* adlı kitabında oryantalist sanat ve edebiyattaki 'Doğu'nun aslında bir 'Batı icadı' ve bu "Doğu'nun birincil işlevinin de, Avrupa kültürünün yapay bir simetrisini meydana getirmek olduğu"nu öne sürer (Said, 1995: 21-22). Oryantal dünyaya has bütün gelenek ve kurumlar, Avrupa yaşamının birer kontrastı olarak sunulmaktadır. Oryantalizm Batı'nın diğer toplumlar üzerinde tahakküm kurma arzusuna dayanmaktadır. Oryantalist Doğu tanımlaması, Batı'nın çıkarları doğrultusunda kurgulanmış bir bilgi-güç denklemidir ve 'Doğu' oryantalizm vasıtasıyla, Batı'nın kendini tanımlamasını da sağlamıştır: Doğu'nun tam simetrik, ters bir görüntüsüne, fikrine, kimliğine ve deneyimine sahiptir bu Batı. Bu bağlamda oryantalizmi salt temada değil, biçimde, anlatı yapılanmasında da aramak gerekir (Mıhçıoğlu, 2001).

Modernizme göre, tek çizgi üzerinde, her biri bir ilerleme çentiği olarak öncekini izleyen dönemlerden ya da çağlardan geçerek ve onları aşarak hedef olan moderne doğru ilerleyerek, çağdaş uygarlık düzeyi yakalanabilir. Bauman'ın, Spinoza'dan aktardığı üzere verirsek, "eğer ben doğruyu biliyorsam ve sen cahilsen, senin düşüncelerini ve yolunu değiştirmek benim ahlaki görevimdir, böyle yapmaktan geri durmak zalimce ve bencilce olur" (Bauman, 1992: xiv). Sonuç olarak modernizmde farklı olana hoşgörülü olmak, ötekini kendi haline bırakmak, kendini ötekine, ötekiliğe açmak diye bir şey yoktur. Ötekini asimile etmek, evcilleştirmek, öteki olarak dışlamak, yok etmek vardır. Dolayısıyla ötekine kendi konumlarını hedefleyen adam-etme, uygarlaştırma, gelişme, küreselleşme reçeteleri sunabilmekte, onu asimilasyon yoluyla tanımaktadır (İlter, 2006).

Postmodernin dışsallaştırılıp ötekileştirilmesi, aslında modernin kendi içindeki farkın ve ötekiliğin bir dışsallaştırılması, dışa yansıtıl-

masıdır. Postmodernizm, Robert Young'un deyişiyle, "bir kültürün kendi tarihsel göreliliğinin bilincine varmasıdır ki, bu da bize postmodernizmi eleştirenlerin neden Batılı tarih anlatılarının mutlaklığına olan güvenin yitmesinden bu kadar şikayetçi olduklarını açıklar" (akt. İlter). Postmodernizm, kendi öteki kimliklerimizi de içinden okuduğumuz Avrupa-Amerikan, Batı/Kuzey kültürünün artık sorgulanamaz bir egemenlik içinde dünyanın merkezi olmadığının bilincine varılmasıdır.

Postkolonyalizm perspektifinden bakıldığında, Üçüncü Dünya'nın içinde bir Birinci Dünya, Birinci Dünya'nın içindeyse bir Üçüncü Dünya'nın yer aldığı karmaşık, melez bir doku söz konusudur. İlter'in belirttiği gibi, 'ötekini konuşturmak' dilekleri, hiç de oryantalizme, onun ötekini 'kuşa çevirmek', 'adam etmek' yoluyla tanıyan sömürgeciliğine seçenek olmayıp, onu daha da güçlendirmektedir. Belgesel yapımı ve antropolojik bilginin üretimi, gerçekleştiriliş şekilleri açısından paralellik taşıdığı düşünülürse, antropolog Dell Hymes, antropoloğun 'öteki'nin bilgisi için çalıştığını söylediği gibi, antropolojinin "öteki hakkında bizle biz arasındaki geçen bir konuşma" (akt. Ruby, 2000: 140) olarak betimlenmesi bu bağlamda doğruluk kazanır ve farklı kültürlerle ilgili yapılan belgesel filmlere, kitle iletişim araçlarının uzun vadede toplumsal kanı oluşturmada etkinliği, var olan kanıları pekiştirme işlevi göz önünde bulundurularak, eleştirel yaklaşmanın gerekliliğini de ortaya koyar. Yine kitle iletişim araçlarının uzun vadeli etkileri düşünüldüğünde, kültürel temsiller tüketim metaları haline dönüştürülerek, standardize edilip yaygınlaştırılmaktadır. Bu durum, modern kitle kültürünü, beklenmedik biçimde kontrol aracına dönüştürebilmekte, modern kitle kültürünün yinelemeciliği ve her yerde bulunabilirliliği, bireyselliği zayıflatıp 'otomatize' tepkiler yaratabilmektedir (Türkoğlu, 2003: 89).

Ayrıca, günümüz modern toplumlarında kitle iletişim araçlarının yaygın kullanımıyla farklı kültürlerle insanlar evlerinin oturma odasında, televizyonlarının ekranından karşılaşabilir hale gelmişlerdir. Günümüzde belgesel yayını yapan televizyon kanalları, "Sizleri yaklaştırmak için uzaklara gidiyoruz" (National Geographic TV, reklam spotu), "Bırakın araştırmacılarımız dünyayı sizin için keşfetsin" (Discovery Channel, reklam spotu) gibi sloganlarla izleyicilerine ulaş-

maktadırlar. Gunther Anders'ın, "Dünyayı ancak evlerimizdeyken görüyoruz. Olaylar bize geliyor, biz onlara gitmiyoruz... Dünya evlerimize getirildiği için aramak zorunda kalmıyoruz; sonuç olarak da deneyim edinemiyoruz. Çağdaş insan ancak başka çare yoksa yolculuk ediyor... Radyo ve televizyonla evlerimize getirilen dünya bayağılaşmış, zevksizleşmiş bir dünyadır; sözde-yakınlık bir yabancılaşma görünümüdür," tezleri anlam kazanmaktadır (Türkoğlu, 2000: 80).

Film kamerasıyla birlikte yaşam kaydedilip her bir gösterimde yeniden üretilmektedir. Bu yeniden üretimlere paralel olarak, zaman ve mekân algısı da değişmektedir. Kamerayla dünya küçülmekte, uzak ülkeler ve bu ülkelerde yaşayan yabancı insanlar birbirine yaklaşmaktadır, böylelikle belgeseller de yaratılan 'küresel köy'ün[2] bir aracı haline gelmektedir.

BELGESEL FİLMLERDE TÜRKİYE TEMSİLİ

Kitle iletişim araçları üzerinden yargıların oluşturulmasında, gerçeklik iddiasını en çok taşıyan belgesel sinema, etkili bir unsurdur. Bu sebeple temsil politikasının incelenmesinde çalışma alanı olarak belgesel sinema belirlenmiştir. Belgesel sinemanın tanımı, amacı, yapım özellikleri çerçevesinde farklı kültürlerin konu olduğu belgesellerde temsillerin işleyişi örnek belgeseller incelenerek, belgesel gerçeğinin çok boyutluluğu kapsamında toplumsal yargı ve belleğin oluşmasındaki etkisi anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda yabancı yönetmenlerin Türkiye hakkındaki belgeselleri ele alınmıştır. Böylelikle Batı medyasında 'biz' ve 'öteki' konumlandırması Türkiye örneği üzerinden incelenebilmiştir.

Çalışmanın amacı doğrultusunda, internet taraması, yapım şirketleri ile ön görüşmeler yapılmış, Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü arşivlerinde, yabancı yönetmenlerin çekim izni başvurusu kayıtları taranmıştır.

---

2) 'Küresel köy', televizyon çağının başladığını ilk kez duyuran ve bu kavram üzerinde çok ayrıntılı incelemeler yapan yazar McLuhan'a ait bir tanımlamadır. Toplumsal değerleri algılamamızı etkileyen iletişim araçlarının ortak kullanımıyla ortaklaşmacı bir kültürün ortaya çıktığına dayanmaktadır. Kültürel koşullarda, küreselleşme, kendini küreselleşen kitle kültüründe göstermektedir. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extension of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964. Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*, New York: Bantam Books, 1967.

Yapılan tarama ve görüşmeler sonucunda elde edilen veriler ışığında, yapımcı ve yönetmenlerle iletişime geçilerek filmlerine ulaşılmaya çalışılmıştır. Ağırlıklı olarak 2004, 2005, 2006 ve 2007 yıllarına ait 70 filmin DVD/VHS kopyalarına ulaşılmış, çalışmanın temel amaçlarına uygun bir örneklem oluşturulabilmiştir.[3] Filmlere ulaşım olanaklarına paralel olarak, çalışmanın örnekleminin oluşturulmasında, belgesel tanımı bir kriter olarak korunmak şartıyla, basit tesadüfi örneklem alma yöntemi kullanılmıştır.

Çalışmanın örneklemini oluşturan, yabancı yönetmenlerce hazırlanmış Türkiye hakkındaki belgesellerinin yapıldıkları ve yayınlandıkları ülkelere göre dağılımları şöyle sıralanabilir.

Tablo 1. *Belgesellerin yapıldıkları ve yayınlandıkları ülkelere göre dağılımları*

ABD	6
Almanya	14
Avustralya	1
Avusturya	3
Bulgaristan	1
Çek Cumhuriyeti	1
Danimarka	2
Finlandiya	1
Fransa	6
Gürcistan	1
Hollanda	4
İngiltere	12
İrlanda	3
İspanya	1
İsrail	1
İsveç	2
Japonya	3
Kanada	1
Macaristan	3
Norveç	1
Yunanistan	3

3) Örneklem içinde yer alan filmlerin tam listesi için bkz. Ek-1.

Filmlerin yayınlandıkları kanallar olarak BBC, Channel 4, Arte, SDR, SWR, Mare TV, ABC, YLE sayılabilir.

Ulaşılan yapımların ağırlıklı olarak Avrupa ülkelerinden geliyor olması, özellikle de İngiltere ve Almanya'nın sayısal olarak öne çıkması dikkat çekmektedir. Bunda Avrupa kanallarının belgesel yayıncılığından yana yayın anlayışlarının yanı sıra Türkiye'yi tanımaya yönelik bir ilginin de olduğu düşünülebilir. Özellikle ulaşılan filmlerin ağırlıklı 2004-2007 yılların arasındaki yapımlardan oluşuyor olması, Avrupa Birliği adaylık süreciyle birlikte Türkiye'ye yönelen bakışların belgesel yapımlarda da kendini gösterdiğini düşündürmektedir. Filmlerin işledikleri konuların dökümleri de bu noktada ilginç veriler sağlamaktadır.

Filmlerde üzerinde durulan konu başlıkları genel olarak İstanbul, turistik tanıtımlar, kültür-sanat, siyasi konular, karakterler olarak sıralanabilir. Filmlerde ele alınan alt başlıkların dağılımlarıysa şu şekildedir.

Tablo 2. *Belgesellerde ele alınan alt başlıkların dağılımları*

İstanbul	25
Tarihi Bölge	9
Karakter	7
Turistik tanıtım	7
Kapadokya	5
Kürt nüfusu	4
İslam Sanatı	3
Avrupa Birliği	2
Orient Express	2
Mevlevi	2
Deve Güreşi	2
Futbol	2
Ermeni nüfusu	1
Türban	1
Töre	1
Karagöz	1
Müzik	1
Şifalı Sular	1

Halı Kilim	1
İznik	1
Bursa	1
Urfa	1
Trabzon	1
Kars-Artvin	1

Alt başlıklar, direkt filmde yer verilen konular çerçevesinde çıkartılmıştır. Konu ve yaklaşım çeşitliliği veren bu tablo, alt başlıkların ele alınış şekillerine bakıldığında ne yazık ki genellemeler, kalıplar düzeyinde kalmaktadır. Belgesellerin dramatik yapısal katmanlar açısından analizlerinde bu detaylı olarak ele alınacaktır.

FİLMLERİN DRAMATİK YAPISAL KATMANLAR AÇISINDAN ANALİZİ

Belgeselde gerçeğin çok boyutluluğu çerçevesinde yönetmenin kimliği ve elindeki hammaddeyi nasıl gördüğü ve nasıl yansıttığı, belgeseline nasıl bir biçim verdiği ve hangi aşamalardan geçtiği büyük önem taşımaktadır. Belgeselin amacı, bir dünya yansıtımıdır. Yansıttığı, belgeselciden bağımsız, var olan dünya imiş gibi görünse de bir anlamda kendi seçkisidir. Dolayısıyla Türkiye hakkındaki belgesellerde ele alınan konular çerçevesinde nasıl bir Türkiye yansıtıldığını anlatının oluşturulma aşamaları üzerinden örneklerle incelemek yerinde olur. Filmlerin dramatik yapısal katmanlarının analizinde Nilüfer Pembecioğlu Öcel'in, Grabe ve Stoller'in 6T (Theme, Topic, Text, Thread, Task, Transitions) yaklaşımından yola çıkarak oluşturduğu 8K (Kavram, Konu, Kurmaca, Katıştırma, Konuşlandırma, Koşutlama, Karşıtlama, Kavrama ve Karar verme) yaklaşımından yararlanılacaktır (Öcel, 2005: 111-121).

1. Kavram: Belgeselcinin, belgeselci işlevini görebilmesi, bir belgesel film ve bakış açısı üretebilmesi için öncelikle bir üst kavram gerekmektedir. Bu kavram çok genel, küresel, uluslararası hatta uluslarüstü bir kavram olabilir. Hemen herkesin anlayabileceği denli genel bir konumdadır. Örneğin, dostuk, sevgi, nefret, yaşam, doğa gibi kavramlar, tüm dünyada farklı toplum yapılarında yaşanagelen çok

genel kavramlardır. Her anlatının olduğu gibi her bir belgeselin de temelinde böyle bir ya da birkaç kavram yatmaktadır.

Kavram aşamasına örnek olarak Marcus Atilla Vetter'in *Mein Vater, Der Türke* filmi ele alınabilir. Bir baba ile oğlunun otuz yıl sonra ilk defa buluşmasını anlatan otobiyografik filmde, 1960'lı yıllarda işçi olarak Almanya'ya giden ve genç bir Alman kadına âşık olan Cahit Çubuk ele alınmaktadır. Türkiye'de onu bekleyen bir eşi vardır. Alman sevgilisi hamile kaldığı sırada Türkiye'ye gider ve bir daha geri dönmez. Filmde, otuz sekiz yaşında olan oğlu, yönetmen Marcus Atilla Vetter, babasını köyünde ziyaret eder. Baba-oğul ilişkisi kavramı üzerine temellenen filmde, bir yandan babasını ve ailesini tanımaya çalışan yönetmen, bir yandan da Türk kültürüyle de karşılaşmaktadır. Bu noktada Türkiye'nin temsili çerçevesinde filme bakıldığında, cami, namaz sahneleri ile ezan sesinin kullanımıyla köy hayatının otantik görüntüleri, erkek çocuk tutkusu, aile için kadın erkek ilişkileri üzerinden film temellendiği kavramın ötesinde temsilleri oluşturmaktadır.

2. **Konu**: Kavrama bağlı olarak seçilebilecek dizgeler belgeselin daha 'kabul edilebilir' ve 'anlatılabilir' bir düzlem içinde kalmasına ve bunun olanaklarından yararlanmasına yardımcı olur.

Konunun işlenişiyle öne çıkan bir film olarak Jens Fintelmann'ın *Mare TV-Bosphorus* filmi ele alınabilir. Film İstanbul'u, alışılagelen turistik yapının dışında, adalardaki faytoncu Ramazan, vapurla işine gidip gelen Eda, Galata Köprüsü'nde balık tutan Atilla, Sütlüce-Eyüp kayıkçıları, balıkçılık yapan genç bir çift üzerinden anlatmaktadır. Tüm bu küçük hikâyelerin içinde İstanbul arka planda insanlarıyla birlikte, yaşayan bir şehir olarak sunulmaktadır. Bu, İstanbul'un turistik, kartpostal yüzeyselliğinde tanıtımının ötesine taşımaktadır filmi. Dolayısıyla konu edinilen insanlarla İstanbul daha anlatılabilir bir yapıya kavuşmaktadır. Temsil konusu çerçevesinde ele alındığında ise konu edinilen karakterlerin ne kadar temsil yeterliliğinde oldukları tartışma konusudur. Otantik unsurlar çerçevesinde izleyicinin ilgisini çekme yaklaşımı bu filmde de, seçilen karakterler üzerinden kendini göstermektedir.

3. **Kurmaca**: Kavramın ve konunun belirlenmesiyle birlikte anlatının kurmaca kısmı gündeme gelecektir. Belgeselcinin bir amacı,

yansıtmak istediği bir dünyası, özenle oluşturduğu bir seçkisi vardır. Burada kurulan dünya, seçki ya da düzen, anlatı, belgeselcinin anlatısının ve tarafsızlığının bir göstergesidir. Burada dört tip belgeselciyi ayrımsayabiliriz.

a. **Rastlantısal:** Rastlantısal çekimler, yansız, doğaçlama, belli bir bakış açısı içermeyen çekimlerdir. Bunların arasında bir konu ve kavram bütünlüğü bulunmayacağı gibi, çekilen her kare film ya da fotoğraf ayrı bir bağlamda ayrı bir katmanda değerlendirilebilecek denli özgündür.

Elde edilen örnekler içinde rastlantısal çekimlere rastlanmamıştır. Zaten belgesel filmin yapım özellikleri çerçevesinde ve yapım koşulları düşünüldüğünde rastlantısallık belgesel filme malzeme olabilecek belge filmlerin üretiminde ancak söz konusu olabilir. Tercihler yapılmaya başlandığı ândan itibaren yönetmenin yorumu ortaya çıkacaktır ki aynı zamanda bu tercihlerle birlikte görüntüler bir bağlam içinde yer alarak rastlantısallıklarını yitireceklerdir.

b. Bilinçli: Bilinçli bir anlatı yaratımı, çekimlerin belli bir anlam alanı yaratmak amacı ile belli bir kodlama düzeni içinde ve belli bir bakış açısı ile yansıtılmasını gerekli kılar. Bu bakış açısıyla bakıldığında, çekimi yapılan seçki, diğerlerinden farklı olan bir özelliğe sahiptir ve burada kamera hareketleri, sesin, ışığın ve çekim açılarının kullanımı da en az çekimi yapılan nesne ya da olay kadar önemlidir. Sonuçta, belgeselci, bilinçli bir biçimde, kendi seçkisiyle dilediği anlamı yaratabilmek amacıyla hareket edecektir.

Bilinçli anlatı yaratımı Michael Plejdrup'un yönettiği *Turkey 2006* filmiyle örneklendirilebilir. Avrupa Birliği sürecindeki Türkiye'yi daha iyi tanımaya yönelik filmler arasına koyabileceğimiz bu film, seçtiği karakterler ve onların yaşamlarından sunulan kesitler çerçevesinde diğer anlatılardan farklılaşmaktadır. Filmde ele alınan türban, insan hakları, kadın erkek ilişkileri, bekaret, Müslümanlık gibi konular, bekar bir erkek Sedat, iki üniversite öğrencisi Özlem ve Deniz, ve boşanmış bir kadın Leman'la konuşulmaktadır. Konuşulan konular, şehirden alınan görüntüler diğer örneklerle benzeşmekle birlikte, seçilen karakterler ve yer verilen yorumları ile film farklılaşmaktadır. Evinde mutfakta yemek yaparken görüntülenen Sedat, yöneltilen sorular üzerine, eşinin bekaretini yorumlamakta, eşine evde yar-

dımcı olmasının doğal olduğunu söylemektedir. Polis tarafından büyük güvenlik önlemlerinin alındığı bir maçta ülkenin bir polis devleti olduğunu ancak bunun gittikçe değiştiğini ve Avrupa'dan bakarak bunun anlaşılamayacağını söylemektedir. Leman ise çalışan, çocuklarıyla yaşayan modern bir kadın olarak sunulmaktadır. İfade özgürlüğünün kısıtlanması ile ilgili soruya bunun her ülkede olduğunu, perde arkasında neler olduğunun bilinemeyeceğini söyler. Türbanın radikallerce yaratılan bir suni problem olduğunu dile getirir. Özlem ve Deniz kadın erkek ilişkilerinde kadınların gittikçe daha özgürleştiklerini, kızların evlenmeden önce seks yapabileceklerini sorular üzerine söylemektedir. Erkek arkadaşlarıyla bira içerken yapılan çekimlerde günün Cuma olmasına rağmen bunun bir problem olmadığı vurgulanır. Dolayısıyla bu örnekte görüldüğü gibi, temsil çerçevesinde, sorular ön kabulleri sergilerken, seçilen karakterler ve kullanılan cevapları bu ön kabulleri sorgulamaya/kırmaya yönelik bilinçi seçimler olarak öne çıkmaktadır.

c. Seçici: Seçici belgesel yönetmeni, var olanlar arasından, kendi istediği, göstemek istediği dünyayı aktarabileceği görüntüleri seçer ve onları belli bir anlam yaratabilecek biçimde özenli bir biçimde dizer. Bu durumda, belgeselcinin tarafsızlığı sorgulanabilir konumdadır, çünkü üretilen ürün, yalnızca olanları değil, belgeselci açısından olması gerekenleri, ya da öyle görünenleri de içermektedir. Bu seçkinin oluşturumu aşamalarında, belgeselcinin bakış açısı, seçkinin nasıl ve neye göre oluşturulacağının belirlenmesinde oldukça önemlidir. Belli bir düzlem içinde kısıtlı kalınabileceği gibi, daha farklı toplum ve katmanlar arasında, kimileyin geçmiş ile günümüz arasında geliş gidişler de söz konusu olabilir. Belgesel film söz konusu olduğunda, hemen tüm belgeselcilerin oldukça seçici oldukları düşünülmektedir.

Seçiçi bir yapıda anlatının oluşturulmasına, Emanuel Danesch'in yönettiği *CSR Promise Responsibility* belgeseli örnek alınabilir. Belgesel, Avusturyalı iki şirketin sosyal sorumluluk çerçevesinde verdiği yatırım kararlarının, ilgili ülke yönetimlerini yeri geldiğinde kendi vatandaşları aleyhine kararlar vermeye nasıl yönelttiğini ele almaktadır. Bu çerçevede Sudan'daki bir petrol yatırımı için boşaltılan köyler ve Güneydoğu Anadolu'daki baraj inşaatları sebebiyle Kürt köylerinin boşaltılması örnekler olarak sunulmaktadır. Türkiye devleti-

nin Güneydoğu Anadolu'daki su politikası, barajların inşa edilmesi, Kürt politikasının bir parçası olarak ele alınmakta, Kürt köylerinin boşaltılması ve Kürt nüfusunun dağıtılmasında, sosyal kültürel bağların kopartılmasında bir araç olarak kullanıldığı ileri sürülmektedir. Yerli halkla yapılan söyleşiler, sular altında kalan evlerin çekimleriyle desteklenmekte, katılımlı video çalışmasına benzer bir şekilde köylüler tarafından çekilen görüntülere de yer verilmekte, seçici bir yapı ile kurulan anlatı güçlendirilmektedir. Bu noktada, temsil çerçevesinde üzerinde durulması gereken, şirket politikalarına getirilen eleştirinin Türk devletinin politikalarının bir yorumuna dayandırılmasıdır, ki bu yorumda karşıt tezlere yer verilmemektedir. Seçici yapı belgeselcinin tarafsızlığının sorgulanmasına yol açmaktadır.

d. Yönetici: Yönetici anlatım aşamasında, bir anlatının yaratımı için geçilmesi gerekli bütün süreçlerden geçilmiş, ancak, olayların doğası, anlatım biçimi belgeselcinin vermek ya da yansıtmak istediği iletiyi verebileceği biçimde 'değiştirilmiş' ya da dizilmiştir. Kurmaca bölümünde belgeselcinin göstermeyi 'seçtiği' öğeler, anlatının temelini oluşturur. Belgeseli belgesel yapan da işte bu 'seçim'dir. Seçimlik öğelerin ne denli yerel motiflere dayandırıldığı, hangi toplum için ne denli önemli ya da önemsiz olduğu, o toplumda ne sıklıkla kullanıldığı ve devindiği, o toplum yapısı içindeki işlevi son derece önemlidir. Belgeselci seçkisini oluşturma yolunda, farklı toplumlardan, ya da toplumların farklı katmanlarından motifler seçebilir, kurmacasını bu motiflere dayandırabilir. Burada önemli olan, seçilen bu yerel ya da bölgesel, ulusal ya da küresel motiflerin, diğer kültürlerdeki izdüşümlerinin de yeterince açık ve net olarak algılanabilirliğinin ve kabul edilebilirliğinin sağlanmasıdır.

Yönetici anlatımın yaratımını örneklemek üzere her ikisi de bir Galatasaray-Fenerbahçe maçını ele alan, Gilles Cayatte'nin yönetiği *Great Sporting Duels: Football-Turkey: Fenerbahce/Galatasaray* ve Gerry Hoban'ın yönettiği *Leagues Apart, FB-GS* belgeselleri ele alınabilir. Her iki film de bu iki ezeli rakibin maça hazırlık süreçlerini, taraftarları, maç ve maç sonrasını ele almaktadır. Taraftarların birbirlerine karşın saldırgan tutumları, tezahüratlar ve küfürler eşliğinde, kavga, saldırı görüntüleriyle verilmektedir. Merkezde futbol olmakla birlikte, her ikisinde de İstanbul'un turistik tanıtımıyla birlikte sosyal,

kültürel, politik göndermeler de yer almaktadır. Dolayısıyla yönetici anlatım yapısı ışığında ve temsil çerçevesinde bu yapımlarda sorgulanması gereken iki takımın işi holiganlığa vardıran taraftarlarını genelleyerek, Türklerin saldırganlığı, laiklik, Atatürk, Avrupa Birliği adaylığı gibi konularda yorumlara varılmasıdır.

4. Katıştırma: Belgeselci, herhangi bir anlatı yazarı gibi, belgeselini ilginç ve izlenebilir kılmak zorundadır. Anlatıyı oluştururken, belgeselci ister anlatı gereği isterse daha bir amaçlı olarak anlatının özünde olmayan, ya da olması gerekmeyen başka ayrıntılara, değerlere, kodlara da yer verir ve böylelikle anlatının başka düzlemlerde farklı anlamları içermesine de yardımcı olur. Anlatının içinde katıştırmaların olması, o anlatının o denli farklı düzlemde anlam yaratabilesi bir başka deyişle 'okunur' olması demektir. Katıştırma oranının çok fazla olması, yani aynı anlatının farklı düzlemlerde farklı anlamlarının olması kimileyin olumlu olabileceği gibi olumsuz sonuçları da beraberinde getirebilecektir.

Katıştırma aşamasına örnek olarak Hans Guttner'in yönettiği *Der Basar Von Urfa* belgeselini ele alabiliriz. Şanlıurfa'nın tarihi Bedesten Pazarı'nı, pazar esnafı ve müşterileriyle birlikte konu edinen film, bir yandan zanaatkarların işlerine odaklanırken, bir yandan da pazar çevresinde kentin kültürel, sosyal hayatını ele almaktadır. Yok olmaya yüz tutmuş zanaatkarların işleri, eski mimariyle birleşip, otantik unsurlar olarak ön plana çıkar. Pazardaki ritüellerle birlikte, müşteri profili de oluşturulan otantizmi destekler. Üst seste bu pazarın globalleşmeyle tektipleşen kültürlerde direnç noktalarından biri olduğu vurgulanmaktadır. Bu anlatı yapısı, Türkiye'nin temsili çerçevesinde ele alındığında Şanlıurfa pazarının ve sunulan karakterlerin ne kadar Türkiye'yi temsil ettiklerinin sorgulanması gerekir. Bir yandan Avrupa Birliği adaylığından da bahsedilen metinle birlikte kullanılan otantik unsurlar biz ve öteki arasındaki farklılığı da öne çıkarmaktadır. Dolayısıyla bu noktada film, Urfa Pazarı belgeseli olmaktan öte farklı anlamların da doğmasına sebep olmaktadır ki bu katıştırma oranının çok fazla olmasını, yani aynı anlatının farklı düzlemlerde farklı anlamlarının olması ile ortaya çıkabilecek olumsuz sonuçları örnekler.

5. Konuşlandırma: Bir belgeselin kodlar ve simgeler, göstergeler dünyasında yerini bulması, hangi değerleri kullanarak üretildiği, han-

gi kodlama sisteminin kullanılarak çözümleneceğiyle ilgili dizimleri ve seçimleri beraberinde getirmektedir. Yalnızca belli bir kültür ya da yaşam biçimi odaklanarak oluşturulan kodlar doğrultusunda çekilen bir yerel belgesel, bir şekilde küresel düzleme geçtiğinde, bu belgeselin bu düzlemdeki kodlara göre açılımı, çözümlenimi ve bu düzlemdeki farklı toplum yapılarına göre hiç planlanmayan bir konuşlandırma söz konusu olacaktır. Bu da kimi zaman anlatıya umulmadık bir zenginlik katabilecek, kimi zaman da var olan işlevlerini ve değerlerinin de yitmesine neden olabilecek denli tehlikeli bir durumdur. Belgesel ne denli geniş izleyici kitlesine ulaşırsa o denli farklı açımlanma ve konuşlandırılma şansına sahip olabilir. Aynı zaman diliminde farklı toplum yapılarından farklı konuşlandırmalar olabileceği gibi, farklı zaman diliminde aynı toplum yapısında bile farklı konuşlandırmalar da olabileceğinden, belgesel, sürekli gelişen, değişen işlevler yüklenebilecektir.

Konuşlandırma aşamasında yapımın oluşturulduğu belgesellere Ian Altschwager'in yönettiği *Foreign Correspondent, Orhan Pamuk* belgeseli örnek olarak ele alınabilir. Orhan Pamuk'a TCK'nın 301. maddesinden açılan dava özelinde Türkiye'de ifade özgürlüğünü ele alan film, 1915 Ermeni meselesini 20. yüzyılın ilk soykırımı olarak sunmaktadır. Yaşlı bir Ermeniyle yapılan röportaj, kullanılan görsel ve yazılı belgelerle birlikte 1915, kesin bir soykırım olarak sunulur. Türkiye'nin karşı tezi de seçilen karakterlerin radikal yaklaşımı ile verilmektedir ki anlatı malzemesi olarak değerlendirildiğinde filmde ele alınan tezi güçlendirme işlevini görmektedir. Dolayısıyla filmsel anlatı olarak ele alındığında ifade özgürlüğü hakkındaki bir film 1915 Ermeni meselesiyle ilgili net bir soykırım yargısıyla öne çıkmış olmaktadır ki bu noktada da belgeselde gözetilmesi gereken, aynı zaman diliminde farklı toplum yapılarından farklı konuşlandırmalar olabileceği gibi, farklı zaman diliminde aynı toplum yapısında bile farklı konuşlandırmalar da olabileceği gerçeği göz ardı edilmiş olmaktadır.

6. **Koşutlama**: Koşutlamalar kimileyin bireysel anlamda istemsiz olarak serbest çağrışımla gündeme gelebileceği gibi, kimileyin de belli toplum yapılarının ve yaşam biçiminin geleneksel kalıpları içinde toplum ve bireyler tarafından özümsenmiş bir biçimde de karşımıza çıkabilirler. Bu durumda, alışılmış tektiplerin kullanımı, ya da bilin-

dik kodların kullanımı, koşutlama açısından izleyiciyi bir anlamda rahatlatan bir ortam sağlamaktadır.

Koşutlama anlam aşamasındaki yapımlara örnek olarak çalışma örnekleminde yer alan yirmi İstanbul konulu film ele alınabilir. İstanbul'un turistik, kültürel, sosyal özellikleri ile öne çıktığı bu filmlerde meyhane, dansöz, nargile, cami/ezan/namaz, Kapalı Çarşı, Mısır Çarşısı, nazar boncuğu, hamam, Topkapı Sarayı, Ayasofya, kahve, tavla, döner, Asya-Avrupa arası vapur turu, türban, Atatürk, mevlevi ortak alt başlıklar olarak belirlenmiştir. Türkiye'nin aynası olarak ele alınan İstanbul, Avrupa Birliği adaylığı sürecinde de değerlendirilmektedir. Geleneksel modern karşılaştırmalarında, gökdelenler ve gelişen ekonominin karşısında oryantal unsurlar olarak öne çıkan Osmanlı mirası, Kapalı Çarşı, Mısır Çarşısı, kahve, nargile, dansöz; türban, cami/ezan/namaz üzerinden ele alınan Müslümanlık ile laiklik, Atatürk ortak unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Dolayısıyla koşutlama üzerinden bu filmleri ele aldığımızda evinde televizyonunun karşısında oturan izleyici açısından İstanbul bu seçilen öğeler çerçevesinde tanınmaktadır.

7. **Karşıtlama**: Anlatıyla karşılaşan alıcının ister algılama ânında, isterse daha sonra konuşlandırma ve yorumlandırma aşamalarında yaşayacağı bir karşıtlamalar dizgesi söz konusudur. Buna bir anlamda, olumlu ya da olumsuz anlamda anlatıya karşı duyulan ya da anlatının bireyin yaşamına girmesiyle birlikte oluşan tepkiler diyebiliriz. Birey, kendinden anlatıya bir şeyler kattığı gibi, anlatıdan da koparıp aldığı bazı bölümleri, bir şeyleri kendine katacaktır. Yine bu bağlamda, bireyin ya da toplumun kendi özgün yapısından ve yaşamından kaynaklanan bir anlatı ile yaşayacağı geçişmeler ve karşıtlamalar ile farklı bir yapı ve yaşamı aktaran bir anlatıdan hareketle yaşayacağı geçişmeler ve karşıtlamalar elbette aynı olmayacaktır. Olumlu açıdan bakıldığında, küreselleşme aşamasında bireyler ya da toplumlar farklı katmanlardan ve toplum yapılarından gelen anlatıları 'değişik' ve 'ilginç' bulduğu için daha çok geçişme ve karşıtlama gereksinimi duyacaklar ve bunu daha bilinçli bir biçimde gerçekleştireceklerdir. 'Öteki'nin bireysel ya da toplumsal 'kimliğe' geçişmesi ya da onunla karşılaşmasıdır bu. Belgeselcinin görevi ve en önemli işlevi de bu karşıtlamaların olabildiği kadar çok ve yumuşak

olabileceği bir anlatı biçimini yakalayabilmek ve seçkisinde dengeleyebilmektir.

Karşıtlamayla oluşan anlatı yapısını örneklendirmek üzere Agnes Teek'in yönettiği *Religion and Fashion, A Tale of Two Turkeys* belgeseli ele alınabilir. Filmde Türkiye'de tessettür giyim firması Tekbir ve iç çamaşırı firması Ten'in, yeni koleksiyonlarını hazırlama süreçleri takip edilerek, özelde türban meselesi olmak üzere Türk kültürüne bir bakış söz konusudur. Firma temsilcileri, Tekbir mağazasının tezgahtarları ve manken Tuğba Özay karakterler olarak öne çıkmaktadır. Karşıtlamaya dayanan anlatım çerçevesinde Batılı izleyicinin özdeşlik kurabileceği, 'biz' tarafı olarak Ten firması ön plana çıkarken, öteki olarak türbanlılar ve Tekbir sunulmaktadır. Bu noktada sorgulanması gereken Türkiye'de din, türban konularını alan bir filmde iki zıt uç üzerinden bir genellemeye gitmenin ne kadar doğru olduğudur.

8. **Kavrama ve Karar Verme:** Belgesel ve izleyici karşılaşmasının sonucunda, alıcı, metnin tümüyle dışında yer alabilir; içinde yer alabilir ancak etkisiz kalabilir; içinde yer alabilir ancak, anlatıya karşıt bir görüş içinde olabilir; içinde yer alabilir ve anlatı ile paralel olumlu bir birliktelik içine girebilir. Belgeselin genel yapısı içinde, ele alınan 'sorun' genellikle olduğu gibi 'yansıtılır', ancak olası bir çözüm önerisi ya belirsiz bir yapı ile aktarılır, ya da hiç çözüm getirilmez ve değerlendirme de izleyiciye bırakılır. Bu şekilde, izleyicinin anlatıyla birebir karşılaşması sağlanmaya ve izleyicinin kendi yorumlamasını sağlayacak nesnel, tarafsız bir ortam yaratılmaya çalışılır. Bu açıdan bakıldığında, belgeselcinin yapması gereken şey, kavrama ve karar verme aşamalarında bireylere ya da toplumlara uymaları gerekli kurallar koymak yerine, onları olabildiği kadar özgür ve nesnel olabilecekleri, belgeseli ve belgeselle ilgili yorumlarını tarafsızca değerlendirebilecekleri ortamlar yaratarak, belgesellerini hem geleneksel değerlerle hem de yeni değerlerle karşılaştırmaya çalışmak olmalıdır.

Anlatının oluşturulmasında kavrama ve karar verme aşamasına örnek olarak Rob Hof'un yönettiği *Trails From The East* belgeseli ele alınabilir. Filmde İslahiye'den Uzunköprü'ye uzanan tren yolculuğu boyunca Türkiye'ye dair siyasi, ekonomik, kültürel konular tren yolcularıyla birlikte ele alınmaktadır. Öne çıkan konular, Avrupa Birliği adaylığı süreci çerçevesinde, din, türban, özelde Kürtler olmak üzere

azınlıklar, Avrupa Birliği üyeliğine nasıl bakıldığıdır. Tren batıya doğru ilerledikçe filmde yer alan karakterlerde ve verdikleri cevaplardaki farklılık dikkat çekmektedir. Doğu'da daha muhafazakar, milliyetçi yorumlar hakimken, Batı'ya doğru yorumlar daha Avrupa Birliği yanlısı olmaktadır. Filmin çok sayıda kişiyle röportaja yer veriyor olması, çeşitli konularda görüşlerinin alınması izleyici açısından kendi görüşlerini oluşturmalarına yönelik açık bir metin özelliği taşımaktadır. Ancak yönetmenin seçimleri doğrultusunda, seçilen kişiler ve konuşulan konular göz önünde bulundurulduğunda bir anlatı olarak film bu açıklığını yitirmektedir. Türkiye üzerindeki önkabulleri tekrarlamaktadır.

Kültürel bir nesnenin üretimini anlamak için kimin iletişim kurduğu ve ne demek istediği hakkında bir çıkarsama yapabilmek gerekir ki, belgesellerin dramatik yapısal katmanları açısından analizinde, iletişim kuran kişi olarak her bir belgeselcinin, yorumu doğrultusunda yaptığı tercihlerle, anlatısının hangi katmanda kaldığı örnek filmler üzerinden görülmüştür. Bu belgeseller üzerinden bir çıkarsama yapılmaya çalışılırsa da görüldüğü üzere Türkiye'nin ele alınmasında konu çeşitliliği kendini göstermekle birlikte hangi dramatik yapısal katmanda yer alırsa alsın filmlerde belli bir bakış açısının var olduğu, hangi konu, hangi karakterlerle, hangi anlatım tekniğiyle ele alınıyor olursa olsun, özgünlüğü ve yerelliği içinde kavranmaya çalışılmaktan çok, sosyal, ekonomik, siyasal hayatta da kendini gösteren, mevcut kalıplara ve çerçeveye oturtulmak üzere Türkiye yeniden sunumlarının gerçekleştiğini söyleyebiliriz.

İÇERİK VE SÖYLEM ANALİZİ

Huntington'a göre, medeniyet en yüksek medeniyet düzeyine ulaştığında, olgunlaşan bir ahlak, sanat, edebiyat, felsefe, teknolojik ve askeri, ekonomik ve politik yetkinlik sergiler (Huntington, 2004: 483). Daha detaylandırmak istersek medeniyet göstergeleri servet, toprak, askeri güç, daha iyi silahlar, okyanus denizciliğinin gelişimi, ulaşım, piyasa ekonomisi, endüstrileşme, mesleki uzmanlaşma, kentleşme, siyasal demokrasi, insan hakları, hukuk devleti değerleri, sanatsal, edebi ve bilimsel başarı, eğitim olmaktadır. Bu çerçevede daha so-

mut, sayısal veriler elde etmek üzere 25 İstanbul odaklı belgesel üzerinde içerik analizi yapılmıştır. Böylelikle konusal birimler olarak, ekonomik unsurlarla, dini, kültürel, çevresel unsurlar ve filmlerde yer verilen karakterler ile sosyal unsurlarla, modern-geleneksel karşıtlığına dayanan biz-öteki ayrımı çerçevesinde, yabancı yönetmenlerce farklı bir kültür olarak Türkiye'nin ne kadar gerçekle bağlantılı bir şekilde yeniden sunumunun gerçekleştirildiğini ortaya koyabilmek amaçlanmıştır. İçerik analizinin temel gerekliliklerinden nesnelliğin sağlanabilmesi için analizin belgesellerde yer alan görüntüler üzerinden yapılması tercih edilmiştir. Böylelikle, belgesellerin inandırıcılığında, dolayısıyla belgesellerde yeniden sunulan gerçeğin ve kültürel sunumların, bir yeniden sunumdan çok gerçek olarak algılanmasında, büyük etkisi olan görüntüler üzerinden belgeselleri analiz etmek de mümkün olabilmiştir.[4]

Ekonomik unsurlar açısından, 25 filmin 21'inde yer verilen geleneksel tüketim mekânları, 13'ünde yer verilen geleneksel ekonomik faaliyetler ve 7'sinde yer verilen geleneksel ürün kullanımı ile çok az oranda yer verilen modern karşıtları göz önünde bulundurulduğunda, İstanbul'un belgesellerdeki yeniden sunumunda gelenekselliğin öne çıkartıldığı söylenebilir.

Sosyal unsurlardan, dini unsurları dikkate aldığımızda, İstanbul'un sunumunda Müslümanlık vurgusunun da ön planda olduğunu söyleyebiliriz. 25 belgeselden 23'ünde de cami görüntüsünün olması azımsanamayacak bir sayıdır. Bu noktada dikkati çeken bir başka unsur da dinin kamusal alanda görünürlüğünü sağlayan kıyafetleriyle kadınların erkeklerden daha fazla bir şekilde yer bulduğunun tespitidir. Mevlevihaneler, sema törenleri de belgesellerde yer bulan konu birimlerindendir.

Çevresel unsurlar başlığı altında şehrin farklı yaşam tarzlarıyla ayrışan semtlerini, geleneksel-modern mimarinin örneklerini, şehir hayatında önemli yer tutan ve modernliğin göstergelerinden sayılan ulaşım olanaklarını ele aldığımızda yine geleneksellik taşıyanlara belgesellerde ağırlıklı yer verildiği görülmektedir. Dünyanın metropollerinden biri sayılan İstanbul bir yandan tarihi geçmişiyle, bir yan-

4) İçerik analizinin detayları için bkz. Nihan Gider Işıkman, "Ötekini Belgelemek; Belgesel Sinemada Kültürel Temsiller" Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, SB., 2009, s. 158-165.

dan sürekli büyüyen ve gelişen, modern mimarinin izlerini taşıyan yapısıyla dikkatleri üzerine çekerken, belgesellerde daha çok tarihi/geleneksel unsurlar yer almaktadır. Eski İstanbul semtleri, Sarayburnu'ndaki tarihi yapılar, Osmanlı sarayları tercih edilen mekanlar olmaktadır. Beyoğlu, Kumkapı gibi semtler ancak yine egzotizm kokan döner, meyhane, rakı, dansöz, fasıl gibi unsurlarla bezeli eğlence hayatı ile filmlerde yer bulabilirken, hızla büyüyen İstanbul'un yeni semtleri, mimari eserleri çok düşük bir oranda filmlerde yer almaktadır. Asya ve Avrupa'nın, Doğu ve Batı'nın buluştuğu şehir vurgusu belgesellerde yer alırken bu buluşma noktası olarak modern teknolojinin eseri köprü yerine vapur seyahatinin ağırlıklı olarak tercih ediliyor olması da bunun göstergelerinden biri olarak okunabilir.

Genel bir değerlendirme olarak, içerik analizi çerçevesinde, söz konusu 25 filmle, Türkiye hakkında belgesel yapan belgeselcilerin geleneksel-modern, Doğulu-Batılı karşıtlıkları içinde belgesellerde, Türkiye'yi ekonomik ve sosyal boyutları ile daha geleneksel bir çizgide konumlandırdıkları somut olarak ortaya çıkmaktadır.

Çalışmamız özelinde belgesellerde yeniden sunumlarının nasıl gerçekleştiği yalnızca bir günlük iletişim faaliyetinin parçası olmaktan öte uzun dönemli kültürlerarası iletişimi de etkileyen, sosyal, ekonomik, siyasal ilişkileri de belirleyen bir etken olarak düşünülmelidir. Söylem yoluyla edinilen ideolojiler sinemanın ideolojik yapısı çerçevesinde, bir yandan filmleri hayata geçiren yönetmenleri bir yandan da izleyicileri kuşatmış durumdadır. Bu çerçevede örneklem içinde yer alan filmler söylem analizine tabi tutulmuştur. Çünkü, Heck'in deyişiyle aktarırsak, bir ileti iletildiğinde yalnızca ne söylendiği değil, nasıl söylendiği ve söylenebileceği halde ne söylenmediğinin göstergelerin seçimi doğrultusunda şekillenmesidir (Heck, 2003: 302).

Film adları izleyiciye az sonra izleyeceği filmin konusuna dair ilk bilgileri, yönetmenin bakış açısına dair ipuçlarıyla yönlendirmeleri ilk bakışta vermek açısından önemli bir anlatım unsurudur. Örneklemimiz içinde yer alan bazı filmlerin adları da bu anlamda Türkiye'ye yönelen bakışlarda ve dolayısıyla da yönetmenlerin yorumlarındaki vurguların ipuçlarını taşımaktadır. Daha önce de belirttiğimiz üzere ele alınan 70 filmin ağırlıklı bir kısmı Avrupa Birliği üyesi

ülkeler tarafından hazırlanmıştır. Türkiye'nin üyelik süreci paralelindeki bu ilgiyi *Does Turkey Belongs to Europe* (Türkiye Avrupa'ya Ait mi?) belgeselinin adı ilk bakışta özetlemektedir. Avrupa Birliği süreciyle birlikte uluslararası medyada ve kamuoyunda en çok yer eden konulardan biri Türkiye'deki Kürt sorunudur ki, Van'da geçen *Journey to Kurdistan* (Kürdistan'a Yolculuk) belgeseli bu konudaki yanlış ve eksik bilgilenmenin ipuçlarını ilk bakışta vermektedir. Kürt sorununun paralelinde, Türkiye'nin dinsel farklılığı da gündemde geniş yer tutmakta, hatta çoğu siyasal, ekonomik, sosyal ilişkilerde temel bir etken olarak öne çıkarılmaktadır ki, *Religion and Fashion, A Tale of Two Turkeys* (Din ve Moda, İki Türkiye'nin Hikâyesi) belgeseli de ilk bakışta Türkiye'nin dinsel farklılığını vurgulamaktadır. *Mein Vater, der Türke* (Benim Babam Bir Türk) belgeselinde bir baba oğul ilişkisi ele alınmakla birlikte babanın Türk olduğunun filmin isminde vurgulanmasına ihtiyaç duyulmuştur. Bu vurgunun belgeselcinin tüm filminde yapacağı seçimlere yansımayacağını düşünmek mümkün değildir. Biz-öteki ayrımının tarih içinde en somut haliyle kendini Doğu-Batı ayrımında gösterdiğini daha önceki bölümlerde ele almıştık. Bu çerçevede, *Trails From The East* (Doğu'dan Gelen Yol) ismi belgeselin tamamının bu ayrım ve farklılıklar üzerinden şekillendiğini ilk bakışta ele vermektedir. Bu temel ayrımda öteki/Doğu tanımlanırken, 'ilginç, çekici, etkileyici, muhteşem' gibi kalıpların kullanımı yaygındır ki, *Fantastic Festivals of The World, The Whirling Dervishes* (Dünyanın Fantastik Festivalleri, Semazenler) belgeseli de ilk bakışta izleyicisine ötekini tüm gizemleriyle sunmayı vaat etmektedir. Elbette ki bu isimler belli bir örneklemin içinden seçilen birkaç örnektir ve elbetteki farklı okumalar yapmak mümkündür. Ancak bizim çalışmamız açısından, belgesellerin gerçeği sunduğu yanılsaması içinde, kültürlerin yeniden sunumları gerçekleştirilirken, belgeselcinin tercihleri doğrultusunda, izleyiciyi nerelere yönlendirebileceğinin görülmesi önemlidir.

İçerik analiziyle görülmüştür ki Türkiye, geleneksel tüketim mekânlarıyla, geleneksel ekonomik faaliyetlerle ve geleneksel ürün kullanımıyla temsil edilmektedir, ki bu Türkiye'nin sosyal ve ekonomik hayatı en gelişmiş şehri İstanbul üzerinden yapılmaktadır. Belgeselleri İstanbul'u hiç görmemiş bir izleyici gözüyle, bize sunulan gö-

rüntülerle tanımaya çalıştığımızda, dünyanın sayılı metropollerinden sayılan İstanbul'da alışveriş merkezleri, teknoloji marketler gibi modern tüketim mekânları yoktur. İstanbullular geçimlerini zanaat, el işçiliği, küçük ölçekli ticaret gibi ekonomik faaliyetlerle sağlamaktadırlar. İstanbulluların tüketim alışkanlıkları, ürün çeşitliliği açısından son derece sınırlı ve teknolojik, endüstriyel olmaktan çok uzaktır. Belgesellerde kültürlerin yeniden sunumlarında belli kalıpların tekrarı, küreselleşme koşulları göz önünde bulundurulduğunda böylesi komik denebilecek temsillere sebep olabilmektedir. Elbette ki İstanbul, sosyal, ekonomik koşullarıyla tüm Türkiye'yi temsil yeterliğine sahip değildir ancak belli ön kabullere odaklanmış bir bakış açısıyla oluşturulmuş bu yeniden sunumların da gerçeklikten çok uzak olduğu ortadadır.

Kültürel bir unsur olarak din de Türkiye'nin sunumunda önemli unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Nilüfer Göle Türkiye'yi, İslam ve Avrupa karşılaşmasının önemli bir parçası olarak gösterir. Göle'ye göre, Avrupa'ya göç veren ve Avrupa Birliği'ne aday bir ülke olarak Türkiye, Avrupa'nın imgesel sınırlarının, kültürel ve dinsel farklılığı bünyesine dahil eden ve dışlayan sınırların istikrarını bozmaktadır (Göle, 2008: 50). Dolayısıyla dışarıdan Türkiye'ye bakıldığında, dinin, belki bir merak çerçevesinde de, anlaşılmaya, tanınmaya çalışılan bir farklılık olarak belirmesi doğaldır. İçerik analizinde ele alınan 25 filmden 23'ünde de cami görüntülerinin kullanılması, ezanın zaman zaman mistik, zaman zaman bir müzikal malzeme olarak ağırlıklı bir oranda yer bulması bu çerçevede anlam kazanmaktadır. Burada üzerinde durmak istediğimiz bir unsur da dinsel farklılığa türbanlı kadın imgesi üzerinden ağırlıklı olarak yer verilmesidir. Yani, oryantalist eserlerde benzer örneklerini gördüğümüz üzere yine medeniyet farklılığının önemli bir bölümü kadın üzerinden görsellik kazanmaktadır. 25 filmin 17'sinde türbanlı kadın görüntüleri yer almaktadır. Buna karşılık ancak 5 filmde sarık, cüppe gibi dini erkek simgelerine yer verilmiştir. Batı'da yaşayan Müslüman göçmenlerle bir iç mesele haline de gelen, kültürel kimliğin bir sembolü olan türban tartışması üzerinde odaklanılmasını sadece değişik kıyafetlerin egzotik etkisiyle açıklamak mümkün değildir. Göle bunu, İslami tesettürün İslam'ı kamunun gözünde daha görünür kılmasıyla açıkla-

maktadır ve Avrupa modernitesinin simgelerine yönelik bir tehdit olarak örtünün modern öznenin reddi anlamına gelen bir simge olarak algılandığını belirtmektedir (Göle, 2008: 122). Bu noktada, bizim çalışmamız açısından, kültürlerin yeniden sunumlarında farklılıkların vurgulanması, ötekiliğin sürdürülmesi önem taşımaktadır.

Bir noktada da İstanbul hakkındaki belgesellerde, Kapalı Çarşı, Mısır Çarşısı, Topkapı Sarayı, Ayasofya, cami/ezan/namaz, türban, meyhane, dansöz, nargile, nazar boncuğu, hamam, kahve, tavla, döner, Asya-Avrupa arası vapur turu gibi ortak öğelerle bezenmiş bir İstanbul'un daha çok İstanbul'a, Türkiye'ye benzediği düşünülmektedir ki farklı ülkelerden, farklı belgeselcilerin, farklı filmlerinde yeniden ve yeniden yer bulabilmektedirler. Bu imgeler, belli bir gündelik gerçekliği betimleyişleriyle dahi tartışılabilir olmakla birlikte klişeleri de açığa vururlar. Önemli olan bunun İstanbul/Türkiye gerçeğiyle ne kadar örtüştüğünün sorgulanmadan yeniden ve yeniden üretilerek, kendi özgünlüğü ve yerelliğinden uzak, yeni bir gerçekliğin yaratılmasıdır. Tabii ki tam bu noktada, medyanın ticari yapısı çerçevesinde alışılmışın dışına çıkmanın taşıdığı risk ve televizyon program üretim tarzının belgesel üretim tarzıyla örtüşmeyen yapısı da göz önünde bulundurulmalıdır.

Teun Van Dijk söylemin anlambilimsel özelliklerini, anlatıyı oluşturan kişilerin, seçtikleri ya da kaçındıkları konular, standart temalar ve kodların kullanımı, anlatılarının sosyal, ekonomik, siyasal yapılarla şekillenen toplumsal söylemle uyumu, bu bağlamda hangi bilginin üstü kapalı bırakıldığı ya da açıkça ifade edildiği, hangi anlamların ön plana ya da arka plana alındığı, hangi ayrıntıların tanımlanmış ya da tanımlanmamış bırakıldığı, vb. şeklinde sıralar (Van Dijk, 2003: 110). Ele aldığımız üzere, belgeselcinin seçimleri doğrultusunda Türkiye temsillerinde de bu özellikler net bir şekilde görülmektedir ki örneklemimiz, belgesellerde kültürlerin yeniden sunumlarına dair çıkarımlarda bulunmamızı mümkün kılmaktadır.

SONUÇ

Sonuç olarak, etkin bir kültürlerarası iletişim aracı olabilecek belgesellere, gerçekleri yeniden sunma ve temsiller oluşturma özellikleri çerçevesinde bakıldığında, Türkiye'nin günümüzdeki özgün sos-

yal, kültürel, politik yapısını değerlendirebilmekten uzak, turistik bir kartpostal gibi kültürel dokuyu sadece sembolik olarak sunabilen, bir nevi propaganda aracına dönüşmüş, filmlerin üretimi belgesel sinema alanına hiçbir katkı sağlamayacağı gibi, kültürlerarası iletişim açısından da önkabullerin yinelenmesinden öteye geçemeyecektir. Bu noktada önemli olan, bir özeleştiri mekanizması geliştirebilmektir.

'Biz' ve 'öteki' arasındaki farklılık vurgusunu gözardı etsek, Doğu-Batı ayrımını bir yana bıraksak bile, Said'in belirttiği gibi, hiç kimse, Kuzey-Güney, sahip olanlar-olmayanlar, emperyalist-emperyalizm aleyhtarı, beyaz-renkli ayrımlarıyla karşılaşmaktan kaçınamaz, sanki böyle şeyler yokmuş gibi davranarak kurtulamaz bunlardan (Said, 1995: 341). 1950'lerde Lestor Pearson, "insanların, farklı medeniyetlerin birbirlerinden ders alarak, birbirlerinin tarihini, ideallerini, sanatını ve kültürünü inceleyerek ve karşılıklı olarak birbirlerinin yaşamlarını zenginleştirerek barışçıl bir ilişki içinde yan yana yaşamayı öğrenmek zorunda olacakları bir çağa adım atmakta olduğu, bu aşırı kalabalık küçük dünyada bunun alternatifinin ise yanlış anlama, gerilim, çatışma ve yıkım olduğu" uyarısında bulunmuştur (akt. Huntington, 2004: 484).

Bu uyarıyı belgesellerde kültürlerin sunumları açısından ele aldığımızda, belgeseli bir diyalog ortamı yaratmak amaçlı kullanmanın gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Klişe, öğrenilmiş yanlışları tekrarlamamak, kimlik saplantılarını aşmak, çalışmalarını farklı kültürler arasında bir köprü kurmanın aracı olarak gören tüm belgeselciler için önemli bir hedef olabilmelidir. Gücünü gerçeklik yanılsamasından alan belgesellerle yaratılacak diyalog ortamı, önyargıların sorgulanması, kültürel farklılıklardansa kültürel kesişmelerin fark edilmesi, kimlik odaklı birbirini dışlama süreçlerine alternatif olabilir. Kültürler arasındaki ilişkiyi medeniyetler çatışmasını doğurur bir şekilde farklılıklarla değil, benzerliklerle ifade etmek ancak bu şekilde mümkün olabilir ki, böylelikle sanal yaşanmışlıklar sağlayan, uzakları yakınlaştıran medya araçları da küreselleşme ekseninde pozitif bir değer kazanabilir.

Yeni iletişim teknolojileriyle farklı bakış açılarından gelen bilginin ulaşılırlığının da artması, hem belgeselciye hem de izleyiciye sorumluluk yüklemektedir. Belgeselci için farklı kültürler hakkında

araştırma yapan kişi için kaynaklara, yerel bağlantılara ulaşım çok daha kolaylaşmıştır. Aynı şekilde, farklı kültürlerin sunumları açısından ele aldığımızda, izleyici de daha etkin, eleştirel bir konum alabilmeli, herhangi bir kültürü nasıl yorumlamak gerektiği konusundaki farklı sunumların oluşturduğu tartışma zeminde, yayıncıların belli kalıpları yeniden ve yeniden üreten yapımlar konusunda ısrarını kırabilmelidir.

Günümüzde dijital olanaklarla, film yapımının daha ucuza, hızlı bir şekilde yapılıp yayınlanabiliyor olması medyanın ticari yapısı karşısında bağımsız yapımların bir alternatif olarak görülebilmesini sağlamıştır. Belgeselciler artık büyük yapımcılara, yayın kuruluşlarına bağlı olmadan filmlerini yapabilir hale gelmişlerdir. Bu ekonomik ve siyasal iktidar ilişkilerinden bağımsız kültürel yeniden sunumların belgeseller aracılığıyla izleyicilere ulaştırılabilmesi açısından da bir umuttur. Bu yolla başat medya tarafından görmezden gelinenler görünür kılınabilir, kültürlerin buluşması açısından diyaloga açık bir tartışma zemini yaratılabilir. Tarihi, sosyal, ekonomik, siyasal pek çok bağımsız değişkenin etkisiyle şekillenen bir kültür sınırlı bir bakış açısından kavranamayacak kadar karmaşıktır. Ne kadar çok farklı bakış açısı söz konusu olursa, o kadar gerçekliği içinde algılanabilir. İşte yeni iletişim teknolojileri buna olanak tanımaktadır. Uzun dönemli gözlem ya da katılımlı çalışmalarla sağlanmaya çalışılan, belgesele konu edinilen kültürün içinden gelen kişilerin kendi temsillerinin üretiminde etkin olabilmeleridir ki dijital film yapım ve yayın olanakları ile kontrol direkt onların eline geçebilmektedir. Biz karşısında öteki, iletişim teknolojilerinin kontrolünü edindikçe kendini daha çok tanıtabilmektedir. Bu noktada dikkatle kaçınılması gereken, kültürlerin yeniden sunumlarında, başat medyada yer bulma olanakları çerçevesinde, 'öteki'nin de kendisini ötekileştirmesidir.

Yerelin kendi öz temsillerini oluşturması çerçevesinde düşünüldüğünde Türk belgeselcilerine de görev düşmektedir. Belli kalıplar çerçevesinde, önyargılara dayanan, sosyal, ekonomik, siyasal konjontürden bağımsız düşünülemeyecek belgesellerin yapımlarını önlemek olanaklı olmadığına göre, gereksiz hassasiyet göstermek yerine yapılacak iş, öncelikle bir özeleştiriyle hem gerçekten Türkiye'nin sosyal, ekonomik, siyasal yaşamındaki olumsuzlukları ele alarak değişimin-

de bir aktör olabilmek hem de sahip olduğumuz değerleri farklılıklar olarak değil zenginlikler olarak yansıtabilmek olmalıdır. Sınırlandırılmış bakış açılarıyla ele alınan belli konuların yanında Türkiye olağan insanların olağanüstü hikâyeleriyle zengin kültürel ve sosyal yapısıyla yerelliği ve özgünlüğü içinde tarihi ve modernliğiyle belgeselcilere konu açısından geniş bir yelpaze sunmaktadır. Türk belgeselcileri de artık hazırladıkları yapımlarla uluslararası izleyiciyle buluşmanın yollarını aramalıdırlar. Daha önce değindiğimiz üzere zaten dijital film yapım ve yayın olanakları bu anlamda bir şans olarak değerlendirilebilmelidir.

Bunun yanı sıra yapım bütçesinde uluslararası belgesel forumlarına, pitching oturumlarına katılmak üzere de pay ayrılması şarttır. Ancak böylelikle uluslararası yapım ortaklıklarının sağlanması, yabancı yayın kuruluşlarının yayın akışlarında yer alınması sağlanabilir. Böylelikle yabancı belgeselcilerle, farklı fikirleri paylaşan, tartışan, anlamaya çalışan entelektüel yakınlıklar ve zaman içinde dönüşen yeni bir düşünce akımı oluşturulabilir ki bunun kültürel yeniden sunumları da etkilemesi kaçınılmaz olacaktır. Küreselleşme paralelinde kültürlerarası buluşmaların zaman ve mekân sınırlılıklarını aşmasını, belgeselciler de ister ortak yapımlarla, ister katıldıkları gösterim ve festivallerle, ister ortak çalışma gruplarıyla kültürlerin sunumlarının gerçekliğini arttırmak adına bir avantaja çevirebilirler.

Tabii ki bu noktada resmi makamlara da görev düşmektedir. Belgeselleri ülkenin nesnel bir tanıtım aracı haline getirmek adına devlet desteğinin arttırılabilmesi önemlidir. Bu çerçevede Kültür Bakanlığı'nın son yıllarda belgesel yapımlara sağladığı ekonomik destek umut vericidir. Ancak nesnelliğin ön koşulunun propagandadan uzak durmak olduğu unutulmamalıdır. Çünkü farklı kanallardan farklı bilgi, fikir ve temsillere kolaylıkla ulaşabilen izleyici karşısında propaganda çizgisinde yapımların hiçbir etkinliğinin olamayacağı ortadadır.

Son olarak üzerinde durulması gereken önemli bir nokta da hem sosyal, ekonomik, siyasal etmenler çerçevesinde Türkiye'nin konumunun/konumlandırılışının anlaşılabilmesi hem de belgesel anlatısı ile sağlanabilecek alternatif yaklaşımların tespiti için Türkiye hakkında hazırlanan belgesellerin arşivlenmesi de önemlidir. Türkiye'de çekim yapmak isteyen tüm yapım ekipleri 12 Ağustos 2005 tarihin-

de, 25904 Sayılı Resmi Gazete'de yayınlanarak yürürlüğe giren, "Sinematografik Ortak Yapımlar ve Türkiye'de Ticari Amaçlı Film Çekmek İsteyen Yerli Yapımcılar Hakkında Yönetmelik" gereği çekim izni almak, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan en az bir mihmandarla çalışmak zorundadırlar. Bu yasal düzenlemenin işlerliğinin arttırılabilmesi elbetteki önemlidir ancak günümüz teknolojisi çerçevesinde belgesel ekiplerinin hareket kabiliyetlerinin artması paralelinde çok da mümkün olamamaktadır. Zaten belirttiğimiz üzere kontrolden çok, alternatifler üretebilmek daha etkin bir yöntem olarak görülmektedir ki önerdiğimiz gibi oluşturulacak arşiv 'öteki'nin prizmasından görüldüğü biçimiyle, kendimize dair özeleştiriyi yapabilmemizi de sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Bauman, Zygmunt (1992), *Intimations of Postmodernity*, Londra: Routledge.

Çoban, Barış ve Zeynep Özarslan (ed.), (2003), *Söylem ve İdeoloji, Mitoloji, Din, İdeoloji*, İstanbul: Su Yayınları.

Fabian, Johannes, (1999), *Zaman ve Öteki*, çev. Selçuk Budak, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Godmillow, Jill, "How real is the reality in documentary film?" Jill Godmillow, Ann-Louise Shapiro'yla konuşma, http://www.nd.edu/~jgodmilo/reality.html(erişim tarihi 4/3/08).

Göle, Nilüfer, (2008), *İç İçe Girişler: İslam ve Avrupa*, İstanbul: Metis Yayınları.

Hall, Stuart, (2002), "Local and the Global: Globalization and Ethnicity", *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, Anne McClintock, Aamir Mufti ve Ella Shohat (ed.), University of Minnesota Press, Minneapolis.

Huntington, Samuel P., (2004), *Medeniyetler Çatışması*, çev. Mehmet Turhan, İstanbul: Okuyan Us.

Işıkman Gider, Nihan (2009), *Ötekini Belgelemek; Belgesel Sinemada Kültürel Temsiller*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, SBE.

İlter, Tuğrul, (2006), "Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm", *Küresel İletişim Dergisi*, Sayı: 1, Bahar.

Jenks, Chris (ed.) (1995), "The Centrality of The Eye in Western Culture", *Visual Culture*. Londra: Routledge.

Mıhçıoğlu, Murat, (2001), "Oryantalizmi Aşmak", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 1*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
Morris, Peter, (1987), "Re-thinking Grierson: The Ideology of John Grierson", *History on/and/in Film*, T. O'Regan ve B. Shoesmith (ed.), Perth: History and Film Association of Australia.
Öcel, Nilüfer Pembecioğlu, (2005), *Belgesel Film Üstüne Yazılar*, Babil Yayınları, Ankara.
Özdemir, Önder Murat, (2005), "Dünyayı Keşfetmek Üstüne: Dokü-Safariler Seyr-i Alem", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 94, Bahar.
Renov, Michael, (1993), *Theorizing Documentary*, Routledge.
Rotha, Paul (2000), *Belgesel Sinema*, İzdüşüm Yayınları, İstanbul.
Ruby, Jay, (2000), *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, University of Chicago Pres.
Said, Edward W., (1995), *Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları*, Berna Ülner (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
Sartori, Giovanni, (2004), *Görmenin İktidarı, Homo Videns: Gören İnsan*, Gül Batuş ve Bahar Ulukan (çev.), İstanbul: Karakutu Yayınları.
Türkoğlu, Nurçay (2003), *Kitle İletişimi ve Kültür*, Naos Yayınları, İstanbul.

Ek: 1
Film Listesi

Yılı	Adı	Yönetmen
1987	Shadows of Turkey	Walter Andrews
1995	Conversations Across the Bosphorus	Jeanne C. Finley
1999	Beyond The Forest	Gulya Mirzoeva
2004	The Arrangement	Andrea Minauf
2004	Kunst e Kitsch	Jolanda Drion
2004	Unsolved History: The Trojan Horse	Andy Papadopoulos
2004	Helen of Troy	Bill Locke
2004	Apostle Paul	Duane Abler
2004	Jumalan Kuvai	Elina Saksala
2004	Turkish Rugs, Kilims	Julie Leonard
2004	Fantastic Festivals of The World	Sigal Bujman
2005	Schliemanns Erben	Peter Prestel
2005	Eastern Turkey / Journey To Kurdistan	Yoshitaka Nitta
2005	Bursa Historical Dance Festival	Epp Ehand

2005	Sunny Night Colors / Güneşli Gecenin Renkleri	David Urushadze
2005	Sufi Soul	Simon Broughton
2005	"What The Ancients Knew", "The Greeks"	Heike Wells
2005	Gernstl Unterwegs in Istanbul	Anja Glas
2005	Heaven on Earth	Stephen Rooke
2005	Getaways Marmaris	Saralı Reddin
2005	About Trabzon	Omri Galperin
2005	The Dust On My Shoes	Matthew Newton
2005	Black Sea	Arild Jonsjord
2005	Thirsty Traveller – Raki	Nancy Tillberg
2005	Shopping in Istanbul	Kevin Fox, Dennis Chan
2005	Mein Vater, Der Türke	Marcus Vetter, Ariane Riecker
2005	Ave Maria	Nienke Strikwerda
2005	Göreme	Jasz Zoltan
2005	Orhan Pamuk	Ian Altschwager
2005	The Cavemens Dream	Martin Thoma
2005	Iron Church	Penko Roussev
2005	Mare TV – Bosphorus	Jens Fintelmann
2006	De Venise a Bysance	Nathalie Claire Leclercq
2006	The Spa Of Embarassing Illness	Stephanie Hutchinson
2006	Orient Express Gensono tabi	Aki Kuroda
2006	Bukya ke Shiorio	Elias Mamalakis
2006	Istanbul, Diyarbakır, Van, Doğubayazıd	Eric Bacos
2006	Mary Magdelene	Yen Chu
2006	Turkey 2006	Michael Plejdrup
2006	Der Basar Von Urfa / The Bazaar Of Sanlıurfa	Hans Guttner
2006	Great Sporting Duels: Football-Turkey: Fenerbahce/Galatasaray	Gilles Cayatte Terranoa
2006	CSR Promise Responsibility	Emanuel Danesch
2006	Planeta Finito	Raquel Diaz Garcia
2006	Leagues Apart – FB-GS	Gerry Hoban

2006	KRO City Trips – Istanbul	Doreth Matheeuwsen
2006	Berni Models	Lucijan Vihar
2006	Liebe in Harem	Timm Jaspert
2006	In Search of Lost Worlds: The Hittites	Martin Wilson, Jane Johnston
2006	Der Türkische Containershuttle	Thorsten Gunther
2006	Fast Track	Rayan Datar
2006	The Sky at Night	Jane Hannah Segar
2006	Trails from the East	Rob Hof
2006	Glories of Islam	Roger Thomas
2006	World Traveller	Zhang Yan, Lu Yuenong
2006	Ece Ege and Istanbul	Xavier Marquet
2006	Who Do You Think You Are, Robert Lindsay	Thomas McCarthy
2006	Who Do You Think You Are, David Dickinson	Mary Crisp
2006	Go'kvall, Travel Reports on Lykian Way, İstanbul, Kapadokya	Lena Haglund
2006	Fortunes of Islam	Michael Bauer
2006	C.S.I Gladiator, Timewatch	Monika Kupper-Prod
2006	Museum TV	Paul Kramer
2006	The Views From Abroad – Turkey by Milan Fridrich	Belohlavî Karel
2006	Vejen til EU-Tyrkiet Rasmus	Hundsbaek Pedersen
2006	Palin's New Europe	John-Paul Davidson
2006	Straight out to Turkey	Daniel Hartoog
2006	Voxtours Turkey	Barbara Gayler
2006	Pope	Michael Hansen
2007	This World: Religion and Fashion, A Tale of Two Turkeys	Agnes Teek
2007	Die Wachter des Ararat	Martin Thoma
2007	Orient Express – Istanbul	Steven Gren

BELGESEL FİLMİN ANLATI YAPISININ MECRAYA BAĞLI DEĞİŞİMİ*

Gülçin Çakıcı Öztürk

GİRİŞ

Belgesel filmin, sinema tarihinin başlangıcından itibaren 'sinemasal türler' içerisinde ayrı bir yeri vardır. Bu sinemasal türün 'anlatı yapısı', başlangıcında, sinema filminin 'anlatı yapısı'yla uyum göstermektedir. Ancak televizyonun yeni bir gösterim mecrası olarak varlığını kabul ettirmesiyle birlikte belgesel filmin bu yeni mecrada tutunabilmesi için 'anlatı yapısı'nı televizyon anlatısına uyarlaması zorunluluğu kaçınılmaz hale gelmiş ve zamanla belgesel filmde 'si-

*) Bu yazı "Sinemadan Televizyona, Belgesel Filmde Değişen Anlatı Yapısı: Can Dündar Ve Tolga Örnek'in Belgesel Filmleri" başlıklı tez çalışması temel alınarak hazırlanmıştır. Gülçin Çakıcı Öztürk, "Sinemadan Televizyona, Belgesel Filmde Değişen Anlatı Yapısı: Can Dündar ve Tolga Örnek'in Belgesel Filmleri, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, SBE, 2013.

nema anlatısı'ndan 'televizyon programı anlatısı'na doğru bir dönüşüm baş göstermiştir.

Çalışmanın temel sorunsalını; belgesel filmin başlangıcından günümüze gösterim mecralarının değişmesiyle onun 'anlatı' yapısı ve 'tanımı'nın da bu mecralarla doğru orantılı olarak değişmesi, mecraların da birbirlerinin 'anlatı' yapılarına etki etmeleri oluşturmaktadır. Böylece, çalışmada içeriğin önemsiz olduğu gibi kesin bir tutum benimsenmemekle beraber, belgesel film özelinde, içeriğin ve biçimin yayınlandığı ortama göre değişim gösterdiği varsayımı yinelenerek doğrulanmaya çalışılmaktadır.

Bu çalışma, geçmişten itibaren çeşitli teorilerle gündeme getirilen 'aracın' (*medium*) salt araç olmanın dışında anlam üretici özelliğinin 'anlatı'ya etkilerini bir kez daha ortaya koyarak daha sonra yapılacak olan benzer çalışmalar için kendilerini üzerinde geliştirebilecekleri, tarihsel arka planı olan, karşılaştırmalı, kavramsal bir dokunun oluşmasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

ANLATI VE ANLATI KURAMLARI

Anlatı, olaylar, deneyimler ya da benzerlerinin bir hikâyesi, anlatı eylemidir (Oluk, 2008: 17). Erol Mutlu (2008: 31) anlatıyı, mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline getirilen iki ya da daha fazla olayın (ya da bir durum ile bir olayın) aktarılması olarak tarif ederken; Mehmet Rifat anlatı kavramını gerçek ya da düşsel olayların, değişik gösterge dizgeleri aracılığıyla anlatılması sonucu ortaya çıkmış bütün olarak kullandığını belirtir (Oluk, 2008: 17).

Tahsin Yücel ise *Anlatı Yerlemleri* isimli kitabında anlatıyı insan, uzam ve zaman temelinde tanımlar: "Dünya konusunda her türlü bilginin en azından üç etkenin işlevi olduğu söylenebilir: dünyanın kendisi (uzam), onu ele alan özne (belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı zaman (belli bir ân). Bu üç öğeden birinde en ufak bir değişiklik olmuşsa, dünya aynı dünya değildir artık. İster bizi çevreleyen gerçek evren söz konusu olsun, ister betimlenmiş ya da düşlenmiş öyküsel bir evren, üç öğeden biri için doğru olan, öbür ikisi için de doğrudur. (...) Bu durumda bu üç ulamın anlatının da temel yerlemleri-

ni, yani onu yapısı içinde kavramamızı sağlayacak, temel öğelerini oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz" (Yücel, 1979: 11). Anlatı, kuram olarak da 1920'lerden itibaren Rus biçimci eleştirmenlerin öncülüğünde, dilbilim, antropoloji, göstergebilim gibi diğer bilim dallarının da katkıda bulunmasıyla günümüze kadar kendisini geliştirmiş bir bilim dalıdır.

Edebiyat Kuramı adlı eserinde Terry Eaglaton, anlatı kuramının yaratıcıları olarak yapısalcılık alanında çalışan Litvanyalı A. J. Greimas, Bulgar Tzvetan Todorov, Fransız eleştirmen Gérard Genette, Claude Bremond ve Roland Barthes'ı ön planda tutmaktadır. İlk kez Todorov tarafından 1969 yılında kullanılan anlatı bilimi (*narratology*) terimi, yapısalcı bir yaklaşımla anlatı analizini içermektedir (Tutumlu, 2002: 15).

Araştırmalarını Rus halk masalları üzerine yoğunlaştıran Rus Dilbilimci Vladimir Propp, masallardaki anlatı yapısını inceleyerek, aslında bütün anlatılarda bulunabilecek işlevleri/eylemleri ortaya çıkarmıştır. Böylece Propp (2008: VII), "hem masal alanında hem de anlatı çözümlemesi alanında yöntemsel açıdan bir öncü olmuştur."

Propp'a göre *işlev*, kişinin *eylem*idir ve Propp bu eylemleri, her masalda farklılaşabilen kişilerin özelliklerinden soyutlayarak ele alır ve her eylemi, anlatının akışı içindeki yerini dikkate alarak belirler. Bu şekilde Propp, masallardaki kahramanların yolculuğunu 31 temel 'işlev'e ayırır (Propp, 2008: XI). Propp'un bu işlevleri sıralamasındaki amaç, yüzlerce masalda ortak olabilecek 'işlevsel' birimleri bulup ortaya çıkararak halk masalının yapısını düzenleyen yasaları belirlemek olarak açıklanabilir (Propp, 2008: XI).

Fransız edebiyat eleştirmeni Gérard Genette, anlatıyı bir kuram ve eleştiri biçimi olarak ayrıntılı bir şekilde ele aldığı, konuyla ilgili araştırmalara referans olan *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme* isimli eserinde anlatıyı, "bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifade eden bir bildirim" (2011: 13) olarak tanımlamaktadır.

Genette'i anlatı konusunda farklı bir yere oturtansa, anlatıyı analiz etme yöntemini tanımlamış olmasıdır. Ona göre anlatı analizi, "kendi içinde ele alınan bir eylemler ve durumlar bütünlüğünü, bu bütünlüğün bilgisinin bize erişmesini sağlayan dilsel ya da diğer araç-

ları bir yana bırakarak incelemek anlamına gelir" (2011: 13). Eserine adını verdiği "anlatının söylemi de, anlatma eyleminin bir ürünüdür" (2011: 14).

Çağdaş göstergebilimi bir bilim dalı olarak kuran ve bu bilimi geliştirerek daha geniş kitlelere yayılmasına "benzersiz anlatımıyla büyük katkıda bulunan" Roland Barthes, 1966 yılında çeşitli uzmanların göstergebilimsel incelemelerini "Yapısal Anlatı Çözümlemesi" başlığıyla *Communications* (Sayı: 8) dergisinde yayınlamıştır. Barthes bu metninde insanı kuşatan anlatılar evrenine ilişkin genel bir kuramın ana ilkelerini vermeye çalışır (Rifat, 2008: 185). Barthes'a göre anlatı, insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur (Barthes, 1988: 7). Ona göre anlatı bir nevi iletişim sürecidir: "Anlatının bir göndereni, bir gönderileni vardır. (...) Anlatıcısız ve dinleyicisiz (ya da okursuz) anlatı olamaz" (Barthes, 1988: 51).

1960 sonrasında göstergebilimin Avrupa'daki en önemli temsilcilerinden olan Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* isimli eserinde anlatının yükümlendiği her olayın belli başlı üç evreden geçtiği tespitinde bulunur:

- Olay zamanı,
- Olayın bilisel nesneye dönüştüren, dolaylı ya da dolaysız öğrenme zamanı,
- Anlatı zamanı (2009: 11).

Eco (2009: 46) öykünün anlatısal söylem aracılığıyla iletildiğini belirtir. Anlatıcıyı da Anlatan Ses olarak tanımlar (Eco, 2009: 23).

Seçil Büker (2010: 39), Eco'nun anlatıma ilişkin görüşlerini şöyle özetlemektedir: "Eco'ya göre bir anlatımın anlamı nesnenin varlığına bağlı değildir. Anlatım bir nesneyi göstermez, kültürel bir içeriği gösterir. Görüldüğü gibi Eco gösteren/gösterilen ikilisi yerine anlatım/içerik ikilisini getirir. Ona göre bu iki işlev öğesinin etkileşimiyle göstergesel işlev oluşur. Göstergebilim nesne ya da göndergeyle değil, içerikle ilgilenir. İçerik *kültürel bir birim* olarak tanımlanmalıdır."

Fransız göstergebilimci Christian Metz, anlatımın temel birimini olaylar zinciri olarak tanımlar ve bunun ideal olarak film aracına nasıl uygun hale getirileceğini anlatmaktadır. Ona göre film, dünyayı kavrama ve onun üzerine düşünme yoludur (Andrew, 2000: 267-268):

"Christian Metz 1970'lerin ortalarında yazdığı 'Modern Cinema And Narrativity' (Sinema ve Anlatımsallık) adlı makalesinde, işe önce 'iyi bir yönetmenin kendine özgü bir sinema dili vardır' fikrini çürütmekle başlar. Ona göre film dili diye bir şey yok, film grameri vardır. Dil başka bir şeydir, sinema başka bir şey. 'Dil ile sinemanın tek ortak noktası her ikisinin de bir grameri olmasıdır. Film grameri kuralları da sinemanın ilk on yılında oluşturulmuş ve bu iş tamamlanmıştır. Bütün yönetmenler aynı temel grameri kullanmak zorundadır. Dolayısıyla sinema sanatının tek bir grameri vardır. Ama bu grameri oluşturan öğeleri farklı bir şekilde kullanabilir, kendinize özgü bir anlatımsallık kurabilirsiniz' der" (Sözen, 2008: 173).

Metz anlatıyı iki katmanlı bir zamansal dizi olarak tanımlamaktadır. Ona göre bir anlatılan şeyin zamanı vardır, bir de anlatının zamanı (yani gösterilenin zamanı ile gösterenin zamanı). Bu ikilik anlatılarda sıradan özellikler olan zamansal çarpıtmaları (kahramanın hayatından üç senenin, romanda iki cümleyle ya da filmde birkaç 'tekrarlama gösteren' montaj hareketiyle, vb. özetlemesi) olanaklı kılmaktan ibaret değildir. O, anlatının bir işlevinin de, bir zaman taslağına göre bir başka taslağı bulup çıkarmak olduğunu düşünmeye davet eder (Genette, 2011: 21).

Bulgar asıllı Fransız yazın kuramcısı Tzvetan Todorov, anlatıların işleyişlerini kendilerini oluşturan temel dilbilgisel kategorilere göre yorumlayıp metnin işleyişinde kullanılan kategorileri sınıflandırıyordu. Buna göre tümceler, *'etken özne'* ve *'yüklem'* den oluşan *birincil* kategoriye göre çözümleniyordu (Rifat, 2008: 144). "Todorov kişileri nitelendiren tüm özellikleri durumlar, iç özellikler ve dış koşullar olmak üzere üç sıfat durumuna indirgemiştir. Aynı şekilde öykülerde yer alan tüm eylemleri de bir durumu değiştirmek, kuralları çiğnemek ve cezalandırmak olmak üzere üç eyleme indirgemiştir. Todorov yüklemin geçirebileceği basit ya da karmaşık dönüşümleri sınıflandırarak ve tümcelerde saptadığı dönüşümlere dayanarak anlatıların tipolojisinin yapılabileceğini göstermiştir. Bu asamaya kadar, Todorov'un Propp'un görüşlerini olgunlaştırdığı söylenebilir. Daha sonraki aşamalarda ise, önermeleri kiplere ayırmış ve sıralanma içindeki bileşimleri sınıflandırmıştır" (Yazıcı, 2007: 52).

Metnin bu şekilde temel birimlerin ayrıştırılması, bu birimlerin anlatı (olay örgüsü) içinde nasıl birleştirildiğinin gösterilmesi, zaman-

sal ve mekânsal düzenlemenin açığa çıkarılması – sözdizimsel görünüş başlığı altında incelenen bu sorunlar, Todorov'a göre yapısalcı çözümlemenin temelini oluşturmaktadır (Todorov, 2008: 12-13).

Göstergebilimin kurucusu olarak kabul edilen Fransız dilbilimci Algirdas Julien Greimas'ın anlatı için geliştirdiği örnekçeler, yazınsal eleştiri ve anlatı çözümleme tekniklerini önemli ölçüde etkilemiştir (Rifat, 2008: 203). Bu örnekçeler arasından yazın eleştirisini etkileyen eyleyenler örnekçesi ve işlevler örnekçesini kısaca aktarmak gerekirse: *Eyleyenler örnekçesi*yle Greimas, anlatıdaki olayların (eylemler dizisi) çevresinde geliştiği kişileri (eyleyenler) kastetmektedir. 1966'da oluşturduğu kuramında Greimas, altı eyleyenli bir model oluşturmuştur. Bu eyleyenler: *Gönderen*, *nesne*, *özne*, *karşı çıkan*, *yardım eden* ve *gönderilen*dir (Rifat, 2008: 203-204).

Greimas *işlevler örnekçesi*nde de, anlatıların işlevler diye adlandırılan eylem-tiplerinin zincirlenişine göre betimlenebileceğinden bahsetmektedir. Bu işlevlere verilen adlar da anlatıdaki eylemleri (yani işlevleri) betimlemektedir. Greimas, Vladimir Propp'un masallar için saptadığı otuz bir işlevi kendi göstergebilimsel bakış açısına göre düzenler. Buna göre her anlatı bir başlangıç durumu ile sonuç durumu arasındaki dönüşümden meydana gelmektedir. Greimas, bu dönüşüm eylemini söz konusu iki durum arasındaki üç sınamaya ayırmaktadır: *Yetilendirici sınama*, *sonuçlandırıcı sınama* ve *onurlandırıcı sınama* (Rifat, 2008: 204-205).

Yetilendirici sınamada Özne, arayışını gerçekleştirebilmek için yetenekleri edinmeye çalışır ya da edinir. *Sonuçlandırıcı sınamada* Özne, aradığı Nesne'ye ulaşabilmek için gerekli edimleri yerine getirir. *Onurlandırıcı sınamada* ise, esas eylemini başarıyla sonuçlandıran Özne'nin ödüllendirilmesi söz konusudur (Rifat, 2008: 204-205). Amerikalı film ve edebiyat eleştirmeni olan Seymour Chatman, 'Anlatı Bileşenleri' kuramıyla anlatının edebiyat ve göstergebilim dışında sinemada nasıl çözümleneceğine dair yol göstermektedir. Anlatının bileşenlerini Chatman şu şekilde tanımlamaktadır: Hikâye, içerik ya da olay örgüleri artı hikâye öğeleri (karakterler, durum unsurları) ve söylem (1978: 19). Anlatıcı da mevcut öyküyü 'anlatandır' (1978: 29). Ona göre anlatı hem ifadenin hem içeriğin biçimini ve özünü içermelidir. Chatman, 'anlatı söylemi'nin öykü ve söylemden oluştuğunu aktarır-

ken; 'öykü'yü, anlatı ifadesinin içeriği, 'söylem'i de ifadenin biçimi olarak betimler (1978: 21). Çalışmanın bundan sonraki bölümü belgesel film anlatısı özelinde ilerlerken, belgesel film anlatısının biçim ve içerik olarak mecraya bağlı değişimi değerlendirilecektir.

ANLATININ MECRAYA BAĞLI DEĞİŞİMİ

Kanadalı iletişim kuramcısı Marshall McLuhan'a göre, içerik yerine biçime eğilmek gerekir, çünkü içerik, daima belli bir şekilde vardır ve bu, biçimin dinamiği tarafından bir dereceye kadar yöneltilir. Araç bilinmezse mesaj da bilinmez. Bu anlamda araç, ortak iletidir (Altay, 2005: 15). "McLuhan, mesajın içeriğinin iletildiği araçtan daha önemli olduğu görüşünün aksine aracın bir etki oluşturduğunu savunur. Ona göre araçla neyin söylendiği önemli değildir. Örneğin bir hikâye, sözlü söylenmesi, sahnede oynanması, radyoda anlatılması, filmde gösterilmesi ve televizyonda sergilenmesiyle farklı anlamlar kazanır. Araç doğal olarak bir dile ve eğilime sahiptir" (Altay, 2005: 15). Bu bilginin yanı sıra, Baudrillard'ın -özünde McLuhan'ı eleştirse de- iletişim araçlarını içerik taşıyıcısı olarak değil; sahip oldukları biçimler ve yol açtıkları sonuçlar doğrultusunda değerlendiriyor olması da, McLuhan'ın mesajın iletildiği araca verdiği değeri desteklemektedir (Baudrillard 2009: 211). Baudrillard (2009: 212), iletişim araçlarına özgü ideolojinin biçimsel, ayrımlayıcı bir niteliğe sahip olup toplumsal bir katmanlaşmaya yol açtığına da vurgu yapmaktadır.

McLuhan ve Povers *Global Köy* isimli kitaplarında bütün medya ve bütün teknolojilerin, temelde linguistik bir yapıya sahip olduğuna vurgu yaparlar. Onlara göre medya, yalnızca dile benzemekle kalmaz; bizatihi dildir (2001: 15). Onlara göre, "medyumların kendileri ve bütün kültürel zemin, dilin formlarıdır" (2001: 61).

Her araç/ortam ayrı bir dil konuşur aslında. Ve içerik olarak benimsenen her ne olursa olsun, yayınlanacağı ortama göre dilini değiştirmek zorundadır. "Anlatı öğelerinin birbiriyle ilişkisi, bunların her birinin anlatının bütünüyle kurduğu ilişki ve tüm bunların 'gerçek dünya' ile kurdukları ilişki" (Hunt, Marland ve Rawle, 2012: 38), filmin yayınlandığı araca/ortama göre farklılık göstermektedir.

Belgesel film de, başlangıcından bugüne gösterildiği ya da yayınlandığı her mecrada içeriğinin dilini, anlatısının dilini değiştirmiştir.

Anlatı dili, yayınlandığı ortamla paralellik göstermeye başlar. Belgesel film yönetmenleri için de bu dilin nasıl kullanıldığıdır önemli olan. Onların bu dil kullanımı da belgesellerinin anlatısını, yayınlanacağı ortama göre yapılandırmayı gerekli kılmaktadır.

BELGESEL FİLM ANLATISI

Belgesel filme, başlangıcından itibaren çeşitli tanımlar atfedilmeye başlanmıştır. Yapılan tüm tanımlamalar, özünde belgesel filmin, gerçekliğin bilgisini kurmaca karakter ve mekânlardan soyutlanmış biçimde, yönetmenin kendi bakış açısı üzerinden yorumladığı konusunda hemfikirdir. Paul Rotha (2000: 9) belgeselleri "öğretici filmlerin basit tanımlayıcı terimlerinin ötesinde, hayal gücüne daha fazla yer veren, daha vurgulayıcı, anlam yaratma konusunda daha derin değerler taşıyan, biçem yaratmada daha yetkin, gözlem alanında daha geniş bir bakış açısına sahip olan yapımlar" olarak tanımlamaktadır. Belgesel film, özü gereği, gerçeğin bilgisini taşımakla yükümlüdür. "Belgesel filmin sunduğu konvansiyonlar, sinemanın sunabileceği en üst düzey gerçekliği vaat eder" (Çiftçi, 2011: 30).

Sinemanın diğer türü olan 'imgesel' filmde 'imge'den (düş ya da hayal ürününden) hareket edilirken, 'belgesel' filmde 'belge' esas alınmaktadır. 'Belge' belgesel sinemacının yaratmadığı, ondan önce var olan/olmuş söz, yazı, resim, mekân ya da olaydır. Belgesel sinemacının görevi de bu 'belge(ler)'e yorum getirmektir (Aytekin, 2011: 82). Belgesel sinemacının bu yorumu da belgesel film anlatısını oluşturmaktadır. Belgesel film her ne kadar gerçekle kurulu olsa da, onu salt belge yığını olmaktan kurtaran ve sanat haline getiren belgesel yönetmeninin 'yaratıcı yorumu'dur. Süha Arın'ın belgesel tanımıyla pekiştirmek gerekirse, her belgeselin bir taşıyıcıya, omurgaya ihtiyacı vardır. Bu 'omurga' yönetmenin gerçeği 'yaratıcı' yorumlayışının özünü oluşturmaktadır.

Belgesel yönetmeninin gerçeğe tanıklık edişi ve bu tanıklık nezdinde onu estetik kaygıyla dramatize ederek yorumlayışı belgesel filmi sanata dönüştürürken, yönetmenini de sanatçı konumuna getirmektedir.

Walter Benjamin'in film üzerinden gerçekliğin yeniden üretimi konusundaki değerlendirmesi tam da belgesel yönetmeninin gerçeği

nasıl yeniden ürettiğiyle bağdaştırılabilir: Benjamin, filmin yanılsamacı doğasının montajın sonucu olduğunu söyler. Kameranın gerçekliği parçalayarak kaydettiği görüntü parçaları yeni bir yasaya göre bir araya gelirler ve böylece ortaya bir aygıt tarafından üretilmiş bir gerçeklik çıkar (Oluk, 2008: 152). Bu bağlamda, belgesel film her ne kadar gerçekliğin bilgisini kaydederse kaydetsin, her ne kadar salt gerçek malzeme kullanırsa kullansın, bu veriler bir insanın (yönetmenin) subjektif müdahalesine maruz kalmaktadır. Üstelik sırf montaj değildir bu subjektif yorumun kaynağı. Kamera açısı, ölçeği montajdan da önce müdahale etmektedir gerçeğe. Öyle ki, "kamera her hareket edişinde seyirciler yeni bir bakış açısına taşınır" (Sözen, 2008: 176). Kamera açısı, yönetmenin kişisel üslûbudur ve bu üslûpla izleyicinin bakış açısının ve ne göreceğinin yönetmen tarafından sanatsal olarak belirlenmektedir. Böylelikle de anlam, yönetmenin istediği şekilde oluşturulur (Kabadayı, 2009: 142). Ancak filmin ritmini belirleyen kurgunun da devreye girmesiyle birlikte kameranın kaydettiği tek plan görüntünün bu dizimsel kategoride öncesinde ve sonrasında yer alan planlarla birlikte bir yaratım süreci oluşturur ve böylelikle gerçekliğe ilk müdahale yapılmış olur (Elmacı, 2011: 43). Ayşen Oluk'un da belirttiği gibi (2008: 153): "'Bir gerçeği aktarıyorum' iddiasındaki her yapıt o gerçeği değil, kendi ürettiği gerçeği anlatır. Dolaysız bir aktarım, saf, nesnel bir sunum, bu derece bir objektiflik belgesel sinemada dahi mümkün değildir." Tahsin Yücel (1979: 31-32), 'anlatı düzeyleri'nin çoğu kez birbirleriyle kesiştiğinden bahseder.

Belgesel filmde de anlatı düzeyleri diğer anlatı biçimlerinde olduğu gibi çoğu zaman iç içe geçmektedir. Belgesel film çoğunlukla tek bir anlatı düzeyi değil, birden fazla anlatı düzeyi barındırır. Süha Arın belgesel film anlatısındaki bu yöntemi 'Karma Anlatım' olarak tanımlamaktadır. Süha Arın ayrıca-belgesel film literatürüne önemli bir katkı vererek- bir belgesel filmde kullanılabilecek yedi anlatım dilini şöyle tanımlamıştır (2002):

1. *Klasik Sözlü Anlatım:* Görünmeyen bir spikerle görüntüler sözlü olarak desteklenmektedir.
2. *Sözsüz Anlatım:* Yalnız müzik ve ses efektleri eşliğinde, bir konu sadece görüntülerle anlatılmaktadır.

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

Belgesel film teorisyeni Bill Nichols (2001: 138) ise belgesel filmin anlatı türlerini şöyle sıralamaktadır: şiirsel (*poetic*), açıklayıcı (*expository*), gözlemci (*observational*), katılımcı (*participatory*), dönüşlü (*reflexive*) ve edimsel (*performative*). *Şiirsel* türü Nichols, yaşamın gerçekliğine ilişkin parçaların şiirsel bir tarzda bir araya getirilmesi olarak tanımlamasının yanı sıra özgünlükten yoksun ve kuramsal olarak da nitelemektedir. Nichols'ün *açıklayıcı* belgesel türüyse, direkt olarak tarihsel konular üzerine kurulu olan, fazlaca didaktik bir yapıdadır. Nichols *gözlemci* türde olan belgeşelleri, yönetmenin yorumundan ve mizansenden yoksun, olayları olduğu haliyle gözlemleyip aktaran filmler olarak karakterize etmektedir. Nichols bu türde ayrıca, tarihsel ve içeriksel yoksunluktan dasöz etmektedir. Nichols *katılımcı* belgesel türünün belirgin özellikleri olarak konuya ilişkin kişilerle yapılan röportajlara, geçmişi yeniden yaşatmak adına arşiv malzemelerinin kullanımına, tanıklıkların önemine vurgu yapmaktadır. Katılımcı belgesel türünde, objektif bir söylemin subjektif bir bakış açısıyla vurgulanması söz konusudur. *Dönüşlü* belgesel türüyse, diğer türlerdeki alışkanlıkları kırarak sorgulayıcı bir yapı sergilemektedir. Nichols'e göre bu tür, fazlasıyla kuramsal olduğu gibi gün-

cel konuları yakalamakta da güçlük çekmektedir. Temeli gerçek yaşama dayanan belgesel film, salt insan, mekân veya doğa aktarımının yanı sıra toplumsal, kültürel ya da tarihsel bir olayı da konu edinebilir. Belgesel filmin, gerçekler üzerine kurulu olması sebebiyle; öyküsü 'kurulmuş' değil, 'bulunmuştur' (Çiftçi, 2011: 29). Ayrıca günümüzde belgesel filmde anlatım aracı olarak, imgesel filmde olduğu gibi, dramatizasyona başvurulduğu da görülmektedir.

Dramatizasyonun belgesel filmde dört türde yapıldığına değinen Elmacı (2011: 44-46) bu türleri şöyle sıralamaktadır: Kamera ve kurgu kodlamalarıyla dramatizasyon, ki bu anlatım aracı belgesel film anlatısında biçimsel özelliklere dahildir, oyuncu dramatizasyonu, metinde dramatizasyon ve müzikal dramatizasyon belgesel film anlatısında içeriksel özellikleri oluşturmaktadır. Belgesellerdeki dramatizasyon kullanım oranı ise filmi, belgeselin alt türlerinden olan dokü-dramaya yaklaştırmaktadır. Dokü-drama ise, tarihsel ya da gündelik perspektiften seçilen konuların referans alınarak imgesel olarak yeniden üretilmesine dayanmaktadır.

BELGESEL FİLM ANLATISINDA İÇERİKSEL ÖZELLİKLER

Dramatizasyonun belgesel filmde zedelediği en belirgin noktalar, oyuncu dramatizasyonuyla belgesel film izleme pratiğinin imgesel filmle çakışması ve belgeselin salt bilgiyle olan bağı sebebiyle anlatımı zenginleştirme uğruna yapılan aşırı görsel bombardımanın da metindeki dramatizasyona etki ederek bilgi ve belge fazlalığı yaratıp belgesel içeriğinin özüne zarar vermesi olarak sıralanabilir (Elmacı, 2011: 46-47).

Belgesel filmin içerik düzeyinde 'yineleme' olgusunun önemini ve televizyon içeriğindeki kullanımından nasıl farklılaştığını Cereci şöyle açıklamaktadır (1997: 79): "Belgesel film, yinelemenin en çok kullanıldığı türlerden birisidir. Çünkü belgeselin yapısı, bilgilendirmeyi, öğretmeyi amaçlar. 'Yineleme, belgesel filmin akıcı, görsel ve sözlü bütünlüğü içinde uyumlaşarak kaynaşan bir unsurdur. Yineleme, birbirinin kopyası olan sahnelerin zaman zaman verilmesi demek değildir. Belgesel filmde yineleme, aynı mesajı farklı boyutlarda vurgulamadır.'"

Belgesel filmlerde değinilen konular, içeriğin en belirgin özelliklerindendir. Konuyu şekillendiren ise çoğunlukla toplumsal sorunlardır. Yönetmen yaşadığı toplumun sosyolojik, siyasal, ekonomik ya da kültürel her tür sorununu belgeseline konu edebilmektedir. Belgesel film anlatısının içeriği, yönetmeninin kültürel altyapısının filtresinden geçerek oluştuğu için sosyal ve siyasal boyut göz ardı edilemez.

Dünyada belgesel filmin tarihsel gelişimine bakıldığında özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında belgesel filmlerin konularını, toplumsal sorunların şekillendirdiği görülmektedir. O dönemin belgesellerinde modern toplumun eleştirisi ön plandadır. "Sosyal gerçekçiliğin bu döneminde, belgesel yapımların ilk amaçlarından birisi hiç kuşkusuz, İnsanoğlunun toplum içindeki sorunlarının incelenmesidir" (Rotha 2000: 85). Sosyal içerikli belgesellerin ardından bireyi, kendi mekânında ve zamanında ele alan biyografi temelli belgesel film içerikleri oluşmuştur. Bu hikâyeler, izleyenlere 'öteki' insanları, 'öteki' coğrafyaları anlatmaktadır. Belgesel filmin 'ne' anlattığını yukarıda aktarılmaya çalışıldığı şekilde içeriksel özellikleri belirlerken; 'nasıl' anlattığını biçimsel özellikleri belirlemektedir.

BELGESEL FİLM ANLATISINDA BİÇİMSEL ÖZELLİKLER

Seçil Büker (2010: 25), içeriğin anlatılma biçiminin filmin anlamını oluşturduğundan bahseder. O'na göre filmin bilinen içeriği 'nasıl' anlattığı çok önemlidir. Biçim (anlatım) ile içeriğin bir anlam yaratmak üzere, çekim, kurgu, görüntü düzenlemesi alıcı devinimi gibi düzeylerde bir araya gelmesini Peter'dan aktararak, birim olarak nitelemektedir. Bu birimler, filmin bütüncül anlamına katkı sağlamaktadır. Büker'in Peters'dan aktararak tanımladığı bu birimler, aslında sinematografinin birimleridir. Belgesel film anlatısının biçimsel özelliklerinin temelini de, her filmsel anlatıda olduğu gibi, onun sinematografik yapısı oluşturmaktadır. Sinematografik yapıyı aktarabilmek için temel olarak, belgesel filmde mizansen ve kurgu öğelerinin irdelenmesi yerinde olacaktır. Sinema anlatısından bahsederken değinilen mizansen, belgesel film içerisinde, imgesel filmde olduğun-

dan daha farklıdır. Belgesel film yönetmeninin, gerçek insan, mekân ve olayları yorumlarken kurduğu mizansen, ancak stüdyo ortamında kendisini ya da yaşadığı olayları anlatan insanlarla kurulmuş olabilir. Stüdyo ortamı dışında yapılan çekimlerde de insanlar yine kendi doğal ortamlarında görüntülenir. Aksi takdirde bir belgeselin özünde oyuncu olmadığı için önceden planlanmış bir sahne, bir başka deyişle mizansen de yoktur algısı, çoğu zaman kemikleşmiş bir algı konumundadır.

Zaman içinde belgesel film anlatısında imgesel film anlatısına doğru bir eğilim olmuştur. Bu eğilimin en önemli türü olan ve 'Docu-drama' olarak literatürde yer alan 'kurmaca belgesel'lerdeyse sahneler, mizansenin parçası konumundadır. Bu mizansenin belgesel mantığı içinde konumlandırılması ise referanslarının gerçeklerden besleniyor olmasında gizlidir. Günümüzde çeşitlenen ve zaman zaman da kurmaca filmlerle paralellik gösteren belgesel film anlatılarında bir anlamda melezleşme yaşandığı görülmektedir. Belgesel film içeriğinde yaşanan bu melezleşme kimi durumda eleştiriye maruz kalsa da, belgesel film anlatısını zenginleştirmesi, türler arasındaki bir geçişi barındırması, yönetmeninin gerçeği yaratıcı bir biçimde yorumlayış biçimini gösterir ki bu, salt gerçeği gösterme kaygısıyla sıradanlaşma girdabına giren çoğu belgesel anlatısına örnek olmalıdır.

1970'lerden 1980'lere geçilirken film üretiminden video üretimine geçiş olmuştur. Video daha hafif ve 16 mm.'liklere kıyasla öğrenmesi daha kolay bir araç olmuştur. Video daha az ışıkla çalışabilen, zorlu bölgelere kolaylıkla taşınabilen ve 16 mm.'ye kıyasla daha uzun süre çekim yapabiliyordu. 1986 yılında Sony firması ilk dijital video kayıt cihazını piyasa sürmesinin ardından video kayıt cihazının kullanımını son derece kolaylaştırmakla kalmadı, ayrıca görüntü kalitesini de son derece arttırdı. 20. yüzyılın sonunda video artık neredeyse belgesel film yapımında filmlerin yerini almıştı (Ellis ve McLane, 2006: 258). Bu teknolojik gelişme belgesel üretim pratiklerini ve estetiğini değişik yönlerden etkilemiştir. Çekim oranı hızla genişlemeye ve büyümeye başlamıştır. Çünkü videotape'in masrafı aslında filmin maliyetini belirleyen esas faktördü ve bu faktörde ciddi bir değişiklik gerçekleşmiştir. Filmlerin dağıtımı ve gösteriminde de dramatik değişiklikler meydana gelmiştir. Teknoloji, finans ve sanatsallık

yeniden belgeselin değişen formuna ve içeriğine ayak uydurmuştur. Video kaydının kendine has estetiği; belgesel film çekimlerini, ışık, alan derinliği, açı genişliği ve doğal olarak duygusal etki açısından etkilemiştir. Özellikle belgeselciler açısından estetik boyut kadar önemli olan, video aracıyla çekilen görüntülerin arşivsel kalıcılığının olmasıydı (Ellis ve McLane, 2006: 259).

Belgesel yapımcılığını büyük ölçüde etkileyen bir diğer teknolojik yenilik 1970'lerde başlayıp, 1980'lerde patlama yaşayan kablolu ve sonrasında uydu televizyon kanal yayıncılığıdır. Havadaki televizyon frekans sinyallerinin ulaşamadığı yerlere televizyon yayıncılığını götürmek amacıyla geliştirilen kablolu yayın teknolojisi sayesinde çok sayıda özel ilgi ve uzmanlıkları olan kanallar ortaya çıkmaya başladı. 1980'lerin sonlarına doğru bu şekilde gelişen çok sayıda örneğin çocuk kanalları, her türlü spor kanalları, ev bakım ve yeniliklerine yönelik kanallar ve çok çeşitli konularda yayın yapan (bilim, tarih, doğa, vs...) belgesel kanalları ortaya çıktı. Bu şekilde belgeselcilik daha önce olmadığı kadar geniş kitlelerce izlenmeye başladı (Ellis ve McLane, 2006: 260).

Gerçeğin kaydını sağlayan bu teknolojik aygıtların dışında belgesel filmin sunum biçimleri, çekim sonrasındaki kurgu sürecindeki teknolojik gelişmelerle de önemli ölçüde şekillenmektedir. Kurgunun, belgesel film anlatısını baştan sona şekillendirdiği en önemli belgesel film türü olarak ise 'derleme' (*compilation*) filmleri örnek gösterebiliriz. Bu tür filmlerin temeli -fotoğraf ya da video olarak- arşiv görüntülerdir. Belgesel filmin konusuna göre derlenen arşiv görüntüleri, yazılan senaryoya uygun biçimde kurgulanırken; film, 'tanrısal anlatıcı' tarafından seslendirilmektedir. Filmin fonunda sürekli yer alan müzik ve arada ses efektlerinin kullanıldığı bu türde, ekrana yazılar ve görsel efektler de serpiştirilebilmektedir. Belgesel film anlatısında 'söz', 'yazı' ve 'görsel'i bir arada, etkin ve dinamik biçimde kullanan bir tür olarak da özetlenebilir 'derleme' (*compilation*).

TELEVİZYON BELGESELİ ANLATISI

Belgesel filmler sinema sektörünün bir parçasıyken, İkinci Dünya Savaşı sonrasında televizyon mecrasında da kendisine yer edinmiş-

tir. Dönemin kamusal yayıncılık anlayışıyla uyuşan eğitim ve bilgilendirmeye dayalı belgesel film anlayışı, televizyon mecrasına yeni bir soluk getirmiştir. İkinci Dünya savaşı sonrasında sırasıyla İngiltere, Amerika ve Kanada başta olmak üzere belgesel film televizyon mecrasında 'program' olarak yer almaya başlamıştır. Belgesel filmin televizyon mecrasında yayınlanıyor olması, onun anlatısını zamanla sinema filminden televizyon programına dönüştürmüştür. Bir anlamda, "eski biçim yeni içerik üzerinde uygulanmaktadır" (McLuhan ve Fiore, 2012: 86).

Belgesel film televizyonda yayınlanmak üzere üretildiğinde, onu bir televizyon programı yayın türüne dönüştüren, onun biçim ve içerik özellikleridir. Örneğin televizyon eğlencesinin genel kategorilerini oluşturan temel özellikler olarak 'tür' ve 'format' kavramlarının, televizyonda yayınlanmak üzere üretilen belgesel filmin anlatısına da dahil olduğunu görebiliriz. Televizyon anlatısı; parçalıdır. Bu yönüyle farklı metinleri bir arada toplama özeliğine sahip olan televizyon anlatısı metinlerarasıdır. Biçimsel anlamda düşünüldüğünde televizyon anlatısı, televizyon ekranının boyutuna bağımlıdır; televizyon ekranının sinema perdesinden küçük oluşu anlatıyı biçimsel anlamda manipüle etmektedir. Televizyon yayın planına/akışına uygun olarak içerik süresinin ayarlanması da biçimsel anlamda anlatının bir parçasıdır.

Televizyon anlatısının parçalı oluşundaki en önemli etken, televizyonun yayın/akış planı içerisinde yer alan herhangi bir programın kendinden önce ve sonra yayınlanan/yayınlanacak olan programlara bağımlı oluşudur. Sinema anlatısında olduğu gibi üç saat sürecek bir hikâyenin özellikle de belgesel film formatında televizyonda yayınlanabilmesi çok da mümkün değildir. Bu nedenle televizyon belgeseli anlatısında parçalı yapı; seri ve serial belgesel türleriyle ekranda kendisine yer bulabilmektedir. Seri belgeseller, her bölümünün kendi içinde bağımsız olduğu ama belirli bir tema çatısı altında buluşan yapımlar olarak tanımlanabilir. Serial belgeseller ise, "bütünlüklü bir hikâyeyi belli sayıda bölüme yayarak bir devamlılık içinde anlatan anlatı formudur" (Özsoy 2011: 129-130).

TELEVİZYON BELGESELİ ANLATISINDA İÇERİKSEL ÖZELLİKLER

Marshall McLuhan bir aracın içeriğinin daima bir başka araç olduğunu belirtmektedir (Altay, 2005: 16). Televizyon belgeselinde belgesel film, televizyon aracıyla, sinema içeriğinden televizyon içeriğine geçiş yapmaktadır. Televizyon belgeselleri, içerik yapısında bırakılan boşluklarla ticari aralar yapmak için gerekli format aralıkları göz önünde tutularak yapılmaktadır (Ellis ve McLane, 2006: 192). Bu format sebebiyle ayrıca televizyondaki zaman kısıtlaması belgeselciliğe ciddi bir etki yapmıştır. Ele alınan konu, konuşulan olayı ya da kişiyle ilgili olayı ya da haberi yansıtmak için geniş zaman olmadığı için daha az zamanı yeterli kılma zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Televizyon belgeselciliği günlük televizyon akışı içerisinde ya da seriler şeklinde devam eden formatı dolayısıyla, televizyonda gösterilmeyen belgesellerin tersine çok daha fazla sayıda insana çok daha hızlı ulaşmasına karşın beklenen estetik deneyimi yansıtmakta ve ele aldığı konuya ilişkin beklenen sosyal etkiyi yaratmakta da daha zayıf kalmaktadır. Bir anlamda belgeseller söz konusu olduğunda; televizyon bir 'kitle aracı'na dönüşmektedir (Ellis ve McLane, 2006: 193).

Mecra olarak sinema ürünlerinden teknik, içerik ve zamansal olarak farklılaşan televizyon anlatısı, kurmacayı düşsel öykülerle eşitlerken, kurmaca olmayanları doğrudan 'gerçeğin' kendisi olarak tanımlar. Böylelikle; televizyon türlerinin sayısı ve türler arasındaki geçişkenlik arttıkça 'gerçek' ve 'kurmaca' metinler arasındaki ayrım ortadan kalkar (Özsoy, 2011: 85). Günümüzde televizyonun önde gelen anlatı türlerinden olan 'Belgesel-Dramalar' (Docu-drama) da, 'gerçek' ve 'kurmaca' metinleri birleştiren yapılarıyla özellikle belgesel temalı televizyon kanallarının en popüler program türlerinin başında gelmektedir. 'Belgesel-Drama' türü için kullanılan bir diğer ad Türkçeye olgusal-kurmaca biçiminde çevrilebilecek '*faction*' sözcüğüdür. '*Faction*', olgu anlamına gelen '*fact*' ile kurmaca anlamına gelen '*fiction*' sözcüklerinin kısaltılarak birleştirilmiş halidir (Tutar, 2009: 27).

Televizyon için hazırlanan belgesel filmlerde 1950 ve 1960'lı yıllar için üç temel özellik öne çıkar: İlki ele alınan konuların haber değeri unsurlar olup olmadığıdır. Bir şey son zamanlarda mı olmuştur?

Geniş ölçüde ilgi uyandırmakta mıdır? gibi sorular önem kazanmıştır. Bu sorular aslında televizyonun belgeselciliğe ve onun formuna yönelik ana katkısı olarak değerlendirilebilir. Amerikan "See It Now" ve "CBS Reports" televizyon belgeselleri buna verilebilecek en iyi örneklerdir. İkinci ana özellik ise nostaljik ve tarihi konulardaki derlemelerin vurgulanmasıdır. Yine Amerikan "Project XX" serilerinde bu nokta özellikle dikkati çeker. Son ortak özellik 'insan ilgisi' unsurudur. Kendimiz dışındaki herkes hakkındaki büyük merakımız, onların kişilikleri ve sorunlarına ilişkin ilgimiz bu formda ön plana çıkar. Bu vurgu özellikle "Close-Up!" serisinde ve dolaysız sinema örneklerine karşımıza çıkar (Ellis ve McLane, 2006: 190).

Televizyon belgeselciliği, içerik oluşturma anlamında, belgeseldeki ilk dönem haber-gerçek yapımların devamı olarak da düşünülebilir. Paul Rotha'nın örnek verdiği şekilde, İngiltere'de, Amerika'daki Time yapımlarına benzer *March Of Time* (Zamanın Yürüyüşü) dizisi bir nevi ekran gazeteciliği olarak değerlendirilmektedir. Bu yapımlarda anlatıcıların yorumları üzerinden betimleyici bir üslûp benimsenirken, röportaj öğesi de ön plandadır. Yirmi beşer dakikalık bölümler halinde, ayda dört kez ekrana gelen bu yapımlar; konu olarak gerek ulusal gerek uluslararası çoğunlukla siyasal olayları aktarma eğilimindedirler (Rotha, 2000: 68).

Günümüz televizyon belgesellerine bakıldığında, özellikle Türkiye örneği düşünüldüğünde, ulusal kanallarda yayınlanan belgesel programların içerik ve biçim olarak Rotha'nın bahsettiği haber-gerçek yapımlara yakın durduğu görülebilir. Türkiye için bu tür haber-gerçek yapımların ilk örneği olarak Mehmet Ali Birand'ın yönetimindeki *32. Gün* programı kabul edilebilir. Daha sonra bu ekipten özellikle Can Dündar, günümüze kadar devam ettirdiği, çoğunlukla siyasal ve sosyal içerikli ulusal olayları ve bu olayların tanığı kişileri konu edinen, kendisinin ana anlatıcı olarak konuları yorumladığı, röportaj öğesinin ön planda tutulduğu, çeşitli televizyon kanallarında belirli periyotlarla dizi olarak ekranlarda izlenen 'ekran gazeteciliği' örneği haber-gerçek yapımlara imza atmaktadır.

Gerçeği hikâyeleştirerek anlatmak, televizyon anlatısının içeriksel özelliklerinin başında gelmektedir. Ele alınan konunun hikâyeleştirerek anlatılması, televizyonda yayınlanmak için üretilen belge-

sel filmlerin tam tabiriyle olmazsa olmazı niteliğindedir. Televizyon izleyicisi hikâyeleştirilmiş anlatımla belgesel filmin konusuyla daha rahat özdeşleşebilir. Televizyonda yayınlanan belgesel filmlerin konu olarak sıkça tercih ettikleri biyografik belgesel formatındaki insan hikâyeleri, anlatıda hikâyeleştirmenin kullanıldığı en belirgin örneklerdir. Belgesel filmin televizyonda program olarak yer alması ile televizyon belgesellerinde 'uzman' kavramı yerleşmiştir.

Zigmund Bauman'ın tanımıyla, 'uzman' "aynı ânda, hem güvenilir ve kişi üstü bilginin kaynağını soruşturma hem de bir kişinin en derin düşünce ve özlemlerini anlayan insan"dır. O, "yorumlayıcı ve aracı bir kişi olarak, nesnel ve öznelin ayrı dünyaları arasındaki bir köprüdür" (Tutar, 2009: 33). Televizyon belgeselinin, izleyici algısında güvenilir ve gerçeğe uygunluğu, 'uzman' kişi veya kişileri televizyon belgesellerinin vazgeçilmezi konumuna getirmiştir.

'Uzman' kişi ve kişiler dışında televizyon belgeselinde ele alınan özellikle spesifik bir 'olay' aktarımında da tanıklara başvurulmaktadır. Türkiye'de 'O Gün' mantığıyla gerçekleştirilen televizyon belgesellerinin en önemli başvuru kaynakları, 'O gün'ün tanığı kişilerdir. Belgesel filmin (*non-fiction* film) ön koşullu olarak yapıldığı zamanla ilgili bilgi, mekân, toplumsal-kültürel çevre ve ideolojiyi yansıtması ve izleyicilerinin duygusal katılımını sağladıkları kadar düşünsel katılımını da sağlamaları beklenirken (Tutar, 2009: 25); televizyonun gösteri mantığıyla kitlelere hitap etme durumu söz konusu olduğunda televizyonda yayınlanan belgeseller de içeriklerini ona göre yapılandırma yoluna girmiş, televizyonda belgesel filmin farklı anlatı türlerine yönelmesine sebep olmuştur.

Televizyon belgeselciliğiyle birlikte şekillenen anlatı türlerinin başında önceki bölümlerde de değinildiği gibi, 'dramatik belgeseller' (Docu-drama) gelmektedir. Dramatik belgesellerin en belirgin özelliği, kurmaca ve belgesel tarzlarını bir türde birleştiriyor olmasıdır. Dramatik belgeseller, imgesel filmlerin temel anlatı öğelerinden olan senaryo ve oyuncu kullanımına yer vermektedir. Özellikle geçmiş, tarihsel bir dönem anlatılırken ya da biyografik tarzda bir belgeselde canlandırma yöntemi, gerek yazılı bir senaryoyu gerekse oyuncu kullanımını barındıran dramatik belgesellerin en sık başvurduğu anlatım şekli olarak göze çarpmaktadır.

Televizyon belgeselciliğinde farklı türde anlatı arayışları, televizyon program formatı olarak benimsenen 'reality-show' formatını da televizyon belgeseli anlatısına dahil etmiştir. Çelenk (2005: 207), 'reality-show' program türünü 'yaşam öyküleri' programcılığı olarak tanımlamaktadır. Çelenk ayrıca, televizyonda 'reality-show' türü programcılığın, devlet tekeline karşı geliştirilen 'çok seslilik', 'tarafsızlık' ve 'haber gerçekçilik' gibi söylemlerin televizyonun anlatı biçimlerine nüfuz ettirilmesiyle başladığından bahsetmektedir. Ona göre 'realite-show,' televizyon anlatısında canlandırma hikâyelerden oluşan bir programcılık tarzına esin kaynağı olmuştur (2005: 212).

Dünyadaki örnekler üzerinden değerlendirildiğinde televizyon belgeselleri, maddi kaygılardan ziyade (iş, ev, fakirlik gibi) sadece kişiler üzerine değil değerler üzerine de (etik değerler, ruhsal değerler, psikolojik varsayımlar ve yargılar) kendini kurgulamıştır. Bu da erken dönem belgeselcilerinin yarattığı bir yoldur. Televizyon belgeselciliğinde dikkat çekici bir başka nokta, günümüzde belgesellerde yorumcuların birer medya yıldızı olmaları ve sıklıkla ekranda belgesel ürünü içerisinde görünmeleridir. Erken dönem belgesel filmlerde sunucular ya da hikâye anlatıcıları bilinmezdi ve sesleri sadece görseller üzerinden duyulur yüzleri ise ekranda hiç görünmezdi (Ellis ve McLane, 2006: 191).

Televizyon, sinemadakine benzer biçimde bir yıldız 'star' sistemini dayatarak, programların bireysel hikâyeler üzerine kurulmasını gerekli kılmaktadır. Televizyonda yayınlanmak üzere üretilen belgesel filmler de televizyon programı mantığıyla 'star' yorumcular yaratmaktadır.

TELEVİZYON BELGESELİ ANLATISINDA BİÇİMSEL ÖZELLİKLER

Televizyon temsilinin pek çok biçiminden biri olan belgesel filmin, bu araç üzerinden yayınlanmaya başlamasıyla biçimsel olarak da anlatı yapısında değişimler gösterdiği söylenebilir. Televizyonun biçimsel anlatı yapısında, kamera kullanımı ve kurgu aracılığıyla gerçekleştirilen seçme ve dışarıda bırakma da görünürlük kazanmaktadır. Anlatıdaki bu 'görünür' yapı, akan görüntülerin ya da hikâyelerin 'televizyon seçimi' olduğunu deşifre etmektedir (Çelenk, 2005:

76). Bu 'görünür' yapıyı televizyon belgeseli anlatısına uyarlamak gerektiğinde belgesel yönetmeni, gerçeğe ilişkin yaratıcı yorumunu televizyonun anlatı yapısına uygun biçimde yapmaktadır.

Televizyon programlarında görüntü düzenleme, "görsel bakımdan tek mekândaki sabit bir dekor düzenlemesi üzerinde, programda yer alan sunucular, konuklar ve katılımcıların diyaloglarını en uygun biçimde takip etmeye izin verecek şekilde, kamera tarafından alışılagelmiş yöntem ve açılarla takibine" dayanmaktadır (Çelenk, 2005: 93). Televizyon mecrasının bu klasikleşmiş görüntü düzenleme modeli, bu mecrada yayınlanacak belgesel filmleri de biçimsel olarak etkilemiştir. Özellikle 'uzman' ya da 'tanık' görüşlerine başvurulan televizyon belgesellerinde -sunucu ya da konuk olmasa bile- bu 'uzman' ya da 'tanık' kişilerin tercihen stüdyo ortamında görüntüleri alınmaktadır. Ancak bu noktada da çoğunlukla bahsi geçen kişiler fon önündeoturtulurken; filmin yönetmeni de izleyiciler tarafından görünmeyen, 'uzman' ya da 'tanık' kişilerin konuştuğu, ekran dışı bir öğe olarak konumlandırmaktadır kendisini. Yönetmenin ekran dışı, 'uzman' ya da 'tanık' kişilerin ise ekran içinde konumlandığı bu yapı, stüdyo ortamı dışında, bu kişilerin kendi mekânlarında ya da belgeselin konusuyla ilgili bir mekanda da olabilmektedir. Biçimsel düzeyde televizyonda yaratıcılık söz konusu olduğunda; diyaloglar, ses efektleri ve müziğin etkili ve yaratıcı kullanımından da bahsetmek gerekir (Çelenk, 2005: 93).

Televizyonda yayınlanmak üzere çekilen belgesel filmlerde de, görüntülere eşlik eden, belgesel filmin temasına uygun etkili müzik kullanımı hakimdir. Ses efektleri de, televizyon belgesellerinde kullanılan yaratıcı öğeler olarak düşünülebilir. Özellikle, canlandırmaya dayalı televizyon belgesellerinde ses efektlerinesıkça rastlanmaktadır.

Son dönemde hızla gelişen çekim ve kurgu teknikleri, özellikle televizyonun belgesel temalı kanallarında yayınlanan belgesellerin biçimsel özelliklerini ve belgesel içeriklerini yoğun bir biçimde desteklediği gibi, etkisiz bir konuma taşıdığı da söylenebilir. Elmacı'nın belirttiği gibi (2001: 49-50), kullanılan teknolojik müdahalenin gerçekliği deforme edecek kadar mükemmeliyetçi olması, belgeselciyi yola çıkış amacından saptırmaktadır bir ölçüde.

Biçimsel anlatıda değinilmesi gereken bir diğer teknik aydınlatma tekniğidir. Belgesel filmde gerçeğin bilgisinin kendi doğal ortamında

kaydedilmesi, bu nedenle de yapay aydınlatmaya gerek duyulmaması olasıyken, belgesel filmin televizyon ortamında yayınlanmaya başlamasıyla ortaya çıkan türlerden olan 'Docu-Drama' örneklerinde dramatik etki yaratacak şekilde yapay aydınlatmaya başvurulduğu görülmektedir. Yukarıda bahsedilen, belgesel filmin stüdyo ortamında alınan kayıtlarında da yapay aydınlatmaya başvurulmaktadır.

Kevin Robins (1999: 97), gözetlemenin fotoğrafın evrimine bağlı olarak geliştiğinden bahsetmektedir. Ona göre fotoğrafı çekilen şeyler enformasyon sisteminin parçası olurken denetim altına alınmaları da kolaylaşır. Kısaca yeni teknolojiler, her zaman bu izleme ve kaydetme kapasitesini arttırmaya ve daha sistematik, daha sinsi olmaya çabalamaktadır. Gözetleme mantığı, televizyon mecrasında yer alan belgesel filmde önemli bir yere sahiptir. Özellikle National Geographic ve Discovery Channel gibi televizyondaki tematik belgesel kanallarıyla yerleşen vahşi doğa belgeselleri, Robins'in bahsettiği 'yeni teknolojilerin izleme ve kaydetme kapasitesinin sistematik ve sinsi' yapısı için belgesel film üzerinden verilebilecek en somut örneklerdir.

Belgesel film anlatısının biçim ve içerik olarak yayınlandığı mecra üzerinden farklılaşan yapısını sistematize etmek adına *'sinema belgeseli'* ve *'televizyon belgeseli'* kavramlarını ortaya koyarak, bu iki belgesel türünün içeriksel ve biçimsel özelliklerini tablolaştırarak özetlemek gerekirse:

Sinema Belgeseli	Televizyon Belgeseli
Gerçeği, yönetmenin yaratıcı üslûbuyla yorumlayan yapı.	Gerçeği, belirli bir format ekseninde kayda alıp aktaran yapı.
Tek parça (Bir seferde izlenebilir film formatında)	Eklektik (Çoğunlukla bölümlere ayrılan, seri ya da serial program formatında)
Sinema salonunda beyaz perdede izlenen yapı.	Televizyon ekranında izlenen yapı.
Çekim ve sunum olanakları sinema perdesine göre ayarlanan yapı.	Çekim ve sunum olanakları televizyon ekranına göre ayarlanan yapı.
Sosyal içerikli konuların tercih edildiği, eleştirel bakış açısıyla yorumlanan yapı.	Popüler kültüre dayalı, eğlendirmeye dönük yapısıyla eleştirel bakış açısından yoksun sisteme entegre olmuş yapı.

Belgesel sinemada 'dış ses' kullanımı vardır ve çoğunlukla bu 'dış ses'i izleyici görmez, sadece sesini duyar. (Öykü Dışı Anlatıcı)	Televizyondaki belgesel programlarda sunucular, belgeselin 'anlatıcısı' konumunda olabilmektedirler. (Öykü İçi Anlatıcı)
Yapılan röportajlar esnasında soru duyulmaz, akış onu gösterir.	Yapılan röportajlar esnasında soru duyulabilir, ya da direkt altyazı olarak girebilir.
Sinema belgeseli kurgusu incelendiğinde kesmelerin az olduğu bir yapı hakimdir.	Televizyon belgeseli kurgusu incelendiğinde kesmelerin çok ve hızlı olduğu bir yapı hakimdir.
Sinema belgeselinde çekimler geniş açıda daha genel planda tutulur.	Televizyon belgeselinde çekimler dar açıda yakın planda tutulur ve bol detay görüntülerden oluşan çekimler ön plandadır.
Sinema belgeselinde müzik kullanımı filmin başında ve sonunda olmasının dışında gerektiği durumlarda kullanılır.	Televizyon belgeselinde fonda sürekli olarak yer alan bir müzik duymak olasıdır.
Sinema belgeselinde ses ve görüntü efekti kullanımına fazlaca rastlanabilir.	Televizyon belgeselinde ses ve görüntü efekti kullanımına nadiren/çok gerektiği durumlarda rastlanmaktadır.

SONUÇ

Belgesel filmin sinema perdesindeki macerasından televizyon ekranındaki macerasına geçişi, onun anlatı yapısında içerik ve biçim temelli farklılıkları da beraberinde getirmiştir. Belgesel film televizyonda yayınlanmaya başlamasıyla birlikte giderek televizyon programı formatına doğru bir yönelim göstermiş, film olarak izleyiciyi bilgilendirme yönü ağır basarken televizyon programı formatıyla eğlendirmeye yönelik bir içerik oluşturmaya yönelmek durumunda kalmıştır.

Televizyonun, mecra olarak sinema perdesine kıyasla belgesel filmin daha fazla izleyiciye ulaşmasını sağladığı doğrudur. Ancak televizyon, mecra olarak izleyiciyi eğlendirme öncelikli bir yapıda olduğu için belgeselin film olarak gösterimi yerine onu, içerisinde eğlence ve popüler unsurlar -kişi ya da olay- barındıran televizyon programı formatına sokmuştur. Bu da, belgeselde hem içerik hem de biçim olarak sinema anlatısından televizyon programı anlatısına doğru bir yönelimi beraberinde getirmiştir. Gösterim olanakları bağlamın-

da düşündüğümüzde ise belgesel filmin televizyon ekranında yayınlanmaya başlaması, onun sinema perdesindeki serüvenine son vermese de, önemli ölçüde sekteye uğratmıştır. Günümüzde belgesel filmin sinema salonlarında gişe filmi olabilmesi için halkın ilgisini çekebilecek popüler bir içeriğe sahip olması gerektiği gibi aynı zamanda arkasında çok büyük bir pazarlama desteğini de almış olmasını gerekli kılmaktadır.

Televizyonların yayın akışı odaklı bir değerlendirme yapmak gerekirse, Türkiye örneği üzerinden düşündüğümüzde, ulusal kanallarda belgesel film gösterimlerinin yayın akışı içinde günün geç saatlerinde ya da kanalın ceza aldığı durumlarda yayın boşluğunu doldurabilmek adına kullanıldığını görmekteyiz. Tematik belgesel kanallarının yayın akışı bağlamında düşündüğümüzde de, belgesellerin film olarak üretilip yayınlanmasından ziyade, seri ya da serial televizyon programı mantığıyla içeriğinin gezi, doğa, biyografi gibi izleyicinin merakını daha fazla uyandıracak popüler konular üzerinden oluşturulduğu görülmektedir.

Belgeselin anlatı yapısının televizyon mecrasında yayınlanmaya başlamasıyla birlikte sinemasal anlatı yapısından giderek televizyon programı formatına doğru bir değişim göstermesi zamanla sinema filmi olarak üretilen belgesel filmlere de etki etmiştir.

Günümüzde sinema perdesi ve televizyon ekranı için üretilen belgesel filmler incelendiğinde mecraların temel özelliklerine bağlı farklılıklar dışında belgesellerin biçim ve içerik bağlamında birbirlerine benzedikleri çıkarımı da yapılabilir.

Belgesel filmde yayınlandığı mecraya göre içerik ve biçim olarak farklılık gösteren anlatı yapısı, 'sinema belgeseli' dışında 'televizyon belgeseli' türünü ortaya çıkarmıştır. Çalışma sonunda, 'sinema belgeseli' ve 'televizyon belgeseli' kavramlarının, bundan sonra alanda yapılacak çalışmalar için tartışma zemini oluşturması öngörülmektedir.

Bu çalışmanın sonucunda asıl vurgulamak istediğimiz ise, belgesel filmin kendisine sinema ortamının dışında gösterim olanağı bulduğu televizyon ortamında 'belgesel' özelliklerini (estetik ve eğitsel kaygı, araştırma süreci, evrensel mesaj iletimi, özgünlük ve biriciklik özelliği, vb...) kaybetmeye yüz tuttuğudur. Çünkü televizyon belgeselciliğiyle, belgesel film yönetmeninin gerçeği yorumlayışı yerini, salt gerçeğin, teknik imkânların sınırsızca seferber edilerek kayde-

dilmesine bıraktığı gibi, televizyonun eğlendirme yönünü ön planda tutacak biçimde realite show tarzı içeriklere ciddi anlamda bir yönelme söz konusudur. Bu 'melez' içerikler de, belgesel filmin 'tanımı'na zarar vermektedir.

Bunun dışında, belgesel film tematik içerikli yayın yapan kanalların dışında televizyon kanallarında kendisine nitelikli bir yer edinememektedir. Emir Çakaroz'un da çalışmasında vurguladığı gibi, televizyon yayıncıları her ne kadar ticari bir getirisi olmadıklarını düşünseler de, kamusal sorumluluklarından ötürü, eğlence yönü ön planda olan belgeselleri yayınlamaktan ziyade, sosyal konulara değinen belgesellerin televizyonlarda izleyicilerle buluşmasına olanak sağlamalılardır. Bu noktada televizyon yayıncıları, kamu politikaları çerçevesinde, belgesel film gösterimlerini teşvik eden yasal düzenlemelerin uygulayıcısı olma sorumluluğuyla hareket etmelilerdir. Ayrıca, belgesel filmlerin yayın saatlerine ilişkin de, televizyonların yayın akışı içerisinde bir düzenleme ihtiyacı olduğu açıktır.

Bu çalışmada, belgesel filmin anlatı yapısının araca bağlı değişimi sinema ve televizyon mecrasıyla sınırlı tutulmuştur. Ancak son dönemde internetin de, belgesel film yayınlamada yeni bir mecra olduğu ve bu mecranın da kendi anlatı yapısını şekillendirdiği görülmektedir (İnteraktif Belgeseller, Kolektif Belgeseller, vb...). Bu bilgi doğrultusunda, bundan sonra belgesel filmin anlatı yapısına ilişkin yapılacak çalışmaların, mecra olarak internet ortamını seçmeleri gerekli görülmektedir.

Belgesel filmin yayınlanacağı yeni ortamlar ortaya çıktıkça, bu mecralar kendi anlatı tekniklerini oluşturarak belgesel filmin anlatısına içerik ve biçim anlamında farklılıklar getireceklerdir. Böylelikle, belgesel filmin anlatı yapısı yayınlandığı mecraya bağlı olarak değişim göstermeye devam edecektir.

KAYNAKÇA

Altay, Derya (2005), "Küresel Köyün Medyatik Mimarı: Marshall McLuhan", *Kadife Karanlık*, ed. Nurdoğan Rigel, İstanbul: Su Yayınevi.

Andrew, J. Dudley (2000), *Sinema Kuramları*, çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Arın, Suha (2002), *Bir Belgesel Film Önerisi Nasıl Hazırlanır?*, İstanbul: T.C. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Ders Notu.

Aytekin, Hakan (2011), "Belgesel Sinemamıza Milat Seçmek", *Belgesel Sinema 2009-2010*, ed. Hakan Aytekin, İstanbul: BSB Yayınları.

Barthes, Roland (1988), *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Baudrillard, Jean (2009), *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri*, çev. Oğuz Adanır, Ali Bilgin, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Büker, Seçil (2010), *Sinemada Anlam Yaratma*, İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Cereci, Sedat (1997), *Belgesel Film*, İstanbul: Şule Yayınları.

Chatman, Seymour (1978), *Story And Discourse: Narrative Structure in Fiction And Film*, New York: Cornell University Press.

Çakaroz, Emir (2008), *Belgesel Sinemanın Tarihsel Süreç İçinde Geçirdiği Değişim ve Bu Değişimin Sonucu Olarak Televizyondaki Belgesele Dayalı Melez Program Türleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi SBE, Eskişehir.

Çelenk, Sevilay (2005), *Televizyon Temsil Kültür: 90'lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri*, Ankara: Ütopya Yayınları.

Çiftçi, Ayça (2011), "Belgesel-Kurmaca Sınırında: Sıradan Olanın Öyküleri", *Belgesel Sinema 2009-2010*, ed. Hakan Aytekin, İstanbul: BSB Yayınları.

Ellis Jack C., McLane Betsy A. (2006), *A New History Of Documentary Film*, New York: The Continuum International Publishing Group.

Elmacı, Tuğba (2011), "Belgeselde Çoğalan İmge Buharlaşan Anlam", *Belgesel Sinema 2009-2010*, ed. Hakan Aytekin, İstanbul: BSB Yayınları.

Genette, Gérard (2011), *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Hunt Robert Edgar, Marland John, Rawle Steven (2012), *Film Dili*, çev. Senem Aytaç, İstanbul: Literatür Yayınları.

Kabadayı, Lale (2009), "Türkiye'de Televizyon Dizileri ve Sinema Filmlerinde Estetik Anlayışın Yapılanması", *Televizyon ve...*, ed. Bülent Küçükerdoğan, Ankara: Ütopya Yayınevi.

McLuhan Marshall, Fiore Quentin (2012), *Medya Mesajı, Medya Masajıdır*, ed. Jerome Agel, çev. İlke Haydaroğlu, İstanbul: Mediacat Yayıncılık.

McLuhan Marshall, R. Povers Bruce (2001), *Global Köy*, çev. Bahar Öcal Düzgören, İstanbul: Scala Yayıncılık.

Mutlu, Erol (2008), *İletişim Sözlüğü*, İstanbul: Ayraç Yayınları.

Nichols, Bill (2001), *Introducing the Documentary*, ABD: Indiana University Pres.

Oluk, Ayşen (2008), *Klasik Anlatı Sineması*, İstanbul: Hayalet Kitap.

Öszoy, Aydan (2011), *Televizyon ve İzleyici: Türkiye'de Dönüşen Televizyon Kültürü ve İzleyici*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Propp, Vladimir (2008), *Masalın Biçimbilimi ve Olağanüstü Masalların Dönüşümleri*, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Rifat, Mehmet (2008), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Robins, Kevin (1999), *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası*, çev. Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rotha, Paul (2000), *Belgesel Sinema*, çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Sözen, Mustafa (2008), *Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümlemeler*, http://www.iletisim.selcuk.edu.tr/dergi/gs/ocak2008.pdf, (çevrimiçi: 18 Mayıs 2010).

Todorov, Tzvetan (2008), *Poetikaya Giriş*, çev. Kaya Şahin, İstanbul: Metis Yayınları.

Tutar, Cem (2009), *Uluslararası Televizyon Kanalları Bağlamında İdeolojik Bir Çözümleme Örneği; Discovery Channel*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi GSE.

Tutumlu, Reyhan (2002), *Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi Ve Bir Uygulama: Anayurt Oteli*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi SBE.

Yazıcı, Selçuk (2007), *Göstergebilim ve Bir Uygulama: Kulenin Anahtarı (The Key Of The Tower)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi SBE.

Yücel, Tahsin (1979), *Anlatı Yerlemleri: Kişi, Süre, Uzam*, İstanbul: Ada Yayınları.

2. BÖLÜM

İMAJ-DÜŞÜNCE

MICHEL FOUCAULT İZLEĞİNDE BİR SİNEMA: FREDERICK WISEMAN'İN BELGESEL EVRENİ*

Özgür İpek

GİRİŞ

Modernitenin ve modern yaşam kurgularının rasyonellikten edinmiş olduğu meşruiyete yönelik sorgulayıcı düşüncelere katkıda bulunmayı amaçlayan bu yazı, Michel Foucault ve Frederick Wiseman'in çalışmalarını ortak bir izlekte ele almaktadır. Çağdaş Fransız düşüncesine önemli etkilerde bulunan Michel Foucault ile belgesel sinemacı Frederick Wiseman'i bir araya getirme fikrinin temelinde, her iki ismin de kurumların resmi ideolojileri ve uyguladıkları pratikler arasındaki derin farklılıklara dikkat çekmeleri yatmaktadır.

*) Bu makale, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlamış olduğum "Foucault'nun Disiplin Toplumu Kavramının Islah Kurumları Aracılığıyla Yeniden Üretimi: Frederick Wiseman Belgeselleri Örneği" isimli yüksek lisans tezinden yola çıkılarak yazılmıştır.

Foucault'nun yazınsal, Wiseman'in ise görsel dil aracılığıyla ortaya koyduğu gibi, kurumlar bir nevi varlık sebepleri olarak yücelttikleri söylemlerini, uygulama alanlarına aynı şekilde yansıtmamaktadır.

Okuduğunuz bu metinde öncelikle Michel Foucault'nun kurumların ortaya çıkış ve yayılış süreçleriyle ilgili değerlendirmelerine yer verilirken ardından da *Titicut Follies* filmi başta olmak üzere Frederick Wiseman imzasını taşıyan belgeseller ele alınmaktadır.

CEZAİ PRATİKLERDEKİ DÖNÜŞÜM VE HAPSETMENİN YÜKSELİŞİ

Michel Foucault *Hapishanenin Doğuşu* adlı eserinin hemen başlarında Damiens isimli bir tutukluya uygulanan işkenceleri tüm detaylarıyla birlikte aktarmaya koyulur. Adı geçen mahkûm 5 Ocak 1757'de Fransa Kralı XV. Louis'ye suikast girişiminde bulunur. Kral Louis maruz kaldığı bu saldırıyı ucuz atlatır ve olaydan pek bir yara almadan kurtulur. Kral'a suikast girişiminde bulunan Damiens, olayın ardından derhal yakalanıp tutuklanır. 2 Mart 1757'de Paris Kilisesi'nin girişinde suçunu itiraf etmeye zorlanan Damiens, uzun süren işkenceler sonrasında halkın gözleri önünde ve deyim yerindeyse bir tören atmosferi içerisinde idam edilir. Foucault, Damiens'e uygulanan işkenceleri de oldukça soğukkanlı bir dille aktarmayı sürdürür: Evvela mahkûmun bedeninin muhtelif yerlerine öldürmeyen fakat oldukça acı veren yaralar açılır. Bu yaraların üzerine kızgın yağ, eritilmiş balmumu, kaynar reçine, kükürt ve kurşun dökülür. Kerpetenle etleri çekilir. Nihai olarak da uzuvlarına bağlanan atların çekmesi sonucu organları kopartılarak, bu kanlı infaz sona erdirilir (Foucault, 2006: 33-36).

Damiens'in infazının sonrasında 1830'lu yılların Paris'indeki Genç Mahkûmlar Evi'ne odaklanan Foucault, burada kalan mahkûmların karşılaştıkları durumlarla ilgili birtakım detaylar verir. Leon Faucher tarafından kaleme alınan mahkûm evi yönetmeliği oldukça dikkat çekicidir. Zira tutukluların kaçta yatıp kaçta kalkmaları gerektiği, hangi saatler arası yemek yiyip, hangi saatlerde ibadet edecekleri hep bu yönetmelik uyarınca belirlenmiştir. Akşamları ikinci trampetin çalmasıyla birlikte hücrelerindeki yataklarına girmiş olmaları gere-

ken mahkûmlar, düzen ve sessizlik sağlamak için dolaşan gözetmenler tarafından sürekli bir biçimde gözetime tabi tutulur. Michel Foucault, Damiens'in infazı ve genç mahkûmların koşullarından yola çıkarak, on dokuzuncu yüzyıl başlarında cezalandırma pratiklerinde iki büyük değişimin hasıl olduğunu öne sürer. Bir yandan infazların bir tür gösteri edasıyla halka izlettirilmesi son bulurken; diğer yandan azap verici işkencelerin yerini 'hapsedilme' almaktadır. Böylelikle ceza uygulaması, seyirlik bir gösteri, bir tür karanlık şenlik olma özelliğinden tamamen uzaklaştırılmış olur (Foucault, 2006: 37-40).

Görülen o ki, Foucault'nun uzun uzadıya anlattığı türden işkence ve infaz törenleri, 1830'lara gelindiğinde yerini biçimsel kurallara düşkün ince yönetmeliklere bırakmaktadır. Foucault *Hapishanenin Doğuşu* adlı yapıtında bu iki karşıt cezalandırma düzenini ağırbaşlılıkla betimler. Söz konusu cezalandırma biçimleri arasındaki temel değişim, fiziksel işkencelerin sergilenir olması hususunda gerçekleşir. Napolyon dönemi Fransa'sında Damiens'in halkın gözleri önünde öldürülmesini andıran bir infaza rastlanılmamaktadır. Buna karşın aynı ülkenin, o dönem kırk bini aşkın vatandaşını zindanda tuttuğu gözlemlenmektedir. Bir kent görünümü olarak cezalandırmalar, kendisini göğe yükselen hapishane duvarlarında gösterir (Merguior, 1986: 115).

Hapsedilmeyle birlikte gücün kendisi bizzat karanlığın, duvarların arkasına gizlenir. İnfazın ulu orta sergilendiği Damiens örneğinde olduğu gibi bir cezalandırma pratiği, kraliyet gücünün görünür ifadesi olarak yorumlanabilir. Diğer uygulamada güç, etkinliğini kapalı kapılar ardında uygulama yoluna gider. Bu değişim, aynı zamanda iktidarın görünmez olduğu yerde etkisinin daha da artacağına ilişkin yargıyı doğrulayan bir gelişmedir. Kamusal nazardan uzaklaştırılan infaz uygulamalarının bu etkiyi güçlendirici yönünden de pekâlâ söz edilebilir. Deyim yerindeyse iktidar gücünün görünmezliği, onun sınırlarının ve etki alanının belirsizliğidir. Dolayısıyla karşı karşıya olunan şey, görünmeyenin belirsizlikten elde ettiği bir güçtür.

Ortaya çıkan yeni ceza uygulamasında görünür acılar hep geride kalırken; mahkûmlar, sürülecekleri yerlere artık zincirlere bağlanarak götürülmemekte, ayrı hücreleri olan kapalı araçlarla nakledilmektedir. Kapatılma, yeni bir norm olarak ön plana çıkarken; yaşa-

nılan değişimi erkin gerçekleştirdiği bir özgürleştirme olarak değil de, daha az ama daha etkin bir cezalandırma biçimi olarak değerlendirmek gerekir (Macey, 2005: 123).

Michel Foucault modern toplumsal yapıların, kapatma cezasını benimseyen, hapseden toplumlar olduklarını ifade eder. Zira Foucault'ya göre, hapsetmeye dayalı bir cezalandırma biçimi, 1780-1820 yılları arası ortaya çıkan büyük reformlardan önce Avrupa ceza sistemi içinde yer almaz. Fransız düşünür on sekizinci yüzyıl hukukçuları arasında da bu minvalde bir görüş birliği bulunduğunu öne sürerek, 1767 tarihli Serpillon Ceza Yasası'ndan şöyle bir alıntıyı aktarır: "Hapishane, medeni hukukumuza göre bir ceza değildir... Yine de hükümdar bu tarz cezaları uygulayabilir; bunlar otorite uygulamalarıdır, olağan adalet bu türdeki mahkum etmelere başvurmaz" (Foucault, 1993: 57-58).

Bu açıdan yeni cezalandırma ve gözetim ihtiyaçlarının ortaya çıkışıyla ekonomik hayatta yaşanan köklü değişimleri ortak bir izlekte ele almak gerekmektedir. Feodal yapının dağılmasıyla birlikte günümüzün kalabalık metropol kentlerinin kökenlerini oluşturan şehirsel yapılanmalar, yükselmeye başlar. Kent nüfuslarında yoğun bir artış yaşanır. Kırsal bölgelerden şehirlere göç eden insanların bir bölümü gelişmekte olan sanayi kollarında çalışmaya başlarken; pek çok kişi ise işsiz kalır. Kentlerde ikamet eden insanların sayısı arttıkça, geçmişte yaşanılan şeffaflığın getirdiği tanınırlık ve bilinirlik konumları, yerini yabancılaşmaya bırakır. Tehlikenin nereden ve kim tarafından geleceği asla kestirilemez bir hal alır. Elbette eski dönemlerin cemaat tipi toplumsal yapıları ile görece küçük yerleşim birimlerinde, insanlar yaşamın pek çok anında birbirlerini izleyebilme imkânı bulmakla birlikte gayet samimi bir sosyalleşme ortamı da kurmaktaydı. Hayatlar, küçük yerleşim yerlerine özgü bir şeffaflıkla çevrelenmiş durumdaydı (Bauman, 2003: 51-52).

Nüfuslarda yaşanılan yoğun artışların sonrasında bu tarz birliktelikler, yaşamsal alanlarla beraber büyük değişiklikler göstermeye başladı. "Ben seni gözetliyorum, sen beni gözetliyorsun" ifadesiyle karakterize edilebilecek 'karşılıklı gözetim faaliyeti' etkinliğini yitirirken; bu işlemi daha genel çerçevede ve daha güçlü bir biçimde gerçekleştirebilecek başka bir konuma ihtiyaç duyulmaya başlandı (Bauman, 2003: 52-55).

Michel Foucault da işte bu gözetlemeyi sistemli bir biçimde gerçekleştirecek kurumun, yani hapishanenin doğuşuyla kapitalizmin yükselişi arasında önemli bir bağ kurar. Ekonomik yaşamdaki değişimler sonrasında burjuvazi, servetini mallara, stoklara, hammaddelere ve makinelere yatırmaya başlar. Böylelikle zenginlik, yeni bir maddi biçim ve görünüm kazanır. Varını yoğunu işçi sınıfının eline, yani doğrudan halk tabakasına teslim eden burjuvazi, tam anlamıyla hoşgörüsüz bir tavır takınır. Foucault, kurulan bu yeni düzende yoksullardan ve işsizlerden meydana gelen nüfusun zenginlikle doğrudan bir temasının oluşmasıyla birlikte, toplumun bütününe nüfuz edebilecek yeni bir adalet sistemi arayışının ortaya çıktığını belirtir (Foucault, 2000a: 134, 235).

Yeni bir toplumsal denetim arayışı neticesinde on sekizinci yüzyıl sonu ile on dokuzuncu yüzyıl başlarında Avrupa'nın pek çok ülkesinin ceza sisteminde değişiklikler meydana gelir. Suçlu olmak, eski dönemlerde olduğu gibi yalnızca yasa bedenindeki krala karşı gelmek değil; bizzat toplumu karşısına almak nevinden bir anlam kazanır. Suç mefhumu, toplumsal bir rahatsızlık olarak algılanmaya başlanır. Foucault suçun toplumsal bir huzursuzluk olarak algılanmaya başladığı düşüncesinden hareketle, suçlu kişinin toplumu zarara uğratan, içyapıyı karıştıran biri, bir toplum düşmanına dönüştüğünü ifade eder. Suçlunun iç düşman olduğu fikri, suç ve ceza teorisi tarihinde yerini alan yeni bir tanımlama olarak ortaya çıkar (Foucault, 2000a: 218-220).

Bundan böyle suçlu insanlar, suçlarını işlerken toplum düşmanı olmayı da seçmiş olur. Böylelikle suçluya hak ettiğine inanılan cezayı vermek salt hükümranın intikamı olmaktan çıkarak, giderek toplumun kendini savunmasına dönüşür (Bernauer, 2005: 227). Artık suç ve suçlu, bireysel hislerin ve tepkilerin hedefi değil; aksine kurumsal tek bir beden gibi hareket eden toplumsal bir mekanizmanın hedefindedir. Suçlu kimse, bu andan başlayarak toplumsal dikkate amansız işkencelere yazgılı bir kurban olarak sunulmaz, daha ziyade toplumsal bakıştan tecrit edilir.

Bu düşüncelerden hareketle hapishane yapısının farklılaşan sosyal yaşama dair toplumsal bir gereklilik biçiminde ortaya çıktığı söylenebilir.

FOUCAULT'NUN HAPİSHANE ARAŞTIRMASI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Bernauer, Foucault'nun hapishane sistemi üzerine odaklanan çalışmalarının sadece bir 'dışlama tarihi' olarak okunamayacağını belirtir. Foucault'nun Gilles Deleuze'le yaptığı bir söyleşide vurguladığı gibi bu tür mekânlar, "havsalamızın alabileceği iktidarın en çılgın tezahürleri, onun acımasız tiranlığının tüm çıplaklığıyla sergilendiği yerlerdir" (akt. Bernauer, 2005: 222).

İktidar, hapishanelerdeki meşruiyetini "siz suç işleyerek alçaklık yaptığınızı biliyordunuz; o halde ben de sizi cezalandırmakta haklıyım" kabilinden bir ahlaki gerekçeye dayandırır. Böylelikle devlet, dilediği biçimde sergilediği zorbalığını gizleme gereği duymaz. Yine bu kurumlarda rastlanılan aç susuz bırakmak gibi cezalandırma yöntemleri, iktidarın en arkaik ve çocuksu yanını ele vermekle birlikte, onun işleyişindeki hayâsızlığı da gözler önüne serer (Deleuze, 2009: 326-327).

Her ne kadar insanları ekmek ve suya talim ettirerek cezalandırmaya çalışmak çocukluğa dair terbiye edici birtakım pratikleri andırsa da, Gilles Deleuze bunun tam tersinin de düşünülmesi gerektiğini savunur. Evet, söz konusu cezalandırma yöntemi gibi yaptırımlarla tutuklular çocuk muamelesi görür ancak diğer yandan, içeri kapatılan çocuklar da tutuklu muamelesine maruz kalır (Deleuze, 2009: 327). Bu bakımdan tutukluluk halinin çocuksu görünümü, iktidarın meşruiyet üretici kaynağıdır. Diğer bir ifadeyle cezalandırma biçiminin sertliği, çocuk pedagojisi söylemi içine dahil edilerek görece yumuşatılmıştır. Ne var ki, her iki halde de cezalandırma, yetişkin bireyin çocuksu dünyasına yönelik bir tehdidi açığa vurur. Elbette bu durumun tam tersinden de söz etmek mümkündür.

Hapishane adı verilen kurum hâlâ varlığını sürdürebiliyorsa, bunun tek sebebi geçmiş cezalandırma şekillerine göre daha insancıl bir yaptırım biçimi olarak kabul edilmesidir. On dokuzuncu yüzyıl başlarında işkenceye duyulan nefretin iyice yükselmesiyle birlikte hapishane yapısı doğal olarak bir tür ilerleme olarak karşılanır. İşlenen bir suç toplumsal sözleşmeleri ihlal etse de, sonuçta suçlu bir insandır ve onun insanlığına saygı gösterilmesi gerekir. Bernauer, hapishanenin işte böylesi bir düşünce ortamında ve hümanizm çığlık-

larının yükseldiği bir dönemde ortaya çıktığını belirtir (Bernauer, 2005: 224). Ne var ki, hapishane yapısını oluşturan ıslah etme, eğitim, mahkûmları yaşlarına, suçlarına göre sınıflandırma ve çalıştırma ilkeleri düşünüldüğünde, hapsetmenin yalnızca özgürlükten mahrum bırakmaktan ibaret bir ceza olmadığı açık bir biçimde ortaya çıkar. Şüphesiz hapishane adı verilen yapı, öteden beri mahkûmların özgürlüklerini ellerinden alır. Ancak bu kurum asla sadece kişilerin özgürlüklerine el koymakla iktifa etmez. Esas mesele, tutukluların bilinç ve davranış dönüşümünü sağlamaktır. Mahkûmların gündelik faaliyetlerinin denetlenmesi, gözetleme, işlenilen suçtan ötürü pişmanlık uyandırma adına başvurulan tüm yöntem ve uygulamalar hep bu amaca hizmet etmektedir (Bernauer, 2005: 226). Bu bağlamda suçlu olarak atfedilen kişi, gözden çıkarılmış biri değil, ıslah edilerek dönüştürülmesi amaçlanan bir projedir. Doğal olarak da suçlu bedenin bin bir işkence uygulamasıyla iğdiş edildiği devir artık geride kalmıştır. Suçlunun bedeni yeniden programlanması gereken bir makinedir. Bu yeniden içeriklendirme yöneliminin hedefinde olan şey de, suçlunun itaat ve uyum yetisinin derece bakımından artırılmasıdır.

Michel Foucault çalışmalarında modern öncesi toplumları ve uygulamalarını, sorgusuz sualsiz bir tür barbarlık, vahşilik veya akıl dışılıkla suçlamak yerine bu dönemlerin farklılığını ve kendi içlerindeki tutarlılığını ortaya koyar. Bunu geçmişin bir resmini çıkarmak veya işkencenin cazibesini yüceltmek amacıyla yapmaz elbette. Onun esas derdi günümüzün geçmişle olan rasyonalist karşıtlığından ötürü edinmiş olduğu meşrutiyet görüntüsünü ortadan kaldırmaktır (Poster, 2008: 102).

Hapishanenin Doğuşu aleni, izler kitlenin gözleri önünde gerçekleştirilen infaz törenlerinin sergilendiği bir dönemden, denetimle cezalandırmaya geçişin gözlemlendiği batı Avrupa'daki erk operasyonlarını ele alan bir çalışmadır (Barret, 1996: 152). Bu bakımdan Foucault'nun araştırmasını dayandırdığı temel tarihsel oluşumlar, insanların bir zamanlar dahil olduğu fakat şu ân tamamen koptukları şeyleri betimlediği için önem arz eder. Tarihsel gelişimler, Foucault'yu insanların yeni ilişkiler bulmak adına geride bıraktığı şeyleri belirttiği için ilgilendirir. Onun üzerine odaklandığı esas mesele, insanların iktidar ve cezalarla kurdukları bugünkü ilişkilerdir (Deleuze, 2006a: 120).

Hapishaneler, monarşik yapıda görülen birtakım keyfi ceza uygulamalarını tamamen ortadan kaldırarak, yerine tek tip bir tutuklama cezasını getirir. Buralarda kimi reformcuların iddia ettikleri gibi, bireyler yeniden topluma kazandırılmaya çalışılmamakta; sürekli ve otomatik bir otoriteye itaatkar birer özneye dönüştürülmektedir. Foucault'nun hapishane yapısı üzerinde şekillenen araştırması, tüm o insancıl söylemlerin arkasına gizlenmiş böylesi bir niyeti gün yüzüne çıkarır (Bernauer, 2005: 229). Bununla birlikte hiç kuşkusuz bedenin cezalandırılması da sürer. Dahası tutuklu kişi, kapatıldığı hücresinde gıda tayınlaması, cinsel yoksunluk ve dayak kabilinden müdahaleler ve özgürlüksüzlüklerle kuşatılır; ancak kapatılan bedene uygulananlar daha başka ellerle ve daha derinden gerçekleştirilir. Damiens örneğinde olduğu gibi, görevlerini icra eden cellatların yerini gözetmenler alır. Mahkûma uygulanan şiddet farklı biçimlerde de olsa görece kontrollü bir minvalde varlığını sürdürür. Adaletin kan akıtmayan, ancak yöneldiği suçluya derin travmatik süreçler bahşeden darp izleri, eskinin işkencelerinden daha etkilidir. Zira yeni yönelimden anlaşılan odur ki asıl cezalandırılmaya çalışan şey bedenden ziyade ruhtur (Foucault, 2006: 49-51).

Ruhsal kışkırtılmışlığın dizginlenmesiyle rahatlatılan beden, artık toplumsal sistem için bir tehlike değildir. Gözetim düzeyini bedenden ruha kaydıran rasyonalite, denetim ve sınırlamaların görünür izlerini de silmeyi başarmıştır.

Foucault söz konusu eğilimin nedenini ceza uygulamasının yöneldiği suç nesnesindeki değişikliğe bağlar. Cezalandırılan unsurun biçimsel tanımı değil belki ama niteliği, cinsi ve bir bakıma özü değişikliğe uğramıştır. Bu yeni cezalandırma biçimi, bir bakıma tutkuların, içgüdülerin, anormalliklerin, sakatlıkların ve uyumsuzlukların da yargılanması anlamına gelmektedir. Bu şekilde olayların açıklanması ve öznenin iradesinin suç içindeki yerinin belirlenmesi niyet edilmekte; suçlunun tanınarak, ondan beklenebilecek şeylerin neler olabileceği anlaşılmaya çalışılmaktadır. Söz konusu olan, eylemi açıklama düşüncesi üzerinden bireyi nitelemeye dönüşen bir yargılama sürecidir. Bu şekilde psişik anormallikler, kötülüğe eğilimli olma gibi kodlamalarla çevrelenen bireyi denetleyerek, tehlikeli olma halini ortadan kaldırmak, suça yatkınlığını azaltmak amaçlanmaktadır

(Foucault, 2006: 52-53). Tıp ve psikoloji gibi alanlarda normalliğin değerlendirilmesi, hakim iktidara göre biçimlendirilmekte ve bu şekilde bireyler bir bakıma görünür kılınmaktadır (Crary, 2004: 28).

Ulus Baker de toplumsal tipler meselesini tartıştığı bir yazısında, Foucault'nun cezalandırma anlayışındaki değişiklikten yola çıkarak, 'tehlikeli birey' olarak formüle edilebilecek bir toplumsal tipi keşfettiğini belirtir. Buna göre bütün hukuk, psikiyatri ve ceza sisteminin, on dokuzuncu yüzyılda belirginleşen söz konusu toplumsal tipe uygun bir biçimde örgütlendiği görülmektedir. Bu anlamda cezalandırma mekanizmasının yalnızca suçluları değil, suç işlemeye yatkın olan kişileri de kapsama alanına dahil ettiği söylenebilir (Baker, 2011: 327). Kısaca otoritenin bu niyet okuyucu tavrı, suç nazariyesini temelsiz görüşlere tabi tutmaktadır. Bu tutum da açık bir biçimde suçun ve suçlunun potansiyel varlığının menfi, olumsuz bir okumasına yönelmektedir. Nihai olarak Foucault, cezalandırma sisteminin yumuşadığı ya da insancıllaştığı kabilinden bir etiketlemenin altında bilimsel bilgi, teknikler ve söylemlerin iç içe geçtiği, birbirlerine uygun hale getirildiği yeni bir hakikat rejimi ve ceza adaleti uygulamasından söz eder (Foucault, 2006: 59-60).

ARALIKSIZ GÖZETİM VE DENETİM DÜŞÜ: PANOPTİKON

Yunanca'da '*panaptos*', herkes tarafından görülebilen ile '*panaptes*', yani her şeyi gören sözcüklerinden türetilerek oluşturulan Panoptikon, temelde Jeremy Bentham tarafından ortaya atılmış mimari bir plandır. Söz konusu terim, birleştirilmiş bir teleskop ve mikroskobu imler (Macey, 2005: 124). Panoptikon ifadesi, yine aynı dilde 'her şeyin görüldüğü yer' ya da 'göz önündeki yer' anlamına da gelir (akt. Keskin, 2011).

Jeremy Bentham'ın hapishane ve öteki kurumsal yapılar için geliştirdiği mimari bir biçim olan panoptikon, görülmeden görebilme ayrıcalığının incelikli bir denetimsel aygıtı olarak karakterize edilebilir. Bu mimari format bir anlamda mutlak görebilme ayrıcalığının, görünenler üzerine uyguladığı görünmez bir şiddettir. Bentham'ın somutlaştırdığı Panoptikon adı verilen bu yapı, açık bir alana yayılmış

hücreler ve etrafı bu hücreler tarafından çevrelenen bir gözetleme kulesinden meydana gelir. Kule içindeki gözetleyici, hücreleri sürekli gözlemleyebilecek bir konumda yer alırken, hücrelerdeki kişiler gözetlenip gözetlenmediklerinin farkına varamaz (Foucault, 2000a: 224).

Panoptikon, yalnızca 'otogözetim'in yükselişini haber vermekle kalmaz, bilinmeyenin temasıyla sürekli olarak tedirgin edilmiş edilgen ve ürkek yığınlar da yaratır. Dolayısıyla buradaki amaç tamamen insanların bilinçaltlarında sürekli gözlemlendiklerine dair bir inanç ve etki yaratmaktır. Bu sayede 'göz' tarafından sürekli izlenen, takip edilen bireyler, kontrollü davranmak zorunda kalacak ve hareketlerini sınırlandıracaktır. Projenin kökeni, on sekizinci yüzyıl sonlarının Rusya'sına aittir. Jeremy Bentham'ın kardeşi Samuel Bentham, bir gemi inşa mühendisi olarak Prens Potemkin'in hizmetinde çalışmak üzere Crecheff kentine gelir. Burada çok sayıda işçinin sorumluluğunu üstlenen kardeş Bentham, merkezi bir denetim ilkesine dayalı sistematik olarak işlev gören ve çok sayıda insanı bir anda denetim altında tutabilmeye yarayan Panoptikon'u tasarlar. Bu sıralarda ağabeyi Samuel'in yanında bulunan Jeremy, söz konusu mimari biçimin büyüsüne kapılır ve bu planın bir tür hapishane biçiminde de iş görebileceğini akıl eder. Dahası Bentham ilk elden bir hapishane formatı olarak tasarladığı Panoptikon'un, çok daha farklı alanlarda da bir kontrol sistemi olarak kullanılabileceğini düşünür: Bu mimari fikirle birlikte okul, hastane, kışla ve fabrika[1] gibi yapılar, söz konusu sistemin uygulanabileceği mekânlara dönüşür. Jeremy Bentham'a göre söz konusu bina planı, çok sayıda insanı gözetim altında tutabilmeyi amaçlayan birçok kurum için uyarlanabilecek bir tasarımdır. Bu sayede iş kollarındaki ıslah edilemeyenler cezalandırılabilecek, deliler denetim altında tutulacak, ahlaktan yoksunlar ıslah edilecek, acizler bakılacak, şüpheliler hapsedilecek, tembeller çalıştırılacak ve hastalar tedavi edilebilecektir. Panoptikon projesindeki esas mesele de yine Jeremy Bentham'ın İngiltere'ye gönderdiği bir mektupta kendi-

1) Nitekim panoptik denetimin işçiler üzerindeki ilksel uygulama örneklerinin tarihi, Robert Owen'ın 'sessiz monitör' aygıtına kadar götürülebilir. New Lamark'taki bir tekstil fabrikasındaki işçilere uygulanan bu denetim biçimi, iktidar ilişkilerini görünür kılmanın bir aracı olmanın yanı sıra işçilerin verimliliği üzerine verilecek işveren hükümlerinin de çarpıcı bir örneğini teşkil eder (daha fazla bilgi için bkz. J.C. Scott, *Tahakküm ve Direniş Sanatları*, çev. Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, s. 79-80, 1995).

ni açık eder: Kişi gözetlendiğine inanacak ya da gözetlenip gözetlenmediğinden emin bile olamayacaktır (Bentham, 2008: 12-13).

Panoptikon biçimiyle birlikte gözetleme edimi, devrim olarak nitelendirilebilecek bir mertebe kazanır. Bentham'ın planı, bakışa tabi olanları gözetlemek ve teslimiyetlerini sağlamak adına 'belirsizliği' itaat ettirmenin bir aracı olarak kullanır (Lyon, 1997: 95). Zira Bentham'ın gözetleme modeli, yapısı itibariyle belirsizlikle çevrelenen bir gözetleme olanağı verir. Gözetleyen kişinin içinde bulunduğu kulenin somut varlığıyla, o ân gözetleme yapılıp yapılmadığına dair (hatta kulenin içinde insan olup olmadığına dair bir bilginin de kesinsizliğiyle) gözetlenen insanlarda yaratılan kuşku; efendinin, patronun, müdürün veya öteki iktidar sahiplerinin belirsizlikten güç kazanmasını sağlar. Panoptikon projesiyle tüm tutuklular gerçek anlamda gözetim altında tutulacak ve bu etkili gözetleme sayesinde en yüksek seviyede ıslah gerçekleştirilebilecektir (Bentham, 2008: 23).

Gilles Deleuze ise panoptikon projesini 'reforme edilmiş bir temsilin özü' olarak nitelendirir. Bentham'ın planı, hapishane reformu adı altında, yenilenen hapishanenin model teşkil ettiği, okuldan atölyeye, oradan da yeniden hapishaneye geçilen döngüsel bir sistem kurar (Deleuze, 2009: 327). Bu döngüsel sistem, elbette Bentham'ın pek çok alanda uygulamaya koyulabilecek tasarımını temel alır.

Panoptikon'un faaliyete geçirilebilmesi için her bir hücreye bir mahkûm, bir deli, bir hasta, bir işçi veya bir okul çocuğu kapatmak ve merkezi kuleye de tek bir gözetmen yerleştirmek yeterli olur. Bu şekilde sistem, umulduğu biçimde işlemeye başlar. Bentham'ın projesine göre, gözetlemeyi gerçekleştiren kişinin kimliğinin de pek bir önemi yoktur. Zira bu plan, öyle bir mekanizmaya sahiptir ki, kim olursa olsun 'iktidara' gelebilir. Ali Akay, Panoptikon'u George Orwell'ın *1984* eserini hatırlatır bir şekilde herkesin gerçekleştirebileceği bir iktidar alanı olarak tasvir eder. Akay'a göre bu mimari plan, kendi kendine işlerliğini sürdüren bir iktidar modeli yaratır. Onun sağladığı olanaklarla yapılan gözetim ve takipler arttıkça, bireysel detaylar daha fazla göze batmaya başlar (Akay, 2000: 163).

Orwell'cı distopyanın haber verdiği 'Büyük Birader'in toplumsal zihinde karşılığı olan panoptik denetim stratejisi, sadece bireysel özgürlüğü değil, bireyin mahrem alanını da görünürlüğün sınırsız uza-

mına dahil eder. Kişisel ayrıntılar üzerinden işleyen sistemle bireyler hakkında daha fazla bilgiye ulaşılması sağlanır. Bu anlamda panoptikon planı, detaylar üzerinden işleyen bir kontrol mekanizması meydana getirir. Bu yapının ortaya çıkardığı iktidar biçimi ise giderek ayırt edici, sınıflandırıcı bir 'göz'e dönüşür.

Ulus Baker optik göz nosyonunu açımlarken, bu gözün sanatsal ve estetik olmaktan önce bilimsel olduğunu vurgular. Tarayan, inceleyen, tasnif eden, 'teleskoplayan' bir gözdür bu. Panoptik yapının gözetleme meziyetini olanaklı kılan merkezi kuleye orada durması zorunlu olmayan, varsayımsal bir 'göz' yerleştirilir. Bentham'ın Panoptikon makinesinin tamamı işte budur: Gözetimin ve disiplinin makinesi (Baker, 2009: 374).

Foucault asker, öğrenci, işçi veya hasta insanlar üzerinde uygulanabilecek idari bir yöntem vadeden söz konusu şemanın, on sekizinci yüzyıl sonlarında rafine bir amaç doğrultusunda, saf bir disipline etme aygıtı olarak kullanılmaya başladığını düşünür (Deleuze, 2006b: 72).

Ulus Baker de Foucault'nun görüşlerine paralel olarak, Panoptikon'un aynı zamanda on dokuzuncu yüzyıldan bu yana tartışılan fabrika, kışla, okul ve hastane gibi yapıların çıkış modelleri olduğunu ileri sürer. Bu yapı sayesinde iktidarın gözü ya da merkezdeki kulenin içinde yer alan kişinin, gerçekten bakmasına gerek bile yoktur. Bu gözün çevresine konumlandırılmış hasta, öğrenci, mahkûm, işçi veya tehlikeli olduğuna kani olunan herkes tüm hareketlerini sınırlandırmak, Baker'in deyimiyle kendini 'varsayılan gözün ekonomisi'ne uydurmak zorunda kalmaktadır. Bu durum aynı zamanda iktidarın güçlerinin kişilerin elinden alınıp, bizzat mekânın kendisine hasredilmesidir. Ulus Baker'e göre, optik gözün bu kibirli makinesi, modern dünyanın esasında bir disiplin toplumunun sahnelendiği yer olduğunu gösterir. Optik göz bu yüzden daima panoptiktir. Bakmayı veya görmeyi niyet etmez, incelemek, tasnif etmek, sıralandırmak için vardır. Tek amacı, teleskoplayarak en ufak anormallikleri dahi bulup yok etmektir (Baker, 2009: 375). Panoptik düzen, menfi saptayıcılığın yok edici gücüdür.

Panoptikon makinesi, görünür olması gerekmeyen; bununla birlikte objelerin ayan beyan görülebilmelerini sağlayan araç ve fonksiyonlardan meydana gelir (Deleuze, 2006b: 58). Bu anlayış doğrultu-

sunda, Bentham, Panoptikon projesiyle iktidarın görünür ama varlığının kanıtlanamazlığı ilkesini ortaya koymuştur. Görünür evet, ortada bir kule var ve tutuklu kimse devamlı olarak gözetlemenin yapıldığı kuleyi görür. Ancak o ân gözetleme yapılıp yapılmadığı, orada birinin olup olmadığı tam olarak bilinemez (Foucault, 2006: 297).

Şurası bir gerçek ki panoptikon biçimi, hapishane, hastane, darülaceze, düşkünler evi gibi kurumlarda karanlık olanı şeffaflaştırma adına yeni bir denetim mekanizması sunar. Bentham'ın düşü, tüm bu kurumların varoluşlarını çevreleyen ortak bir model olarak ön planâ çıkmaktadır. Farklı işlevsel yapılara sahipmiş gibi görünmelerine rağmen şaşırtıcı şekilde eş zamanlı olarak beliren bu kurumlar, somut toplumsal sorunların çözümü dışında güncel bir toplumsal denetim mekanizmasını da hayata geçirir. Bir denetim asimetrisi üzerinden yapımları gerçekleşen kurumlarda, karşılıklı gözetim faaliyeti sona ererken, etkinlik alanındaki grup katı ve kalıcı bir biçimde izleyen ve izlenen olmak üzere iki alt kesime bölünmektedir (Bauman, 2003: 58-59). İzleyen bunu toplumsal düzenin bekası ve hakim yasalar adına yaparken, izlenen ise söz konusu bakışa, potansiyeli veya işlediği düşünülen kabahatle katılır.

Gücün niteliğini değiştirmiş olan panoptik düzen, bir özneler kıyımı ya da nesneler düzenidir. Gözetleyen ve gözetlenenler arasında ürettiği yabancılaşma ise gerçek etkileşimden tümüyle farklı bir biçimde, teknik bir etkileşimsellikle eşdeğerdir. Dolayısıyla Panoptikon, aynı zamanda iletişimsel kopukluğa bir de varoluşsal kaygısallığın eklemlendiği yeni bir var olma düzeni yanılsaması yaratır. Öte yandan Panoptikon ile birlikte hapsetmenin etkisi, kişiyi basitçe toplumdan uzaklaştırma fikrinden; mahkûm üzerinde eksiksiz bir iktidar kurma edimine dönüşür. Bireyleri normalleştirmeye dair bir yöntem sunan Panoptikon'la kapitalist toplum artık pek çok alanda uygulayabileceği bir iktidar teknolojisine, bir tür kontrol mekanizmasına kavuşmuş olur (Poster, 2008: 108).

DENETİMİN TOPLUMSALLAŞMASI

Michel Foucault modern dünyayı var eden etkenleri ortaya koyarken, kapatılma olgusunu merkezi bir konuma yerleştirir. Modern diye adlandırılan bir döneme girilmeden evvel hükümranın, kimi

korku unsurlarını kullanarak gözler önünde gerçekleştirdiği infaz ve benzer ritüellerle halk üzerinde bir tahakküm kurduğu görülür. Kurulan yeni evren biçiminin temelinde ise nüfusları kapatıp disipline etmeyi amaçlayan bir iktidar modeli yatmaktadır. Bu uygulama, yani insanları kapatarak disipline etme yöntemi, bizzat Napolyon dönemi Fransa'sında ortaya çıkan ıslah kurumları aracılığıyla gerçekleştirilir.

On sekizinci yüzyıl sonlarında Fransız devriminin gerçekleşmesiyle birlikte tüm Avrupa'ya yayılan kurumlar, Panoptikon'un düşünsel yapısını temel alır. Foucault'nun zihin üzerinde zihinle kurulan bir iktidar uygulaması olarak betimlediği Panoptikon, özünde Bentham'ın tarif ettiği gibi bir yönetim biçimidir.

Foucault, Bentham'ın Panoptikon planını, modern disipliner toplumun yaratılmasına ön ayak olan toplumsal işlevin bir örneği olarak ele alır. Foucault söz konusu projeyle, mimari bir biçimin belirli bir zaman diliminde popüler hale geldiğini göstermek istemez. Onun esas derdi, Panoptikon sayesinde görülebilir kılınmış yine de herhangi bir uzamsal konfigürasyondan bağımsız genelleştirilmiş bir işlevin tüm topluma nüfuz ettiğini ve onun organize edici ilkesi olarak hizmet verdiğini vurgulamaktır (Bogue, 2002: 171).

On dokuzuncu yüzyıl başlarında keşfedilmiş olan şey panoptisizmdir ve bu, esas olarak burjuvazinin gerçekleştirmiş olduğu bir düştür (Foucault, 2000a: 135). Her nerede erk özneleri kimse farkına varmadan bireyselleştiren sınıflandıran anonim içkin bir gözetleme olarak işlerse, orada panoptisizm iş başında demektir (Bogue, 2002: 171). Ki Foucault'da erk, sahip olunan bir şey olmaktan ziyade uygulanan bir konum olarak öne çıkar. Pek çok pratiği bünyesine dahil ederek -Bentham'ın metnini de göz önünde bulundurmalı burada- dipten yukarıya ve mikro düzeyden başlayan bir egemenlik kurarak işlemektedir. Foucault erkin yayılmacı biçimini karakterize etmek amacıyla kılcal damar nosyonunu kullanır (Barret, 1996: 150). Bu bakımdan 1810 tarihli Treilhard Ceza Yasası, Bentham'ın yayılmacı hayalinin yasal olarak işlenmiş bir benzerini ortaya koymaktadır. Bahsi geçen yasa metninde imparatorun gözünün ülkenin en ücra köşelerine kadar sızabileceği, herkesin gözetim altında tutulabileceği öngörülmektedir. Jeremy Bentham'ın mimari düşünden hareket eden bu yapı, Napolyon devletinde hukuksal ve kurumsal bir gerçek

haline gelir. Bu da on dokuzuncu yüzyıldaki pek çok devlete model olarak hizmet eder (Foucault, 2000a: 135).

Ulus Baker burjuvazinin Napolyoncu kurumlarla siyasal rejimlerini tesis edip yaygınlaştırmakla yetinmediğini, karşılaştığı devrim ve benzeri durumlar üzerinde egemenlik kurabilmek adına disiplin hukuksallığı faaliyetlerine de giriştiğini öne sürer. Sözgelimi fabrika gibi bir üretim kurumunda, şartlardan memnun olmayan çalışanların sabotaj veya eylem düzenleme gibi riskleri ortaya çıkarsa; bütün işçilerin tek bir hukuki bedende toplanması halinde, mesele çözülmüş olur. Baker modern sendikal yapıların özünün bundan başka bir şey olmadığını terennüm eder (Baker, 2009: 205-206).

DİSİPLİN TOPLUMLARININ ORTAYA ÇIKIŞI

Bireyler belli birtakım yaşamsal kurallara boyun eğmek zorunda bırakılarak, bir üretim aygıtına, makineye, fabrikaya, atölyeye, eğitim aygıtına bağlı tutulur. Başlarında cezalandırma hazzıyla donatılmış bir amir, ustabaşı veya bir eğitmen olur ve yaptıkları her şey bu kişiler tarafından sıkı bir biçimde gözetlenir. Disiplin sistemleriyle kuşatılmış hastaneler, okullar, öksüzler yurdu, akıl hastaneleri hep on dokuzuncu yüzyıl başlarında ortaya çıkmış ve kapitalist toplumun işleyiş koşullarından biri olan iktidarın bir çeşit büyük toplumsal biçiminin önemli parçası olmuştur (Foucault, 2000a: 126).

Foucault bu anlamda bahsi geçen kurumların esasen kapitalist düşüncenin gayeleri doğrultusunda kurulduğunu ifade eder. Tüm bu yapılanmalara insan bedenini, varlığını ve zamanını işgücüne dönüştürmesi için gerek duyulmuştur. İnsanı kreşten, okuldan alıp kışladan geçirerek hapishane veya akıl hastanesiyle tehdit eden bu sistem, "ya fabrikaya gidersin, ya hapishaneye ya da akıl hastanesine kapatılırsın" kabilinden bir söylem üzerinden işleyişini sürdürür (Foucault, 2000a: 126).

Foucault'ya göre kapatılma takımadaları yani fabrika, hastane, okul veya hapishane gibi kurumlar, temelde bireyleri dışlamak yerine sabitleme işlevi görür. Sözgelimi fabrika gibi bir kurum bireyleri dışlamamakta, onları bir üretim aygıtına bağlamaktadır. Keza eğitim merkezleri, okullar bireyleri kapatırken dahi dışlamaz, onları bir

bilgi aktarım aygıtına sabitler. Psikiyatri hastaneleri de bireyleri bir tür normalleştirme aygıtına tabi tutar. Ortaya çıkan normalleştirme işlevi bütün kurumlar için geçerlidir. Hapishane yahut ıslahevi de dahil olmak üzere, tüm kurumsal yapıların temel hedefi bireylerin normalleştirilmesini sağlamaktır (Foucault, 2000a: 245).

Foucault hapishaneyi öteki kapatma kurumlarına örnek teşkil eden eşbiçimli, sembolik bir yapı olarak ele alır (Foucault, 2000a: 252). Gilles Deleuze de tüm kapatıp kuşatma mekânları içerisinde hapishane yapısının analojik bir model olarak öne çıktığını terennüm eder. Dahası Deleuze, bunu da Roberto Rosselini'nin *Europa '51* filmindeki bir sahneyle örtüştürür. Filmde Irene adlı başkarakteri canlandıran Ingrid Bergman, işbaşında gördüğü işçileri mahkûm zannederek büyük bir şaşkınlık yaşar (Deleuze, 2006a: 198). Gazeteci arkadaşıyla yaptıkları sohbette korkunç bir mahkûmiyete tanıklık ettiğini dile getiren Irene, gördüklerinin işçilerden ziyade zincirlenmiş köleler olduğunu belirtir. Deleuze bir film sahnesi üzerinden verdiği bu örnekle sarih bir şekilde fabrika kurumunun mimari ve işlevsel yapısı bakımından hapishaneyi hatırlatmakta olduğunu ifade eder.

Islah kurumları arasında biçimsel anlamda benzerlikler olsa da bireyler, bir kapatıp kuşatma mekânından ötekine geçerken, her biri kendi öz yasalarına sahip olan bu kurumlar tarafından sürekli olarak ikaz edilirler. Kişi ailesinden okula geçtiğinde "artık ailende değilsin", kışlaya geçtiğinde "artık okulda değilsin", iş hayatına başladığındaysa "artık iştesin" gibi uyarılarla karşılaşır (Deleuze, 2006: 198).

Ulus Baker kurumlar arası geçişlerde ortaya çıkan bu "artık değilsin" söylemiyle birlikte, ıslah kurumlarının birer kapatma-kuşatma-dışlama mekânına dönüştüğünü ifade eder. Mimari biçim dışında bu kurumlar arasında 'kapatma' nosyonu dahilinde gerçekleşen içkin bir benzerlik daha bulunur. Mekânların hepsi bünyelerine yer etmiş kapatma fonksiyonu üzerinden işlev görür: Kapatarak öğretme, kapatarak çalıştırma, kapatarak tedavi etme, kapatarak disipline etme ve kapatarak cezalandırma (Baker, 2011). Görülen o ki kapatma olmadan hiçbir şekilde özgür iradenin ıslahı gerçekleştirilemez. Kapatma bir anlamda bireyin özgür iradesinin de kendi üzerine kapatılmasıdır. Böylesi bir kapatma ve tecrit fikri olmadan bireyi iktidar kanallarına bağlayan itaat üretimi de olmaz.

Kapatma nosyonu dahilinde birleşen kurumlar, insanları ıslah etmekte, hizaya sokmakta ve devamlı surette gözetlenmelerini sağlamaktadır. On sekizinci yüzyıl ortasına kadar bedenler ulaşılabilir ve 'görülür' yegane zenginlik olarak kabul edildiğinden işkenceler onlar üzerinde sergilenerek görücüye çıkarılmakta ve mutlak iktidar bu şekilde meşrulaştırılmaktaydı. Beden görünürlüğünün cezayı da görünür kıldığı hakikati, devamında zor kullanan, damgalayan ve iğdiş eden otoritenin gücüne karşı duyulan abartılı algının da genişlemesine neden olmaktaydı. Disiplinlerle birlikte beden, yalnızca cezalandırılan bir zenginlik olmaktan çıkarılarak başka anlamlarla donatıldı. Görünür işkencenin ortadan kalkması elbette iktidarın ani bir iyiliği, insaniliği anlamına gelmez. Bu eğilim daha ziyade onun başka türlü bir yol ve işleyiş biçimi bulduğunun sarih bir göstergesidir (Revel, 2006: 141).

Foucault kurumsal yapıların öne çıkmasıyla birlikte, insan bedeninin cezaların, eziyetlerin kaydolduğu bir yüzey olmaktan uzaklaştırılarak; oluşturulması, düzeltilmesi ve ıslah edilmesi gereken bir nesneye dönüştüğünü ileri sürer. Ortaya çıkan bu yeni yaklaşım biçimiyle birlikte, bedenlere, belli birtakım nitelik ve yeteneklerin kazandırılması amaçlanır. Bu noktada Foucault, tabi kılma kurumlarının üç ana işleve sahip olduğunu dile getirir. Evvela insanların yaşam zamanlarını çalışma zamanına dönüştürerek zamanlarını ellerinden almak; ikinci olarak bedeni iş gücüne dönüştürecek biçimde davranmak ve son olarak da çok anlamlı ve çok biçimli bir iktidar modeli yaratmak... Ki Foucault, daha evvel belirtildiği üzere, kendi erk anlayışını dile getirirken kılcal damar nosyonunu kullanır. Bu kurumlar, fabrikayı emirler vererek yöneten mal sahibi, hastane veya eğitim kurumlarında kurallar oluşturan, bireyler hakkında karar veren yönetimsel kademe benzeri çok biçimli iktidar yapılarını meydana getirmektedir (Foucault, 2000a: 248-250). Bir anlamda güç ve iktidar silsilesi, denetimin sistematik işleyişi için de gereklidir; toplumsal bir 'kaçağın' önlenebilmesi için de...

Ortaya çıkan bu çok biçimli iktidar fizyonomisi hapishanede, fabrikada veya okulda bireyleri cezalandırır, ödüllendirir, sınıflara böler, iyiyle kötüyü seçer ve ayrıca yapılan denetim ve gözetimler sayesinde bu kişiler hakkında, onların pratikleri üzerinde muhtelif bilgi-

ler elde eder (Foucault, 2000a: 250-251). Diğer bir deyişle gözlemlenen, denetlenen kişilerin karakteristiği hakkında pek çok detay erişilebilir kılınır.

Böylelikle ıslah kurumlarının bir anlamda sacayağı vazifesi görmesiyle, Foucault'nun on sekizinci yüzyıl sonu ve on dokuzuncu yüzyıla yerleştirdiği 'disiplin toplumları'nın üretimi gerçekleştirilir. Deleuze'ün ifadesiyle, doruk noktalarına yirminci yüzyıl başlarında ulaşan disiplin toplumları, geniş ve yaygın kapatıp kuşatma mekânları düzenlemeleriyle ayırt edilir. Amaç ve işlevleri son derece farklı olan, üretimi örgütlemektense vergilendiren, hayatı idare etmektense ölümü yöneten hükümranlık toplumlarının ardından gelen disiplin toplumları, Napolyon döneminde bir toplumdan ötekine sirayet ederek yayılımını gerçekleştirir (Deleuze, 2006: 198-199).

Foucault on dokuzuncu yüzyıldan beri gelişmekte olan toplumları disiplin toplumu olarak adlandırır. Bu disiplinler, Napolyonik kurumlar olarak tanımlanabilecek hastane, hapishane, okul, kışla ve her biri bilimsel olma iddiası taşıyan psikiyatri, klinik tıp, psikoloji, sosyoloji gibi alanları baştanbaşa kuşatmış durumdadır (Baker, 2010: 245).

Disiplin toplumu, bir topluluğun kendisine içkin bütün üretim güçleriyle birlikte sermaye ve devletin komuta sistemine girmesiyle oluşur. Bu toplum biçimi, kademeli olarak fakat önüne geçilemez bir süreklilik içerisinde yalnız kapitalist üretimin ölçütlerine göre yönetilir. Şu halde disiplinci toplumu, fabrika toplum olarak karakterize etmek de mümkündür. Disiplinciliğin hem bir üretim hem de bir yönetim şekli olduğundan dolayı disiplinci üretim ve disiplinci toplum birbiriyle tamamen uyumluluk gösterir (Hardt ve Negri, 2003: 257).

DİSİPLİN SÖYLEMİ VE UYGULANIŞI

Foucault *Hapishanenin Doğuşu*'nda öne çıkan idealardan biri olarak modern toplumları birer disiplinci toplum şeklinde betimler. Ancak disiplin mefhumunun, bir kurum veya aygıt üzerinden tam anlamıyla karakterize edilmesi mümkün değildir. O daha ziyade tüm bu kurum ve aygıtları kat eden, varlıklarının sürmesini sağlayan, onları yeni bir uygulama üzerinde birleştiren bir güç ve teknoloji çeşididir (Deleuze, 2006b: 25-26). Bu doğrultuda Foucault da disiplin

kavramının asla bir kurum veya bir cihazla özdeşleşemeyeceğini, onun bir iktidar uygulama modeli olduğunu ifade eder. Foucault'ya göre disiplin, pek çok sayıda alet, usul ve tekniği bir araya getiren bir iktidar fiziği yaratır (Foucault, 2006: 316).

Disiplinci iktidar, yönetimini normal veya sapkın olarak kodlanan davranışları yaptırıma tabi tutarak sürdürür. Yaygın aygıtlar şebekesiyle kurulan disiplin toplumuna etkinlik kazandırmak ve onun içerme/dışlama düzeneklerine itaati sağlamak; toplumsal alanın biçimini saptayan 'disiplin nosyonu' adına kurallar üreten kurumlar aracılığıyla gerçekleştirilir (Hardt ve Negri, 2003: 47).

Disiplin kavramı, öznelerin davranışlarının toplanabileceği, onlara yeniden tanımlar getirilebilecek ve birbirleriyle karşılaştırılmalarını sağlayacak bir ortam kurar. Bu sayede yeteneklerin, istenilen şekilde tekrar ve tekrar üretilebilmesi sağlanır (Tekelioğlu, 1999: 146). Rekabet etmeyi, bir tür yarış içerisinde olmayı temel alan bu kavrayış şekli arzulanan üretim şartlarının ve bunu amaçlayan pratiklerin mütemadiyen yenilenmesine olanak tanır. Disiplinin özgül fizyonomisi ince bir gözlem ediminin esas olduğu bir karakter meydana getirir. Başka bir ifadeyle disiplin, toplumsal gövdedeki en ufak unsurları, bireyleri denetlemeyi sağlayan bir iktidar mekanizması yaratır. Kurulan bu sistem, kişiyi gözetleyerek, becerilerini denetleyerek, yeri geldiğinde bu yeteneklerin gelişmesine katkıda bulunarak faaliyet gösterir (Foucault: 2005: 149-150). Bu açıdan yorumlandığında, disiplin uygulaması bir tür istenilen davranışları üretme düzeneği, konformist bir varoluş tarzının içselleştirilmesidir. Söz konusu olan, disiplin işleyişine dair bir peyzajın kabullenip kanıksanmasıdır.

Ortaya çıkan karmakarışık disiplinler ağı, etkili ve kurallara uygun toplumun gerektirdiği 'uysal insan' modelini toplumsal yaşam alanının tümüne yaymayı amaçlar. Hedeflenen şey, üretim faaliyetlerinin olağan manevralarına katlanabilen, söz dinleyen, otomatça çalışkan ve bilinçten yoksun bir insanın yaratımıdır. Bu da ancak iyi ve kötü yurttaş arasında sürekli karşılaştırmaya dayanan ahlaki bir baskı yoluyla sağlanabilir (Merguior, 1986: 124).

Disiplin düzenekleri gözetim, tanı ve dönüştürme gibi yöntemleri içeren bir dizi polisiye, tıbbi, psikolojik, mekânsal ve askeri teknolojinin bir araya gelmesiyle oluşur. Birey burada hukuka içkin nor-

matif yapıyla ilgisi olmayabilen, hatta kimi zaman hukuksal sürecin tam tersi yönünde işleyen bir normalizasyon sürecine tabi tutulur (Gambetti, 2008: 44). Bu anlamda disiplin söylemi yasaya ait bir söylem değildir. Bireyler genel olarak egemenliğin icrasına, yasalara uymaya zorlanır. İnsanlar daha ziyade doğal bir kural edasıyla sunulan şeye uymak zorunda bırakılır. Bu anlamda iktidarın kurgusu, kurmacayla oluşturduğu kurallar üzerinden bir toplumsal norm, kurallar söylemi oluşturur (Revel, 2005: 137).

Modern öncesinde egemenlik, halka korku salarak ve hükümranı görünür kılarak gerçekleşirken, disipliner teknikler, bakış yönünü tamamen farklılaştırır. Bundan böyle görünen iktidar değil, ona tabi olan, tabi olması istenen öznelerdir. Sürekli gözetlenen özneler, Bentham'ın siyasal düşünde oluğu gibi normları içselleştiren ve iktidarı kendi öznelliğinde yeniden üreten bireylere dönüşür. Foucault'ya göre disiplin teknolojisi, belli bir standartlaşma etkisiyle normlara uygun davranan bireyler üretmektedir (Gambetti, 2008: 44).

NORM KAVRAMI

Norm kavramı, Foucault terminolojisinde disiplin kavramına bağlıdır ve doğal bir kural olarak tanımlanır. Bu açıdan yönetimler on sekizinci yüzyıl sonları ile on dokuzuncu yüzyıl başlarında, normalleştirmeyi esas alan kanunları yürürlüğe koymuştur (Revel, 2005: 147).

Normlar üzerinden hareket eden iktidar stratejisi, disipliner bir anlayışla beden üzerinde faaliyet gösterir. Bu normalleştirme stratejisi aynı ânda pek çok beden üzerinde gerçek ve etkili bir biçimde birleşir. İktidar, bireylerin gündelik yaşamlarına, davranış biçimlerine kadar nüfuz eden bir yapı meydana getirir (Tekelioğlu, 1999: 147).

Disiplin toplumunda iktidarlar, üretilen normlar doğrultusunda kişileri bireyselleştirir, onları birbirleriyle rekabet eder hale getirir. Bu anlamda birey, toplumların hukuk sistemlerinde gerçekleştirilen bir gelişme olmaktan öte normalize edilmiş kimseler olarak öne çıkar. Birbirlerinden niceliksel anlamda ayrılmaları adına onlara kimlik kartı numaraları verilir (Akay, 2000: 107-108). Üstelik bireysel varlığın sayısal sınıflandırılması sadece bununla da sınırlı değildir. Hastanede hastalar, kışlada erler, okulda öğrenciler, hapishanede mahkûmlar hep ayrı ayrı numaralar aracılığıyla kaydedilir.

Modern iktidar yapıları bireyselleştirirken aynı zamanda bütünselleştiren bir 'ikili kısıtlama' halinde işleyişini sürdürür. Günümüzde ortaya çıkan düşünsel ve siyasal sorun, bireyi tüm bu disiplinci kurumsal yapılardan kurtarmak değil, insanları hem devletten hem de devletin dayattığı bireysellik türünden kurtarmaktır (Foucault, 2005: 68). Bu bağlamda Ferda Keskin, bireysellik, öznellik ve kimliğin devletin dışarıdan müdahale etmeye, denetlemeye çalıştığı insan doğasına özgü nitelikler olmaktan ziyade, bizzat bu kurum ve stratejilerin işleyişini mümkün kılan araçlar olduğunu dile getirir. Sözgelimi kimi bilimsel pratikler belirli birtakım davranışları akıl hastalığı veya sapıklık olarak tanımlar ve kişi kendi davranışlarının önemli bir kısmının bu tanımlamalara uyduğunu kabul ederse akıl hastası, sapık türünden kimlikleri de kabul etmiş olmaktadır. Bununla birlikte kimi kimliklerin, toplumun genelinde olumsuz olarak sınıflandırılması sağlanırsa; bu kimliği yok etmek, ıslah etmek amacıyla kurulan kurumlara ehliyet verilmiş ve varlıkları meşrulaştırılmış olur. Yine birey, şahsen kimi davranış biçimlerini kötü bulmasa da, sırf toplumda istenmeyen bir kimliğe sahip olduğunu düşünerek ve olası bir yaptırımdan kaçmak adına davranışlarını gönüllü olarak kısıtlamaktadır. Kişi, kendisine akıl hastası, suça eğilimli veya sapık gibi kimlikler eklemlendirilmesin diye belli birtakım davranış, düşünme, hissetme biçimlerinden gönüllü olarak uzaklaşmaktadır (Keskin, 2003: 13-16).

Sözü edilen gönüllü bir biçimde uzaklaşma hali, elbette daha farklı bir kapatmanın da önünü açar. Bu anlamda Foucault'ya göre kapatılmalar yalnızca şehirlerde, hapishanelerde yahut hastanelerde değil, esas olarak insanların kafalarının içerisinde gerçekleşmektedir (Akay, 2000: 164).

TEKNOLOJİK GÖZETİM VE KONTROL

Sosyal ilişkilerin en başından beri var olan gözetleme olgusu, günümüzde özellikle yeni iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte daha yaygın ve karmaşık bir biçimde etkinliğini sürdürür. Değişmekte olan beşeri ve teknik koşullarla gözetlemeye yarayan bilgisayarlar kullanılmakta, evlerin önü, sokaklar, alışverişe gidilen mekânlar sürekli bir biçimde izlenmektedir. Kurumsal yapılara dair gözet-

leme edimi, şu an mikro elektronik teknolojiler vasıtasıyla daha yaygın bir şekilde kullanılmaktadır (Güven, 2011: 173-175). İnternette sörf yapıldığında ziyaret edilen site ve portallarda bırakılan sanal izler bile elektronik kitlesel denetimin bir parçasını oluşturmaktadır.

Modern yaşamda bireyler, sürekli olarak ve detaylı bir biçimde gözetlenip takip edilirler. Sözgelimi herhangi bir kamusal alanda kamera ansızın insanların üzerine odaklanabilmekte veya acele davranılan bir günün ertesinde kırmızı ışığın ihlal edildiğine dair bir elektronik posta alınabilmektedir. Bu anlamda David Lyon, önceden belirlenmiş bir amaç doğrultusunda faaliyet gösteren bir seyretme, etiketleme, dinleme ya da kimlik tespit aygıtına yakalanmadan, güvenli bir ortam veya yapacak bir iş bulmanın neredeyse imkânsız bir boyuta vardığına dikkat çeker. Çağdaş toplumsal yapılarda insanlar, sürekli olarak gözetlendiklerini hissederek, bu durumun getirmiş olduğu huzursuzluğu aşamamaktadır (Lyon, 2006: 11).

'Elektronik göz'ün her yerdeliği, insana bir ân bile inzivaya çekilme, gözden yitme olanağı tanımaz. Son olarak görüntü kaydeden mobil telefonların yaygın kullanımının gerçekleşmesiyle, mahremiyet ve yalnız bırakılma hakkı, bütünüyle ortadan kalkmak üzeredir. Özellikle kimi şirketlerde çalışanlara sözleşmeyle birlikte verilen cep telefonları, çalışanı her an ulaşılabilir ve göreve hazır bir konuma getirir.

Dışarıda iktidarın gözünden, takibinden bağımsız bir şekilde hareket edemeyen insanlar, evlerinin içerisinde de televizyon yayınları gibi, yeni mekanizmalar yoluyla disipline edilir. Okullardaki öğretmenlerin rolü evlerde de televizyon programcılarının eline geçmiş vaziyettedir (Akay, 1991: 79). Kitle iletişim aygıtları kanalıyla yayılan disiplin söylemi, doğrudan zihin denetiminde karşılığını bulur. Bu bağlamda Hal Hartley'nin *Trust* filmindeki Matthew isimli bir karakter, toplumun afyonu olarak tanımladığı televizyonun her yere yayıldığını ve ondan kaçmanın hiçbir biçimde mümkün olmadığını ifade eder. George Orwell'ın *1984* adlı yapıtında ele aldığı gibi bu cihaz, 'Büyük Birader'in bütün mekânlara ulaşabilmesini sağlar. Gözetleme ve kontrol, mahrem yaşam alanlarının bile bütünüyle içine girmiş durumdadır ve insanlar evlerinde de dikte edilen normlara uygun bir biçimde davranmaya çalışır.

David Lyon da George Orwell'ın *1984* adlı eseri üzerinden bugüne dair bir bakış sunar ve bilimsel gelişmeler sonrasında; teknolojinin insan hayatını her yönden kuşattığını, insanın teknolojinin boyunduruğu altına girdiğini ifade eder. Modern toplumlarda erk yapısı, teknolojik faaliyetleri kullanarak kendini ölümsüzleştirip yaygınlaştırır. Modernleşen şehir yapılanmaları, bilgisayar teknolojileri ve uydu sistemleri sayesinde 'gözetim' artık her yerde etkisini gösterir. Lyon özellikle 1980'li yıllardaki sağ eğilimli politikaların gelişmiş toplumlardaki gözetim teknolojilerini teşvik ettiğini öne sürer. Lyon'a göre şu an insanların içinde bulunduğu ortam, *1984*'te tarif edilene benzer bir şekilde bireylerini kameralar aracılığıyla esir almayı amaçlamaktadır (Lyon, 1997: 82-85).

Niedzviecki'nin de belirttiği gibi, kameralar vasıtasıyla gerçekleştirilen gözetimin boyutu o kadar genişlemiştir ki, 'özgürlükler ülkesi' ABD'de bile aleni ve gizli, toplam kamera sayısı otuz milyona yaklaşmıştır. Bu kameralar bir hafta içerisinde yaklaşık dört milyon saatlik kayıt yapmaktadır (Niedzviecki, 2010: 180).

Lyon'a göre modern kentsel yapılanmalar, tamamen gözetim faaliyetinin esas mekânlarına dönüşmüş durumdadır. Yükselen kentler, mimari yapılarıyla sürekli bir gözetlemenin yapılmasına uygun olarak düzenlenip, biçimlendirilir. Bu bakımdan kentler, gözetleme şebekesinin en yaygın olduğu alanlardır. Binalara yerleşen video ve kapalı devre gözetim aygıtları, sistemli bir biçimde komşuluk alanlarının izlenebilmesini olanaklı kılarak insanların tüm aktivitelerini gözler önüne sermektedir (Lyon, 2006: 25). Bu paradoksal gelişmede kimi trajikomik yanlar da bulunmaktadır: İnsanlar, bu aygıtlar vasıtasıyla gözetlemeye dair bir hazla dolup taşar. Bunun sonucunda da kişiler arası ilişkiler fiili niteliğini, yalınlığını yitirir ve bireyler birbirleri için daha gizemli yaratıklar haline gelir.

Lyon'un belirttiği gibi (2006: 94), gözetim teknolojilerine, esas olarak toplumsal yaşam alanlarında güvenliği sağlama adına başvurulduğu kabul edilse de, elde edilen verilerin ve görsellerin bir şekilde egemen güçlerin eline geçtiğini de gözden kaçırmamak gerekir. Bununla birlikte, günümüzde insanlar, mekânsal sınırlamaları, hatta kameraları da aşan bir kontrole tabi tutulur. Elektronik çağda, takip edebilme adına gereksinim duyulan tek şey davranışlara dair izler-

dir. Herhangi bir kişiye ait kredi kartı işlemleri, trafik biletleri, telefon faturaları, parmak izleri veya gelir bilgilerini takip eden bir bilgisayar, o insanın hayatıyla ilgili tüm verilere ulaşabilmektedir (Poster, 2008: 109).

Modern yaşamda kişisel ayrıntılar sadece devletin değil, büyük şirketlerin bilgisayarları tarafından da toplanıp kaydedilmekte ve gerektiğinde kullanılmaktadır. Bankamatikten para çekme, sağlık sigortası işlemleri, telefon kullanımı, broşür doldurma, kredi kartı ödemesi, kütüphane kartıyla kitap alma, kişisel bilgileri sanal ortamda paylaşma gibi gündelik aktiviteler, insanların bir anlamda elektronik gözetim altında tutulduğu anlamına da gelmektedir (Lyon, 1997: 16-17).

Sürekli gelişmekte ve yaygınlaşmakta olan takip ve kontrol teknolojilerinin yanı sıra gözetim ve disiplinin ilk adresleri olan kurumlar da hala varlıklarını sürdürmektedir. Elbette daimi bir yenilik ve değişim söylemlerini de eksik etmeyerek. Cezaevinde reform, sağlık sisteminde reform, eğitim sisteminde reform... Foucault'nun ironik bir dille aktardığı gibi, bütün bu disipline dayalı kurumlar, sanki reform talepleriyle birlikte doğmuştur. Kurumlar bahsi geçen bu reform söylemleri dışında, varlık nedenlerini pekiştirebilmek adına iki yüzlülüğe, nobranlığa ve üç kağıtçılığa da ihtiyaç duymaktadır. Sözgelimi bir yargıç veya gardiyan, mahkumun karşısına geçerek, tutuklunun nakledildiği kurumu işaret edip, "burası hapishane değil, biz burada cezalandırmıyoruz, tedavi ediyoruz, iyileştiriyoruz" diyebilmektedir. Yine benzer şekilde hastane kurumu veya endüstri çağının doruğa ulaştığı dönemde yükselen fabrikaların da, hapishaneleri aratmayan işlevlerle çevrili oldukları ileri sürülebilir. Bireyler, hayatları boyunca bu kurumsal yapıların onları yaşatmak için var olduklarına inanmaya zorlanmaktadır. Sözgelimi çekirdek bir kurum olan aile fertlerini yaşatır, eğitim kurumları ulusal ve evrensel bilgiyi yaşatır, kışlalar ülkeyi, fabrikalar beslenecek nüfusu, hastaneler hastayı yaşatır vs. Hapishaneler dışarıdaki yaşama uyum sağlayamayan, toplumsal düzeni bozan kişileri kapatarak toplumun yaşamasını sağlar. Ulus Baker'e göre bu noktadaki esas sorun, tüm bu kurumlar üretilip yayılmadan evvel insanların gerçekten yaşayıp yaşamadığıdır (Baker, 2010: 246-247; Baker, 2011).

Yenilikçi çabaları, toplumsal bekayı sağladıklarına dair sarsılmaz güvenleriyle kurumlar, et ve kemik gibi insan bedeniyle bütünleşmiş vaziyettedir. Bu durum, başka bir hayat alternatifinin hiç var olmadığı ve olmayacağı kabilinden bir algı yaratmaktadır. Çalışmanın bir sonraki bölümünden itibaren, işte bu algıyı yıkmak adına kurumsal yapıların ikiyüzlülüğüne dair bir tür görsel dayanak noktası oluşturan Frederick Wiseman ve onun 1960'lı yıllardan itibaren özgül bir sinemasal üslûpla kurguladığı belgesel evrenine yer verilecektir.

KURUMSAL GÖZETİMİN GÖRSEL İNŞASI: FREDERICK WISEMAN BELGESELLERİ

Belgesel teorisyeni Bill Nichols *Introduction to Documentary* isimli yapıtında belgesel film türlerini altı alt başlık altında toplar. Bunlar, şairane (*poetic*), açıklayıcı (*expository*), katılımcı (*participatory*), gözlemci (*observational*), dönüşlü (*reflexive*) ve edimsel (*performative*) belgesellerdir. Her alt türe dahil olan yapım, içkin bir biçemsel nitelikle diğer belgesel çalışmalarından ayrılır (Nichols, 2001: 99-100). Bu anlamda çalışmanın odağını oluşturan Frederick Wiseman'in da dahil olduğu 'gözlemci belgeseller', gözlemcilik meziyetleri sayesinde öteki alt türlerden farklılaşır.

Gözlemci belgesel türündeki yapımlarda, yönetmen yalnızca kamerasını konumlandırarak olan biteni gözetlemeye çalışır. 1950'li yılların sonlarında Avrupa'nın kimi kentleri ile Kanada ve Amerika gibi ülkelerde ortaya çıkan gözlemci belgeseller, tek kişinin taşıyabileceği ekseriyetle 16 mm.'lik kameralar ve ses kayıt cihazları vasıtasıyla gerçekleştirilir. Bu belgesellerde, diyaloglar ve kaydedilen sesler, teferruatlı ekipmanlar kullanılmadığı için imajlarla senkronize olmayabilir. Çekimler sırasında kullanılan kayıt aygıtları olabildiğince özgür hareket ederek ne oluyorsa onu kaydeder. Diğer belgesel türlerinde yönetmen sahnenin oluşabilmesine, görüntü kompozisyonunun yaratılmasına dair bir hazırlığa girişirken gözlemci belgesel yapımcısı bu minvaldeki bir sorunu kendisine dert etmez. Gözlemci belgesel yönetmeni, hiçbir şekilde olayların akışına, yaşanışlarına müdahalede bulunmaz. Orada yalnızca meraklı bir gözlemci ve dinleyici konumunda yer alır.

Gözlemci belgesel türü, bu yönüyle bilimsel yöntemler içerisinde yer alan 'katılımcı gözlem' ya da 'dışarıdan gözlem' tekniğini de hatırlatır. Araştırmayı yapan kişi yahut gözlemci, burada, kendi bakış açısını hiçbir surette araştırma sahasına ya da nesnesine dâhil etmez. Bütünüyle tarafsız bir konumda yer alır ve kameraya olayları objektif bir biçimde izleyen gözün misyonunu yükler. Gözlemci, kamerasını kendi gözlemciliğinden ayrıştırmaz, ne görüyorsa kamerası da onu kayda alır. Film dilini, eleştirel bir bakış yerine *olduğu gibilik* olarak karakterize edilebilecek bir anlayış üzerine kurar. Bu yaklaşım, başlangıçta meşruiyet üretici bir bilimsel pratiğe denk düştüğü için yüceltilmiştir, oysa toplumsal hakikatin yakalanmasına ve belgelenmesine ilişkin yapılan araştırmalar, araştırmacı ya da gözlemcinin de araştırma konusu üzerinde belli bir 'öznel çerçeveleme' yapabileceği, dolayısıyla tarafsız olamayacağı yönündedir. En azından, bir yönetmen olarak gözlemcinin kamerasını kurmak için seçtiği yer ve bakış açısı bile nihayetinde onun öznel tercihini yansıtır. Ancak, olayları gerçekleşme süreci içinde filme alan anlayışın da kendine özgü haklı gerekçeleri vardır: Görüntünün doğallığını korumak, çekim sürecini her tür dış müdahaleden arındırmak gibi... Gözlemci belgesel yapımlarını çevreleyen gözlemcilik ruhu, bir şekilde kurgu masasında da korunur.

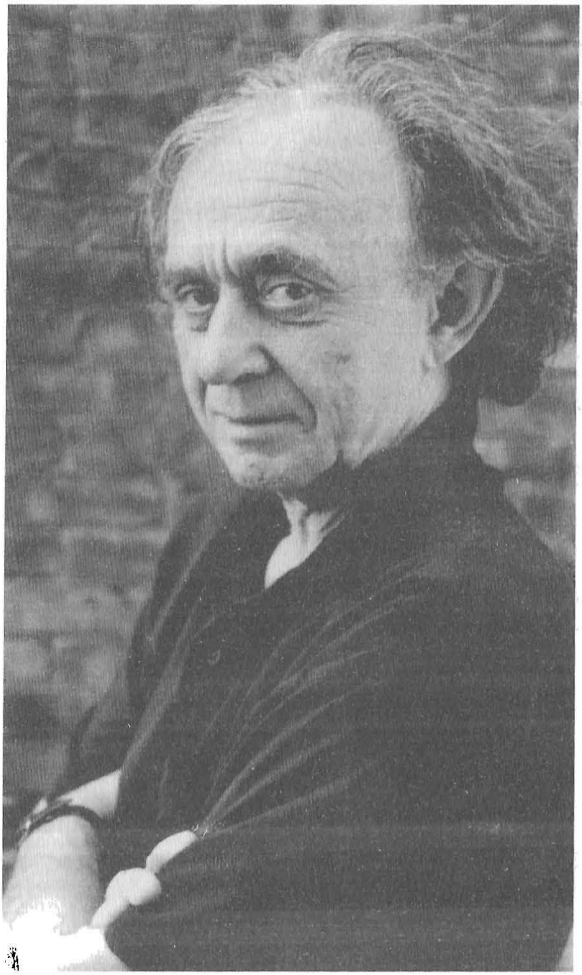
Bu tarz belgesellerde elde edilen görüntülere olayları aktaran dış sesler, röportajlar, alt başlıklar veya atmosferi desteklemeye yarayan fon müzikleri ve ses efektleri eklenmez. Görüntüye gelen veya duyulan her şey orada o an yaşananlardan ibarettir. *Primary* (1960), *High School* (1968), *Les Racquetteurs* (1958), *The Chair* (1962) gibi filmler, akla ilk gelen gözlemci belgeseller arasında yer alır. Bahsi geçen bu filmlerle birlikte ölüme mahkum edilmiş bir adamın son günlerini anlatan *Gimme Shelter* (1970), Rolling Stones'un Altamont, Kaliforniya'daki bir konserini ele alan *Dont Look Back* (1967) ve yine ünlü ozan Bob Dylan'ın İngiltere turunu yansıtan *Monterey Pop* (1968) isimli yapımlar, gözlemci belgesellere örnek olarak gösterilebilir. Gözlemci belgesellerde, hayatlar yaşanılan şekliyle sunulur. Filmlerde yer alan karakterler, bütünüyle yaşadıkları bölgeye dair özellikleri, sıkıntıları ve halleri yansıtır. Bu durum kuşkusuz yönetmenin oradaki varlığından bağımsız bir şekilde gelişir. Gözlemci belgesellerde

insanlar tüm yönleri ve karşılaştıkları durumlarla birlikte resmedilir. Bu bakış sonrasında da izleyiciler, gördükleri ve kulak misafiri oldukları şeyler hakkında muhtelif çıkarımlara varır. Bu anlamda yönetmenin gözlemci pozisyonu alıp geride durması, seyirciyi daha aktif bir konuma yerleştirir. Başka bir deyişle izlediklerini anlamlandırma peşine düşen izleyenler, daha edimsel bir seyir geliştirir (Nichols, 2001: 109-111).

Yönetmenin biçimsel yapıyı gözeterek görüntüler ile seyirci arasından çekilmesi, yorumlamanın büyük ölçüde izleyiciye bırakılması anlamına gelir. Yukarıda saydığımız gözlemci belgesel örnekleri arasında yer alan Michel Brault ve Gilles Groulx imzalı kısa belgesel *Les Racquetteurs*'de seyirciler, görüntü ve eş zamanlı seslerle Quebec'te her yıl düzenlenen geleneksel bir etkinliği oradaymışçasına izleyebilme şansına erişir. *Primary* ise Amerika Birleşik Devletleri başkanı olma yolunda ilerleyen John F. Kennedy'nin önseçim sürecinde karşılaştığı durumlara odaklanır. Bu filmde kamera gözlemci istifiyle Kennedy'nin dibinden ayrılmaz ve yaşananları doğrudan seyircilere yansıtır. Hayat vuku bulduğu şekilde ve olduğu gibi aktarılır. Gözlemci belgesellerde sinemacının yapması gereken duvardaki sinek edasıyla kamera önünde olanlara müdahil olmamak, diğer bir deyişle görünmez olmaktır. Bu tarz bir yaklaşımla gerçekler su katılmamış halleriyle izleyenlere ulaştırılır. Yine gözlemci belgesellerin en önemli meziyetlerinden biri de seyirciye sanki oradaymış gibi hissettirmesidir (Candan, 2012: 76).

WISEMAN'İN BELGESEL EVRENİ

Amerikalı belgesel yönetmeni Frederick Wiseman gözlemci belgesel ekolünün en önemli temsilcilerinden birisidir. 1967 yılında çektiği *Titicut Follies* isimli çalışmasıyla sinemacılık kariyerine başlayan Wiseman, gözlemci belgesellere ait biçemsel nitelikleri bütünüyle yansıtan bir filmografiye sahiptir. Öncelikle çekimleri net bir kurgusal yapı dahilinde değil de doğaçlama bir anlayışla gerçekleştiren Frederick Wiseman, kaydettiği görüntüleri de çok uzun bir süreye yayarak kurgular. Yapım sonrası aşamasına büyük bir önem atfeden Wiseman, her bir detay üzerinde dikkatle durarak filmini ni-



Resim 1: Kurumsal yapıları ele alan belgeselleriyle tanınan yönetmen Frederick Wiseman.

hayete erdirir. Frederick Wiseman, diğer gözlemci belgesellerde olduğu gibi dış ses, müzik ve röportajlara yer vermeyen, yapay ışıklandırmalardan imtina eden bir film dili geliştirir. Doğallık anlayışı, Wiseman filmografisi için temel husus olarak kabul görür. Onun belgesellerinde yönlendirmelere rastlamak asla mümkün değildir. Orada ne oluyorsa her şey olduğu gibi kayda alınır. Bu anlamda bir Wiseman filmi, tüm dış unsurlardan soyutlanmış kimliği ile rafine ve yalıtılmış bir imajlar rejimi sürer önümüze.

Amerikalı gözlemci belgeselciler içerisinde bile kendine özgü bir üslûp ve bakış açısı geliştiren Frederick Wiseman, Pauline Kael'in de ifade ettiği gibi belgesel tarihinin en sofistike yönetmenlerinden birisidir (akt. Grant, 2006: 2). 1971 yılında Zipporah Film Şirketi'ni kuran Wiseman, filmlerini kendisi finanse ederek yapımcıların baskılarından, kontrolünden uzakta bir yaklaşımla film çekmeyi hala sürdürmektedir. Amerika'nın yanı sıra Avrupa'nın pek çok ülkesinde de gösterimi yapılan Wiseman belgeselleri, çok sayıda ödüle mazhar olmuş durumdadır. Wiseman çalışmaları, bireyleri odağına alan birçok gözlemci belgeselin aksine, kurumlar ve yönetimsel kademeleri merkezine yerleştirir. Jean Renoir'ın, "Bir sanatçı tekrar ve tekrar aynı filmi yapar," dediği gibi Wiseman da kısa ya da uzun bütün filmlerinin aslında aklındaki tek bir filmin parçaları olduğunu belirtir. Onun filmografisi Amerikan günlük hayatının ne mene bir şey oluğunu açık bir biçimde ortaya koyar. Wiseman'in imzasını taşıyan filmler, Amerikalıların sosyal yaşamları, davranışları, konuşmaları nasıl? Günlük yaşantıları hangi aktivitelerle şekilleniyor? Hep bu doğrultuda bir çerçeve içinde işleyen bir yapıyı yansıtır. Wiseman, bunu da pek çok yönetmenin yapamadığı denli hayata yakın durarak gerçekleştirir (Grant, 2006: 2-4). Gündelik hayata, kurumsal yapılarda yaşananlara odaklanan Wiseman belgeselleri, yaşamı tüm görünümleri ve detaylarıyla görüntüye alır. Ortaya çıkan filmler de elbette gerçekliğin yansıması değil, onun içerisinden çekip alınan parçaların görsel dildeki yeniden üretimidir.

Frederick Wiseman imzasını taşıyan belgesel filmler, kurumların kötü karakterlerini ifşa etmeye çalışmaz. Wiseman daha en baştan böyle bir anlayışla yola çıkmaz. Evet, onun filmleri, kurumlara dair kapalı kapılar ardındakileri perdeye taşır ancak bu filmler asla tek boyutlu bir yapıya sahip değildir. Wiseman filmleri temel olarak sosyal yardım ofisi, lise, hastane veya laboratuvar gibi mekânlardaki gerçekleri sarmalayan muhtelif bir detaylar bütünü sunar. Yönetmenin elinden çıkan bütün filmlere çok boyutlu bir yapı hakimdir ve bu anlamda görüntüler bir amaç doğrultusunda manipüle edilmez.

Frederick Wiseman kameranın yöneldiği düzenin dinamiklerine müdahale etmekten kaçınan bir anlayışla filmlerini çeker. Bütün detayları o kadar başarılı bir biçimde görselleştirir ki izleyici kendisini

sanki o ân oradaymış gibi hisseder. Seyirciler, onun filmlerinde karmakarışık bir gerçeklik sunumuyla baş başa kalırlar. Hiçbir surette düşünsel anlamda yönlendirilmezler, ön bilgilerden, anlatımlardan, yorumlardan soyutlanmış bir dünyanın orta yerine bırakılırlar (Avcıoğlu, 2011: 97). Wiseman'in sinema anlayışının temel özelliği tamı tamına işte budur: Seyirci film süresince kendisine sunulan kurumsal yapıya dair imgelerle baş başa kalır. Wiseman diğer bir tabirle izleyiciyi görüntülerle karşılaştırır ve filmi akışına bırakır. Bu andan itibaren seyirci kurulan bu imaj dünyasında tamamen yalnız, bir başınadır. Ses, müzik, anlatı kabilinden destek unsurları, yönlendirme ve açıklayıcı metinler ondan esirgenir.

Frederick Wiseman, peliküle aktardığı kurumsal yapıları Amerikan toplumunun genel görünümlerini yansıtan birer mikro kozmos olarak ele alır. Okul, hastane, kışla nevinden kurumları odağına yerleştiren Wiseman filmleri, yinelenen bir tema olarak resmi ideoloji ve uygulanan pratikler arasında derin bir farklılık olduğunu gün yüzüne çıkarır. İzlenime sunulan her Wiseman çalışması, bu minvaldeki bir anlayışı esas alır. Kurumlar bir nevi varlık sebepleri olarak yücelttikleri söylemlerini, uygulama alanlarına aynı şekilde yansıtmaz. Pratikte karşılaşılan durumlar, kurumsal söylemlerin bütünüyle uzağında yer alır (Grant, 2006: 3). Diğer bir deyişle Frederick Wiseman, resmi kurumsal söylemlerin örtmeye, gizlemeye gayret ettiği sorunlu toplumsal hakikat alanlarını gözler önüne serer. Wiseman, kamerası aracılığıyla yüzeydeki dokuyu tahrip ederek, aşındırarak altta yatan gerçekliğin görünür olmasını sağlar.

Wiseman'in yapımını gerçekleştirdiği her bir çalışması, Amerikan sosyal yaşamındaki güç odaklarının işleyişine dair bir panorama sunar. Yönetmenin ilk filmi olan 1967 tarihli *Titicut Follies*, Massachusetts'te akli dengesi bozuk suçluların kaldığı bir akıl hastanesinde geçer. Çalışmamız dahilinde detaylı bir şekilde ele alınacak olan bu film yaklaşık olarak yirmi beş yıl boyunca yasaklı tutulur ve gösterim izni alamaz. Wiseman bu filmin ardından Philadelphia'daki bir lisede geçen *High School*, Kansas City'de yer alan bir karakolu yansıtan *Law and Order*, New York'taki bir hastane yapısını ele alan *Hospital*, Amerikan ordusunun içindeki bir acemi birliğine odaklanan *Basic Training*, devlet destekli bir laboratuvarda yapılan bilimsel deney-

leri aktaran *Primate* gibi yapımlarla izleyicilerin karşısına çıkmayı sürdürür.

Öte yandan farklı kurumlarda geçen Wiseman filmlerinin birbirlerini hatırlattıkları da söylenebilir. Sözgelimi bir acemi birlik içerisinde geçen *Basic Training*'in kimi bölümleri, tamamen bir okul atmosferini yansıtır. Kurumda görev alan danışmanlar, din görevlileri, üst kademedekiler, uyumsuz olanları disipline etmek adına hep benzer pratiklere yer verir. Filmin sonunda da tıpkı okuldakine benzer bir mezuniyet töreni gerçekleştirilir. High School belgeseline baktığımızda da bu kurumun, hocalar ve öğrencileriyle birlikte tam manasıyla bir acemi birliği görüntüsü verdiği söylenebilir. Frederick Wiseman'in peliküle aktardığı filmlerin tümü cesur, duygulardan arındırılmış, adanmış, görkemli ve dürüst bir bakışın ürünüdür. Wiseman kamerasından insanların dimağlarına sunulan görünümler, ağırlıkla yoğun bir düzen içerisinde çalışan bir fabrika atmosferini yansıtır. Bu minvalde bir atmosfere sahip olan yapılarda da gelişimin kendisi bir üretim biçimine dönüşür ve bütün Wiseman filmlerinde bu gelişimin dışında kalan, başka bir deyişle ıskartaya çıkartılmış insanlara rastlanılır. Wiseman sinemasının temel sorunsalı, tüm bu kurumlar içerisinde neler olup bittiğinin herkes tarafından bilinmesidir (Barnouw, 1974: 244-246).

Belirtildiği gibi Frederick Wiseman kamerasından sunulan görüntüler, kurumların temel söylemleriyle pek de bağdaşmayan karakterlerini gün yüzüne çıkarır. İzleyiciler her bir kurumsal yapıda toplumsal beka adına ortaya konan retoriklerle uyuşmayan muamelelere tanıklık eder. Bununla birlikte Wiseman'in belgesel evreninde kolaycılığa veya basit suçlamalara yer yoktur. Diğer bir deyişle Wiseman'in çizdiği kurumlarla ilgili haritada yüzeysel çıkarımlar veya reddiyelere rastlamak mümkün değildir. Onun imzasını taşıyan filmler, kurumsal görünümlerin, insanların bu yapılarla ilgili düşüncelerinin, bu kurumlarda karşılaşılan sorunların çok yönlü kimliklerini ortaya koyar. Wiseman sinemasında tüm imgeler, mekanlar ve yapılar birleşerek bugünkü sosyal yaşantıya dair alternatif bir tablo meydana getirir (Benson ve Anderson, 2002: 149-150).

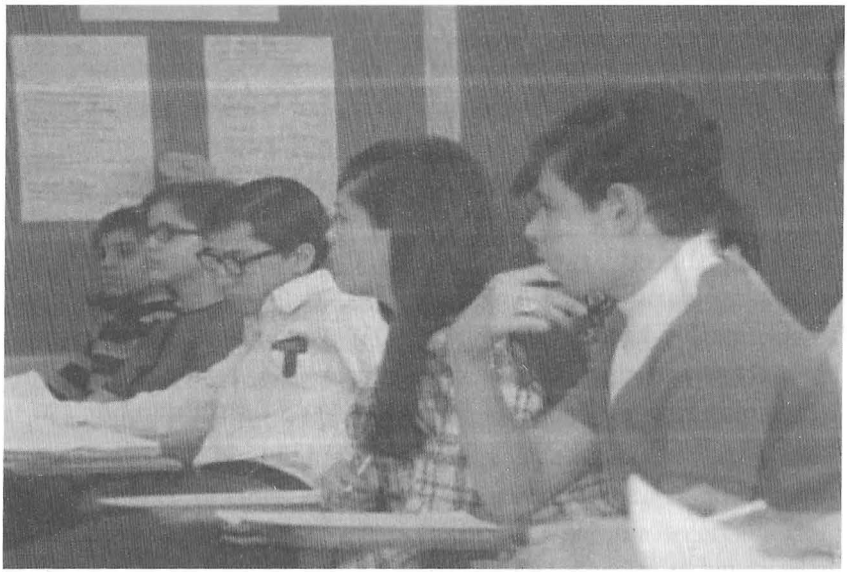
Wiseman belgeselleri içerisindeki 'ân'lara bakıldığındaysa, yönetmenin konvansiyonel incelik, nezaket kavrayışlarını bütünüyle redde-

den, kibar olmak kabilinden bir kaygı taşımayan, açıkçası özel zamanlara da pek saygı duymayan bir anlayışa sahip olduğu ifade edilebilir. Sözgelimi *Hospital* adlı belgeselindeki bir hastanın iki dakikayı aşan bir süre boyunca kusmasını gösteren sahne, Wiseman'in bu yaklaşımının somut kanıtlarından birisidir. Öte yandan Wiseman'in görsel fütursuzluğunun, onun kurumsal söylemlerin ardını görmesine de yardım ettiği söylenebilir. Yalnız Wiseman'in klasik şablonları yıkan görsel yaklaşımı, onun evrenine girebilmeyi de oldukça zor bir hale getirir. Zira yönetmenin sinemasal üslûbunun neden olduğu gerilim, filmlerinin arka planında yatan tartışmaları kavrayabilmeyi de güçleştirir. Bu noktada Wiseman filmlerinin doğrudan anlatımı reddeden bir tavra sahip olduklarını belirtmek gerekir. Sunulan görüntüler, izleyicinin filmi ânlık bir şekilde kavrayabilmesine olanak tanımaz, seyir ciddi bir uğraşı ve emek gerektirir. Deyim yerindeyse, yönetmen tarafından bırakılan boşlukların, seyircinin etkin alımlama becerisiyle doldurulması amaçlanır. Filmin geçtiği mekânda yer alan karakterler, doğrudan kameraya bakmazlar veya izleyenlere seslenmezler. Hatta Wiseman filmlerinde, gözlemci belgesel yaklaşımının getirdiği bir özellik olarak anlatıcı ses de yer almaz. Filmin odaklandığı karakterler normal, sıradan hareketlerini ve yaşayışlarını sürdürür. Onun çalışmalarında hayatlar nasıl yaşanıyorsa aynı şekilde kayda alınır (Nichols, 1978: 16-17). Bu bakımdan Wiseman'in film dilinin öyküsel anlatımı barındırabilecek bütünlüklü bir yapıya da sahip olmadığını eklemek gerekir. Onun belgeselleri tıpkı mozaikler gibi çok parçalıdır, ancak yine de kalıpsal bir bütünlük taşır. Sekansların pek nadiren kronolojik bir sırayla ilerlediği görülür. Art arda gelen sahneler arasında ekseriyetle zamansal bir ilişki bulunmaz. Herhangi bir Wiseman filmi, kurumsal ağın güncel sunumunu, öyküsel yapının dışında seyreden özgün bir anlatımsallıkla ele alır. Mozaik ifadesi, Wiseman filmlerinin yapısal niteliklerini tarif etmek açısından kullanışlı bir terim olsa da onun belgeselleri gerçekten apayrı bir mozaik türüne dahil olur. Zira Wiseman çalışmaları, kendi içlerinde çeşitlenen kısacık bölümleri veya sekanslarıyla bütüne ait bir tutarlılığı da yansıtır. Bu anlamda her bir Wiseman filminin, yönetmenin kurumsal yapılara dair ortaya koyduğu mimari bütünün bir parçasını oluşturduğu söylenebilir (Nichols, 1978: 17).

Kışla, okul, hastane, akıl hastanesi veya polis merkezi (...) olayların geçtiği her mekân Wiseman'in inşa ettiği yapının bir parçasını teşkil eder. Yine pek çok Wiseman filmi, bahsedildiği gibi kronolojik bir sırayla ilerlemeyen ya da anlatımla birbirine bağlı olmayan sekanslardan meydana gelir. Belli olayların tekrarlanışı üzerine kurulu olan sahneler, ayrıntılı gözlemler sonunda oluşturulur. Bu gözlemler de kurumsal koşulları ve insanların bu kurumlarda hangi durumlarla karşılaştıklarını gözler önüne serer. İşin özü tıpkı benzer işleyiş ve amaçlara sahip kurumsal yapılar gibi, Wiseman filmleri de hep belli bir çerçeve içerisinde birbirlerine bağlanır. Bu durum tematik anlamda olduğu kadar biçimsel anlamda da geçerlidir (Mamber, 1974: 216-217).

WISEMAN KAMERASINDAN KURUMSAL OLANIN GÖRÜNÜMLERİ

Başka bir başlıkta ve daha uzun bir inceleme metniyle ele alacağımız *Titicut Follies* filmi, sözünü ettiğimiz gibi yönetmenin ilk uzun metrajlı belgeselidir. Bu filmin ardından yönetmenin ikinci belgesel çalışması olan *High School,* öğrencilerini Philadelphia'nın üst orta sınıf ailelere mensup çocuklarının oluşturduğu bir liseyi ele alır. Wiseman bu belgeselde öğrenciler, aileler, öğretmenler ve yöneticiler arasındaki etkileşimi peliküle aktarır. *High School* belgeseli, eğitimsel yöntemler ve gençlerin düşüncelerini serimleyen bir çalışma olmaktan ziyade gençlerin aralarındaki rekabet ve otorite figürleriyle ilişkileri gibi görünümleri yansıtır. Belgesel boyunca okulda görev yapmakta olan öğretmenlerin, öğrencilerini disipline etmek amacıyla onları sürekli olarak azarlayıp cezalandırdıkları görülür. Kelimeler ve ifadeler bir anlamda baskı unsurlarına dönüşerek, mütemadiyen öğrencilerin uysal bireyler olmaları için özenle seçilip kullanılır... Eğitim kurumu yapısı, insanı dışarıdaki dünyaya hazırlayan bir mekan olduğundan, öğrencilere bu durumun gerektirdiği koşullar aşılanmaya çalışılır. Öğrenciler sürekli bir biçimde birbirleriyle yarış halinde olmaya zorlanır. Onlardan çoğunluğa uygun davranışlarda bulunmaları istenir. Yönlendirmeler hep bu minvaldeki bir işlerliğin korunmasına hizmet eder. Kurallara uygun davranmayanlar, filmde de



Resim 2: Wiseman kamerası bir sınıf içerisinde (*High School*, 1968).

görüldüğü gibi otorite tarafından cezalandırılır. Normlar beklentileri oluşturur ve tüm öğrenciler de bu beklentilere göre hareket eder.

Öğrencilerin ödevi, kendilerinden isteneni eksiksiz bir şekilde yerine getirmektir. Hatta mümkünse daha iyisini yapmaları adına cesaretlendirilirler. Kronolojik akış dışında sıçramalı kurguyla ilerleyen sahnelerden birinde, bu anlayışa uygun bir dayanıklılık testi bulunur. Bu sahnede yer alan jimnastik dersinde kız öğrenciler halkalara asılır ve hocaları onları asılı kalmayı başardıkları ölçüde 'Tarzan' veya 'Süper Tarzan' olarak ayırır. Filmin bütününe bakıldığındaysa *High School*, tüm sahneleriyle birlikte okulun iyi ya da kötü olduğunu göstermekten ziyade seyirciden kendi çıkarımlarını kendisi yapmasını talep eder. Film, genel anlamda odaklandığı okulda yaşanan sıradan durumlara dair bir görünümler toplamı sunar. Hiç kuşkusuz subjektif bir karaktere sahip olan bu belgesel, tıpkı diğer Wiseman çalışmaları gibi, belirgin bir bakış açısı ortaya koyup yönlendirmelere başvurmaz. Film daha ziyade izleyiciyi düşündürme odaklı bir görsel yapı kurar. Belgeselin son ânlarında okul müdürü, daha evvel bu sıralardan geçmiş, şimdi de Vietnam'da görevli olan bir askerden aldığı mektubu gözyaşları içinde okumaya koyulur. Asker, mektupta kendisini böylesi bir insana dönüştürdükleri için, kendisine bu dü-



Resim 3: Jimnastik dersi esnasında (*High School*, 1968).

şünceleri aşıladıkları için teşekkür etmektedir. Müdür duygulu asker mektubunu tamamladıktan sonra öğrencilere şu şekilde seslenir: "Bu mektup, bizim gerçekten de Northeast High School'da çok başarılı bir iş gerçekleştirdiğimizi göstermektedir. Sizlerin de benimle aynı fikirde olduğunuza eminim..." Bu sahneden yola çıkarak fabrika görünümündeki okulların askeri sistemleri andıran otorite vurgularıyla 'sistem için uysal işgücü sağlayan' bedenler ürettiği ileri sürülebilir. Ekstra müziklere, anlatıcı ses veya öteki destekleyici unsurlara yer vermeyen *High School* belgeseli, yalnızca görsel çalışmasıyla bile bu sonuca ulaşabilmeyi sağlar (Mamber, 1974: 224-229).

Tüm bunların dışında Wiseman'in mekân olarak seçtiği Philadelphia Northeast High School'un temiz, düzenli bir kurum olduğunu, sözgelimi ileride üzerinde duracağımız *Titicut Follies*'in akıl hastanesine nazaran daha iyi bir işlerliğe sahip olduğunu da belirtmek gerekir. Film grameri üzerinde durulduğundaysa *High School*'un, görsel estetik boyutuyla *Titicut Follies*'i geride bırakan bir yapım olduğu öne sürülebilir. Bu anlamda film henüz ilk sahnesinden itibaren Wiseman sinemasının yapısal anlatı gücü bakımından dikkate değer bir gelişim kaydettiğini gözler önüne serer. Söz konusu sinemasal gelişim, görsel dille birlikte montaj alanında da kendini belli eder. Zira

Wiseman *High School*'da daha kompleks bir diyalektik montaj biçimi geliştirir. Filmde kameranın öğretmenlerin yüzlerine yaptığı görsel hamleler, sınıflarda okunan şiirler, dinlenen müzikler Wiseman'in detaylarla işleyen bir yapı kurduğunun kanıtıdır. Bu anlamda belgeselde yer alan her bir ayrıntı, anlam yaratımı bakımından önemli bir konuma karşılık gelir (Grant, 1992: 50-53).

Frederick Wiseman'in üçüncü belgesel projesi olan *Law and Order* ise Kansas City'deki bir polis merkezinde geçer. Yönetmenin altı haftalık bir çekim periyodunun ardından tamamladığı film, muhtelif aile kavgaları, kayıp-çalıntı ve benzeri olaylar üzerinden oldukça rutin olayları görüntüye getirir. Filmin imgesel evreni, polis merkezi ve devriye aracından yapılan görsel kayıtlar üzerine kuruludur. *Law and Order* temel anlamda suçlu veya mağdur durumdaki insanlarla polis memurları arasındaki ilişkileri aktaran bir film olarak nitelendirilebilir. Wiseman kamerasının yöneldiği kişiler, sıradan ve rutin yaşamlarıyla gündeme gelir. Filmde insanların karşılaştıkları sorunlar, kızgınlıklar, zayıflıklar, öfke ve mizah hep bir arada ve her ân yaşanabilecek tonlarda sunulur. Wiseman'in özgün üslûbuyla ortaya koyduğu polis merkezi portresi, 'iyi ve kötü'den ziyade 'neyse o' anlayışının şekillendirdiği bir yapıya sahiptir. Filmin biçimsel yapısına bakıldığındaysa *Law and Order*'ın tipik bir Wiseman filmi gibi doğrusal-zamansal bir akışın peşinde olmadığı söylenebilir. Bazen bir olay, başka sahneleri etkileyen bir biçimde gelişse de -ki böyle bir sahneyi filmde görmek mümkündür- bu durum Wiseman filmografisini nadiren ziyaret eder. Söz konusu zamansızlık hissinin, dramatik yapıyı bütünüyle kırdığı ileri sürülebilir. Wiseman nihai olarak, kurumlar arası şartların, insanlara yapılan muamelelerin sadece bu kuruma özgü bir durum olmadığını, toplumun geneline nüfuz etmiş olan öteki kurumlarda da benzer manzaraların yaşandığını göstermeye çalışır (Mamber, 1974: 220-223).

Law and Order'ın sonrasında *Hospital* isimli çalışması için kamera arkasına geçen Wiseman'in yeni adresi New York'ta bulunan bir hastane kurumu olur. Yönetmenin ilk dört filmine bakıldığında odaklandığı meselelerin yelpazesinin giderek genişlediği göze çarpar. Sözgelimi ilk film *Titicut Follies*, olayların geçtiği kuruma dair çok temel problemleri gün yüzüne çıkaran bir yapımdır. Wiseman bu belgeselde basitçe, "toplum böylesi bir kurumun varlığına nasıl tahammül



Resim 4: *Law and Order* belgeselinden bir kare.

edebiliyor?" türünden bir sorgulamanın peşine düşer. *Law and Order*'da bu tür sorular daha geniş bir çerçeveye yayılır ve polis kurumunun toplumsal yapıdaki rolü tartışmaya açılır. *High School*'daysa pedagojik süreç içerisinde insanlara aşılanan öğretilerin, toplumsal davranış kodlarını nasıl belirlediği meselesi üzerinde durulur. Bu anlamda *Hospital*'ı, yönetmenin *High School*'daki sofistike argümanları da yanına alarak *Law and Order*'ın topraklarına geri dönüş yaptığı film olarak nitelendirebilmek mümkündür. Wiseman'in resmettiği tabloda hastane yapısı, geniş bir sosyal alana yayılmış sıkıntıların yansıdığı bir ayna işlevi görür. Bu anlamda *Hospital* filmi, hem bu kurumda görüntüye gelen insanların problemlerini hem de öteki kurumlarla ilgili sorunları ortak bir zemin üzerinde ele alır. Bununla birlikte hastane içerisinde gözlemlenen uygulama ve müdahalelerdeki başarısızlıklar da kurumlar arası görünümleri birbirlerine bağlayan kanalı oluşturur. *Hospital*'ın görsel evreni, izleyenleri soğuk hastane koridorlarında gerçekleşen bir keşif gezintisine çıkarır. Film, doktorlarla hastalar arasındaki ilişkiler, ilgisizlikler, karşılıklı sinir harpleri, şikayetler, sızlanmalar, personellerin birbirleriyle iletişimi, kurumsal ve kurumlar arası sorunlar gibi durumları bütünlükle yansıtan bir sağlık merkezi portresi çizer (Mamber, 1974: 229-233).



Resim 5: Frederick Wiseman, *Hospital* adlı belgeselinde New York'ta bulunan bir hastaneyi mercek altına alıyor.

Frederick Wiseman bu filmde hastane yapısını geniş alana yayılmış sosyal sıkıntılara dair bir metafor olarak ele alır. Bir doktorun vurguladığı, "insanlar hastalıklarla doğmaz, onları medeni yaşama ayak uydurmaya çalışırken elde eder" sözü filmin bu tezini açık bir biçimde ortaya koyar. *Hospital*, nahoş sayılabilecek pek çok durum içerse de hastanede görev yapan personelleri, *Titicut Follies*'dekiler gibi vahşi, duygusuz karakterler olarak resmetmez. Hekim ve hemşireler kameraya daha 'insani ölçülerde' yansır. Filmin dikkat çekici yönlerinden biri de, görüntüye gelen insanlar arasındaki ekonomik düzey farklılıklarıdır. *Hospital* belgeseli, bu ekonomik eşitsizliği sosyal arazlardan biri olarak öne çıkarır. Olayların geçtiği hastane de yine *High School*'daki okul kurumuna göre daha genel bir çerçeveye hitap eden bir mekândır. Bu nedenle kurum, pek çok farklılığı bir arada barındırır. Ağırlıkla hastanenin acil bölümündeki vakaların aktarıldığı filmde ekonomik sıkıntılarla boğuşan çok sayıda insan görüntüye gelir. Film, anlatıyı sarmalayan pek çok kasvetli manzaranın ardından, anayolda akış halindeki trafik ve dolayısıyla modern yaşama dair görüntülerle son bulur (Grant, 1992: 59-63).



Resim 6: Kışlada silahlı talimler (*Basic Training*, 1971).

Kurumlardaki yaşantılara dair gündelik rutinler. Wiseman'in görsel ilgisini, böylesi bir çerçeveyle karakterize etmek mümkündür. Bununla birlikte kurumlardaki yaşantılara dair görünümlerin çoğunuysa absürtlük olarak nitelendirilebilecek durumlar oluşturmaktadır. Yönetmenin askeriye kurumuna yöneldiği *Basic Training* filminde de bu minvalde pek çok sahneye rastlanılır. Acemi erlere yönelik eğitsel faaliyetleri odağına alan *Basic Training*, bedenlerin öldürücü bir kuvvete dönüştürüldüğü bir süreci peliküle aktarır. Yeni başlayan erlerin evvela beden ölçüleri alınır, parmak izleri kayıtları yapılır ve fotoğrafları çekilir. Ardından da her birinin saçları teker teker sıfır numaraya vurulur. Deyim yerindeyse daha başlangıçta birer 'hiç kimse'ye dönüştürülen erler daha sonra da yeni bir kimlik edinecekleri bir eğitim sürecine tabi tutulur. Bu eğitim süreci, şahsi temizlik faaliyetlerinden başlayarak, hitap şekillerine ve kurumsal ideolojilere kadar uzanır. Frederick Wiseman *Basic Tarining*'de gençlerin askeriye kurumuna alışma süreçlerini ele alırken bir yandan da kurumsal pratikleri, sembolik ödülleri ve cezalandırma sistemlerini gözler önüne serer (Hecht, 1980: 69-70).

Basic Training şüphesiz odağına bir kurumsal işleyişi yerleştirir ancak bununla birlikte sosyal kontrol ve özgürlük meselelerine de

değinir. Filmin yapısal evreninde yine izleyene yol gösterici anlatıcı bir ses yer almazken, bir kişi veya bir grup üzerinden ilerleyen bir öykü yapısı da bulunmaz. *Basic Training* bir kabulle başlayıp bir mezuniyet seremonisiyle nihayete erse de filmde baştan sona özdeşlik kurulabilecek bir karakter sunumuyla karşılaşılmaz. Hiç kuşkusuz bu durum yönetmenin biçimci yaklaşımıyla da doğrudan ilişkilidir. *Basic Training*'in hemen başında otobüslerden inen gençler, gerekli işlem ve kayıtların yapılmasıyla birlikte üniformalı yaşamlarına adım atarlar. Pek çok belgesel yapım ve kurgusal filmde olduğu gibi gençleri bekleyen ilk şeylerden biri "artık ordudasınız!" söylemi olur. Sözgelimi Stanley Kubrick imzalı *Full Metal Jackett*'ın kışla sahneleri de aşağı yukarı benzer bir atmosferi yansıtır. Bilhassa Çavuş Hartman karakterinin bezdirici ve yer yer bunalıma sürükleyen disipline edici talimlerinin yer aldığı görüntüler, savaşın siperlerde değil de daha kışladan itibaren başladığı bir süreci akıllara getirir...

Basic Training'in yapısal seyri zamansal sıçramalar eşliğinde gerçekleşir. Sahneler kronolojik bir akışla ilerlemez. Başlarda hafif mizahi tonlarda seyreden görüntülerin çoğunda acele davranan bir gözlemcinin varlığı hissedilir. Bu sahnelerden birinde askeri kimlikler ve yerel gazete için fotoğraf çekimleri yapılır. Hazırlanan kimlikler için yapılan çekimlerde askerler son derece durgun ruh halleriyle dikkat çekerken, gazete vasıtasıyla halka sunulacak fotoğraflardaysa gülmeleri için cesaretlendirilirler. Bu küçük ayrıntı, kurumun dışarıya vermek istediği imajla gerçek yüzü arasındaki farklılığı da ortaya koyar. Fotoğraf çekimleri esnasında görüntüye gelen bu kısa süreli ayrıntı, kurumun halkla ilişkiler çalışmasıyla gerçek imajının ne oranda farklılaştığını gün yüzüne çıkarır. Bununla birlikte *Basic Training*'de tıpkı diğer Wiseman filmlerinde olduğu gibi görsel kayıtlar veya kurgu müdahaleleri kadar diyaloglar da oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu anlamda askerlerin üstleriyle olan ilişkileri, aralarında geçen diyaloglar, filmin anlam dünyasında dikkate değer bir konumda yer alır. İfade ve buyruklarla başlayan hükmetme anlayışı, giderek filmin atmosferine yansıyan bütünlüklü bir yapıya dönüşür. *Basic Training* ağır ağır ilerlerken öyle bir ortam kurar ki, sözgelimi bir çavuşun bağıra çağıra sorduğu sorulara askerlerin "emin değilim" türünden bir yanıt vermesi hayal bile edilemez. Yine Frederick

Wiseman'in çok sayıda karakterin başından geçen olaylara yer vermesi, filmin tesir gücünü artıran etmenlerden yalnızca bir tanesidir. Pek çok bakış açısını ortak bir düzlem üzerinde birleştiren bu sinemasal yaklaşım, aynı zamanda oldukça güçlü bir yaşanmışlık etkisi de yaratır (Benson ve Anderson, 2002: 151-157).

Frederick Wiseman bir diğer belgesel çalışması *Essene*'de kamerasını bu defa bir manastıra yöneltir. Wiseman yeni filminde içine girdiği bu dini kurumla birlikte ona bağlı bulunan topluluğu da ele alır. Yönetmenin ilk filmlerine göre oldukça farklı bir mekâna odaklanan *Essene*, yine de ortak paydada belli başlı benzer nitelikler bulmayı başarır. Filmin başlarında kameraya yansıyan herkes, kurumsal kimliklerinden bağımsız olarak sunulur. Sahneler sıralandıkça kimlikler belirginleşmeye başlar ve burada da bir ast üst ilişkisi ortaya çıkar. Tıpkı öteki Wiseman filmlerinin geçtiği kurumlarda olduğu gibi, kararları en üst makamda bulunan kişi alır. *High School*'daki müdürün veya *Basic Training*'deki komutanların rolü şimdi de başrahibe atfedilmiş durumdadır. Gözlemci suretinde karşılaştığı halleri görüntüye alan Frederick Wiseman, manastırda yaşananları, görevlilerin diyaloglarını ve düşüncelerini peliküle aktarır. Sözgelimi görüntüye yansıyan sahnelerden birinde disiplin kavramına dair bir tartışmanın içerisine girilir ve disipline sahip olmayanların kargaşayla karşılaşacakları öne sürülür. Keza filmde buna benzer kurumsal işlev ve düşünce odaklı başka sahneler de bulunur. Wiseman *Essene*'de yine özgün sinema diliyle çevrelenmiş bir görsel yapı kurar. Kamera sürekli devinim halindedir, filmin akışı da kronolojik bir seyri takip etmez. *Essene* diğer erken dönem Wiseman işlerine göre farklı bir mekânda geçse de yönetmenin kurumsal yapılarla ilgili düşüncelerinin bir tür devamı niteliğindedir. Bu anlamda erken dönem Wiseman filmlerinin geçtiği mekanları iki grupta toplamak olasıdır. Toplumun yardımına koştuğu varsayılan kurumlar: Titicut Follies, Law and Order, Hospital. Pedagojik yapılar aracılığıyla topluma hizmet verdiği öne sürülen kurumlar: Basic Training ve High School. Manastır ise sözü edilen iki işlevi de bir arada barındıran bir kurum olarak öne çıkar Evvela insanlara yardım etmeyi amaçlar. Bununla birlikte disiplin gibi diğer kurumlara özgü vasıfların uygulanmasını da zorunlu tutar (Mamber,1974: 240-247).

Frederick Wiseman'in *Essene*'de görüntüye aldığı manastır kurumu, hem insanları ruhsal anlamda iyileştirmeyi amaçlayan hem de onların terbiye edilmeleri gerektiğini belirten bir yapı olarak öne çıkar. Bu sayede insanlar üzerinde vicdani yollarla baskı kurularak bireylerin zihni dilenildiği şekilde biçimlendirilebilir. Söz konusu bakış açısı, dini yapılanmaları devletin ideolojik aygıtları arasında konumlandıran Louis Althusser'in (2006) düşünceleriyle de paralellik gösterir. Althusser, ideolojilerin maddi yapıların ve pratiklerin içine gömülü olduğunu ve insanlara kendilerini görünmez bir yapı olarak dayattıklarını ileri sürer.

Frederick Wiseman bir başka çalışması olan *Primate*'de ise canlı hayvanlar üzerinde deneyler yapılan bilimsel bir merkezi odağına alır. Atlanta'da bulunan Yerkes Primate Research Center'da çekilen *Primate* belgeseli, bu merkezde gerçekleştirilen günlük faaliyetleri peliküle aktarır. Burada bulunan bilim insanları maymunların bedensel ve zihinsel gelişimleri üzerine muhtelif çalışmalar yürütür. Yapılan deneylerle hayvanların öğrenme ve anlama kapasiteleri ölçülür, alkol ve uyuşturuculara karşı nasıl tepkiler verdikleri araştırılır.

Filmin başlangıcında kamera, bir duvarda asılı vaziyette duran bilim ve düşünce insanlarına ait portrelere yönelir. Bu kişilere ait fotoğrafların kısa süreli sunumunun ardından merkezde neler olup bittiğine dair görüntüler akmaya başlar. Tıpkı kendilerini gözlemleyen Wiseman gibi bilim adamları da maymunların yaptıkları faaliyetleri gözlemlemekte, karşılaştıkları durumlarla ilgili kayıtlar yapmaktadır. Başlardaki diyaloglara ve gözlemlere dayalı bölümler yerlerini yavaş yavaş deney masalarında yapılan çalışmalara bıraktıkça ziyadesiyle sert ve acımasız görüntüler ortaya çıkar.

İlk defa 1974 yılında yaygın gösterime sunulan ve bir televizyon kanalında gösterilen *Primate*, yapılan deneyleri destekleyen bir çevreyi de karşısına alır. Zira bilim kisvesi altında hayvanlara yapılan acımasızlıkları ve işkenceleri aktaran Wiseman, bu kurum hakkında oldukça negatif bir izlenimin oluşmasına neden olur. Bununla birlikte filme baştan sona hakim olan atmosfer, izleyenleri insanların ikiyüzlülüğü ve vahşiliği üzerine düşünmeye sevk eder. *Primate* yine tıpkı öteki Frederick Wiseman belgeselleri gibi yüzeysel bir itham filmi olarak öne çıkmaz, tersine ağır ağır işleyen, rahatsız eden, kışkırtan

ve sorgulamayı öne çıkaran tutarlı karakteriyle dikkat çeker (Benson, 1994: 192-193).

Frederick Wiseman adı geçen bu filmlerle yetinmeyerek kariyeri boyunca çok farklı mekânları ziyaret etmeyi sürdürür. Nitekim bu ziyaretlerden biri olan *Welfare*'de bir sosyal yardım kurumunu ele alan Wiseman, ihtiyaç sahipleri ve kurum çalışanları arasındaki ilişkileri perdeye yansıtır. Görmelere seza bir diğer Wiseman filmi *Juveline Court* ise cinsel kabahatler, hırsızlık olayları ve uyuşturucu problemleri gibi muhtelif davalara ait süreçlere odaklanır. 1980 yapımı *Model*, moda dünyasına, mankenlerin yaşamlarına dair bir bakış sunarken *Meat* ise hayvanların hangi yollardan geçerek; sofralara konuk olduğunu gözler önüne serer. Hayvansal gıdaların üretiminde yaşanan sıkıntılar, nakil ve lojistik problemleri filmin odağında yer alır.

Seraphita's Diary hayalleri süsleyen ünlü bir moda yıldızının başından geçen olayları aktarırken, *Racetrack* at yarışları dünyasını ziyaret eder. Wiseman *Deaf*, *Blind* ve *High School 2* gibi filmlerde yeniden okul kurumu ve eğitim süreçlerine odaklanmayı sürdürür. *Deaf* ve *Blind* belgeselleri, engelli öğrencilerin hayata tutunmalarıyla ilgili yürütülen eğitimsel faaliyetleri yansıtırken, *High School 2* New York'ta bulunan ve başarılı öğrenciler yetiştiren bir okulu masaya yatırır.

Near Death insanların ölümle yüzleşmesi meselesine odaklanırken, *Central Park* merkezi bir parktaki insan manzaralarını peliküle aktarır. 1993 tarihli *Zoo*, Miami'de yer alan bir hayvanat bahçesini mesken tutarken, *Ballet* Amerikan Bale Tiyatrosu'nda yaşanan rutin durumları perdeye taşır. Frederick Wiseman 2000'li yıllarda çektiği filmlerle de sinemaseverlerin karşısına çıkmayı sürdürür. *The Last Letter*, *Domestic Violence*, *La Danse* gibi estetiksel boyutlarıyla ön plana çıkan çalışmalara imza atan Wiseman, 2011 yapımı *Crazy Horse*'ta kamerasını Paris'te yer alan meşhur bir gece kulübüne yöneltir.

FOUCAULT VE WISEMAN'İN ISLAH KURUMLARINI ALGILAYIŞI: KESİŞEN VE ÖRTÜŞEN YÖNLER

Frederick Wiseman filmlerine yansıyan kurumların hem düşünsel anlamda hem de yaklaşım tarzlarıyla tutucu bir yapıya sahip oldukları söylenebilir. Onun görselleştirdiği kurumlar, hep statükocu

kimlikleriyle ön plana çıkar. Hemen hemen hepsi insanların ihtiyaçlarını karşılama konusunda yetersiz kalırken, diğer yandan da kendi eksikliklerini başka kurumları suçlayarak gizleme yoluna gider (Mamber, 1974: 247). Frederick Wiseman filmografisi boyunca tematik bir tekrarla kurumsal yapıları ele almayı sürdürür. Onun kurduğu bu sinemasal çerçeveye herkesin içeride gerçekten neler olup bittiğini bilmeye hakkı vardır kabilinden bir anlayış hakimdir (Barnouw, 1974: 246).

Duvarlar arkasında olup biten her şeyi, müdahalesiz bir filmsel yaklaşımla aktaran Wiseman belgeselleri, Amerikan sinemasının politik veçhelerinin gelişimine önemli ölçüde katkıda bulunur. Filmlerinin ortaya koyduğu politik sorgulamalar ve yönelişler dikkate alındığında, yönetmenin ne kadar özgül bir konumda yer aldığı görülebilir. Bununla birlikte daha önce üzerinde durulduğu gibi Wiseman filmleri bireyleri değil, bizzat bireyleri kuşatan öznelliklerin geliştirildiği kurumsal ve ideolojik mekanizmaları odağına yerleştirir. Başka bir deyişle Frederick Wiseman belgeselleri, bireyler ve devlet arasındaki güç merkezli ilişkiyi düzenleyen, sosyal yaşamı bütünüyle kontrol eden, çok yönlü ve kararlı bir biçimde faaliyet gösteren bürokratik kurumları ele alır. Özellikle *Titicut Follies*'den 1976 tarihli *Meat*'e kadar olan ilk on film, Foucault'nun 'kapatılma takımadaları' olarak karakterize ettiği kurumlar arası bağ ve politik teknolojilerle dikkat çekici bir benzerlik gösterir. Frederick Wiseman sözü edilen bu filmlerde toplumun geneline yayılan kurumlarda insanların normalize edilerek toplumsal fayda ve kontrol amacıyla nesneleştirildiğini ortaya koyar. Wiseman'in kapatılma takımadalarında kişilerin bir şekilde denetim altına sokulmasını sağlayan normalize etme biçimleri, gözlemleme yöntemleri veya sınıflandırma usulleri de Foucault'nun öne çıkardığı ayrıştırma pratikleriyle uyumluluk içerisindedir. Kurumsal yapılar, sınavların, sorgulamaların, teftişlerin, yoklamaların, incelemelerin veya öteki soruşturma prosedürlerinin maksimum görünürlükle yapılmasına olanak tanıyan alanlara sahiptir. Bu görünürlük alanlarının tam kalbinde de anormallikleri, sapmaları, kusurları arayıp bulan bir merci bulunur. Normların veya yasaların işlemesine engel olan kişilerin diğerlerinden ayrıştırılması da bu şekilde sağlanır. Kurumlar, anormalliklerin kökünü kazımak adına

sınav, talim veya ders programı gibi tamamen açık ve serimlemeye dayalı disiplin izlekleri uygular. Wiseman'in öne çıkardığı kapatılmış toplum yapısında, disiplin teknolojileri, salt olumsuzluk, acımasızlık veya cezalandırmaya yönelik değil, daha başka amaçlar doğrultusunda da işlev görür. Bu anlamda Wiseman'in görsel kapatılma takımadalarını üç kategori içinde toplamak mümkündür. Kapatma ve cezalandırma: *Titicut Follies, Law and Order, Juveline Court.* Yardım ve destek: *Hospital, Primate* ve *Welfare.* Üretime dayalı disiplin yöntemlerinin öne çıktığı yapılar: *High School, Meat, Basic Training* ve *Essene.* Wiseman'in görselleştirdiği bu kurumsal yapıların ortak paydasıysa insanların uysal ve kullanışlı bireyler haline getirilmesidir. Her bir film Wiseman'in kapatılmış toplum resminin bir parçasını oluşturur (Armstrong, 1989: 20-21).

Foucault'nun disipline etme yöntemleriyle ilgili araştırmalarında olduğu gibi Wiseman'in filmleri de hapishane, hastane, hayır kurumları, barınaklar, yararlı kuruluşlar veya mesleki eğitim yapıları gibi olağandışı görünümleri seçip sınıflandıran mekânları mesken tutar. Bu belgesel çalışmaları, insanların yeterli olup olmadığını belirleyen, bedenleri bu anlayışla kodlayan eğitim, yönetim veya tedavi odaklı kurumsal yapıları ele alır. Wiseman'in kurumların işleyişiyle ilgili olarak ortaya koyduğu tabloda, Foucault'nun üzerinde durduğu kapatma pratikleri ve gözetim tekniklerinin aktif olarak işlerliğini sürdürdüğü gözlemlenebilir. Bu mekânlarda bedenler kamusallaştırılmakta, yani toplum yararına işleyen birer nesneye dönüştürülmektedir. Wiseman filmleri insanları anormal, sapkın, zararlı, tehlikeli olarak niteleyen kurumsal yapılar ve pratiklere ilişkin oldukça derinlikli itiraz noktaları sunar. Cezalandırmaktan daha başka anlamlarla donatılan disipline etme yöntemleri, modern kurumların merkezi eksenini oluşturur. On sekizinci yüzyıl sonlarından itibaren yaygınlaşan kurumsal yapılanmalar, güçlerini de yine kaçınılmaz olarak bu disiplin tekniklerinden alır. Söz konusu gücün hedefinde de Foucault'nun araştırmalarıyla ortaya koyduğu gibi, insan bedeni ve zihninin denetimi vardır. Frederick Wiseman'in izleyicilere sunduğu modern kurumsal yaşama dair görünümler, insanların hangi yollarla disipline edildiğini net biçimde ortaya koyar (Snyder ve Mitchell, 2003: 291-292).

ISLAH KURUMLARININ AKIL HASTANESİNDEN GÖRÜNÜMÜ

Michel Foucault'nun titizlikle üzerinde durduğu gibi, hapishane kurumunun tüm ceza teorilerinden bağımsız bir şekilde ortaya çıkışıyla, keyfi ceza uygulamaları ve halkın gözleri önünde sergilenen infaz törenleri son bulur. Kapatılmayla birlikte önceleri bir tür kanlı gösteri şeklinde halka seyrettirilen cezalandırmalar, tamamen duvarların arkasına gizlenmeye başlar. Bu usul değişikliğiyle beraber cellâtlar yerlerini gözetmenlere bırakır. Çalışmanın başlarında da yer verildiği gibi Foucault, hapishane yapısını tüm öteki disiplin kurumları için eş biçimli, sembolik bir model olarak ele alır. Hiç kuşkusuz Foucault, bu biçimsel benzerliği tüm kurumsal yapılara nüfuz etmiş içkin bir kapatma fonksiyonuyla birlikte düşünür.

Disipline etme usullerini, içeriye kapattıkları insanlar üzerinde tecrübe eden ve böylelikle kendi teknolojilerini geliştiren kurumlar, gözetleme faaliyetini etkin bir biçimde kullanan yapılarıyla dikkat çeker. Bütün disiplin kurumlarında gözetleme yoluyla denetime gidilerek, insanların sürekli gözetlendiklerine dair bir tedirginlik içinde hareket etmeleri amaçlanır. İnsanlar bu yolla tüm davranışlarını sınırlandırmak durumunda kalarak, kurumsal hedeflere uygun itaatkâr öznelere dönüştürülür. Hapishanede mahkûmlar, hastanede hastalar, kışlada askerler, okulda öğrenciler, akıl hastanesinde deliler devamlı bir biçimde gözetlenerek denetlenir.

Gözetleme etkinliğinin yöneldiği bireyler, en ince ayrıntılarına değin takip edilir ve bu şekilde sürekli bir biçimde kontrol altında tutulur. Yine daha önce de belirtildiği gibi, tüm disiplin kurumları böylesi bir denetleme faaliyetinin yapılabilmesine olanak sağlayan görünürlük alanları üzerine inşa edilmiştir. Foucault'nun *Deliliğin Tarihi* adlı eseri de 'anormal karakterler'in bu görünürlük alanlarından birine hapsedilmesi sürecine odaklanır.

Michel Foucault'nun adı geçen yapıtı, temel anlamda deliliğin tarihinden ziyade on altıncı yüzyılla on dokuzuncu yüzyıl başları arasında Batı'da delilere verilen konumu, bir toplumda deli olarak anılan bu ilginç insanların nasıl algılanmaya başladığını ele alan bir çalışmadır. Foucault *Deliliğin Tarihi*'nde on altıncı ve on yedinci yüzyıllar boyunca deliliğin 'akıl hastalığı' olarak örgütlenmeye başladığına

dair bir tarih anlatısına soyunur. Bu süreç aynı zamanda toplumların, delileri genel sosyal yapı karşısında tecrit etmeye, onları ayrı bir yere koymaya, dışlamaya başladığı döneme de denk gelir. İnsanlar bu dönemlerden itibaren delilere hoşgörü göstermemeye başlar. On yedinci yüzyıl toplumları, delilik karşısında son derece müsamahasız toplumlara dönüşür. Delinin ailesi, yaşadığı yer veya toplum içindeki varlığı giderek katlanılmaz bir hal alır. Tüm bu gelişmelere eş zamanlı olarak on yedinci yüzyıl başı, aynı zamanda Avrupa'da kapitalist toplumsal yapıların sosyal, siyasal ve devlet örgütlenmelerinin de başlangıcıdır. Bu yüzyılda çalışmak herkes için neredeyse bir zorunluluk haline getirilir ve çalışamayacak olanlar da toplumdan tecrit edilmeye başlanır. İşte bu dönemde deliler, gezgin serserileri, dilencileri hatta yoksulları da kapsayan geniş bir çerçevenin içerisine dâhil edilir ve yeni gelişen sosyal düzenin dışında tutulur. Burada ortaya çıkan tecrit biçimi, eli iş güç tutmayan herkesi kapsamaktadır: Müsrif evlatlar, mal varlıklarını saçıp savuran aile fertleri, eğlence düşkünleri, aylaklar... Hepsinin ortak paydasıysa toplumun o dönemde ifade bulan ekonomik normlarının önünde engel teşkil etmeleridir. Deli, böylelikle ilk kez toplumdan dışlanır. Elbette kendi tekilliği içinde değil; kapitalizmin ekonomik ve toplumsal örgütlenmesine doğrudan engel teşkil eden çok daha geniş, çok daha büyük ve genel bir aileye dâhil olarak. Gelişmekte olan kapitalist düzene ait normlar, elbette daha evvel de marjinal olarak kabul edilen delinin bedenen de toplumdışına itilmesine neden olur. Bununla birlikte yine eklemek gerekir ki deli, deli olduğu için değil; çalışma normuna tabi tutulamadığı için tecrit edilir. On sekizinci yüzyıl sonu ve on dokuzuncu yüzyıl başlarına gelindiğindeyse, deliler, 'akıl hastası' olarak kodlandıktan sonra dâhil oldukları toplumsal ayrımcılık mekanizması üzerinden kendileri için özel olarak tahsis edilen bir mekâna kapatılır (Foucault, 2003: 150-151, 227-232). Fiziksel bakımdan iş göremez durumda olmak, toplumsal sistem için artı değer üretemeyen bir konumda olmaktır. Bununla birlikte deli, aynı denetlenemeyen doğadan ötürü, askeri etkinliklerin de kayıt dışı dökümü içinde yer alır. Bu çifte muafiyet, onu her yerde aklın araçsallaştırıldığı bir hayatın dışına itmeye yetmiştir.

Akıl hastanesi adı verilen kurum, delilerin yalnızca tecrit edildikleri bir yer değil aynı zamanda gözetlendikleri, yargılandıkları ve ce-

zalandırıldıkları bir mekândır. İçeriye kapatılan insanları, toplumdan tecrit eden, uysallaştıran ve cezalandıran akıl hastanesi kurumu, öteki disiplin kurumlarıyla aynı dönemlerde, yani endüstriyel sanayinin yükselişiyle birlikte ortaya çıkan kurumsal yapılardan birisidir. Daha evvelki yüzyıllarda gezip dolaşmasına, toplumun içerisine karışmasına izin verilen deliler, on sekizinci yüzyıl sonlarından itibaren psikiyatri biliminin nesnesine dönüştürülür (Foucault, 2000a: 78-84). Benzer cezalandırma pratiklerinin erken dönem bir örneğini Franz Kafka'nın *Ceza Sömürgesi* isimli hikâyesinde somutlaştırdığı karmaşık işkence aletlerinde de görmek mümkündür. Batı uygarlığının kutsanmış aklının niyetleri, gerçeküstü ceza tasarımlarının yazınsal alanda karşılık bulduğu daha başka örneklerle doludur.

Delilerin akıl hastanesinde karşılaştıkları yargılanma şekli de bu disiplin kurumuna girişte ebediyen tanınmak, tasnif edilmek ve masumlaştırılmak adına bir seferliğine gerçekleşmez; tam tersine, akıl bozukluğuna sahip olanlar sürekli izlenen, yaptırımlara tabi tutulan, suçlarını itirafa zorlanan kimseler olarak öne çıkar. Toplumsal düzeni bozma tehlikesi taşıdıklarına kanaat getirilenler de, dışlamaya hiç ara vermeyen sürekli bir yargılamanın içine çekilir. Akıl hastanesiyle birlikte delilik, polislerin, eğiticilerin, yargıçların ve cellatların bulunduğu muğlak bir davanın içine dâhil olur. Modern kapatma evreninin delisi, aynı zamanda davası görülen kişidir. Mahkûmlarla karıştırılmazlar, onlarla özdeşleştirilmezler ancak metni hiçbir surette verilmeyen bir iddia eyleminin darbesi altında kalmaya mahkûm edilirler. Zira akıl hastanesi hayatının tümü böylesi bir suçlamayı formüle eder. Bu anlamda pozitivist bilim anlayışının şekillendirdiği akıl hastanesi modeli, özgür bir gözlem, teşhis ve tedavi yeri olmaktan öte, itham edilen, yargılanılan ve ancak pişmanlığın içselleştirildiği durumlarda kurtulunabilen adli bir mekândır (Foucault, 2000b: 712-713). Bu adli mekânda, deyim yerindeyse, toplum-dışının bedensel kanıtları aranır; tahakküm kurucu tıbbi söylemin öncülüğünde elde edilen bu kanıtlar, büyük harfli 'Yasa'yı delinin bedenine yazar. Böylelikle, gelişen akıl hastanesi yapısıyla birlikte, gözetleme faaliyeti, tıbbi bir karakterle bütünleşen bir yapıya sahip olur.

On sekizinci yüzyıl sonlarında Pinel, Tuke gibi çağdaş reformistler delileri tümüyle saracak gözetleme uygulamaları geliştirirler. Tu-

ke'nin bu dönemlerde New York dolaylarında ortaya koyduğu ideal deliler kurumu, ruhsal hastalıklara sahip olan kişiyi kesintisiz bir ahlaki ve toplumsal kontrol mekanizmasının içerisine hapseder. Bu kurumlarda delilere bağımlılık, suçluluk, itaat, minnettarlık gibi duygular aşılanmaya çalışılır. Tüm bunlar tehdit, cezalandırma, gıdasız bırakma veya aşağılama gibi yöntem ve uygulamalarla gerçekleştirilir. Diğer bir reformist Pinel ise, 1793'te yerleştirdiği kurumsal anlayışla akıl hastanesini kesintisiz yargılayan bir kuruma dönüştürür. Delinin tüm hareketleri gözleme tabi tutulmaya, talepleri bastırılmaya, hezeyan düşünceleri çürütülmeye, hataları gülünç gösterilmeye başlanır. Belirlenen normların dışına çıkan davranışlar derhal cezalandırılır. Bunların hepsi orada bulunan ve terapiden ziyade bir tür kontrol görevini yerine getiren bir hekim sayesinde gerçekleştirilir (Foucault, 2000c: 105-106).

Akıl hastanesi kurumunda psikiyatri bilimine yaslanarak kararlar alan hekim karakteri, zamanla deliliğin tecrit edilmesi konusundaki tek yetkili merciye dönüşür. Foucault on yedinci yüzyıl ve on dokuzuncu yüzyıllar arasında hekimin giderek aile otoritesinin yerini aldığını ileri sürer. Zira on dokuzuncu yüzyıla kadar delinin dışlanmasına ailesi karar verirken, bu dönemden itibaren ailenin önceliği kaybolur ve hüküm verme yetkisi tamamen hekime geçer. Yine bu dönemden itibaren delinin kapatılması tıbbi belgelerle meşrulaştırılır. İçeriye kapatılan deli, bütün kişisel haklarından mahrum bırakılan bir kişiye dönüştürülür (Foucault, 2000a: 79). Klinik söylemin bu meşrulaştırıcı otoritesinin hala günümüzde bile etkinliğini koruyan gücü, kaynağını, tıpkı 19. yüzyıl başlarında olduğu gibi, bilginin güçle olan doğru orantılı ilişkisinden alır.

TITICUT FOLLIES: WISEMAN'İN AKIL HASTANESİ GÖZLEMLERİ

Michel Foucault'nun on sekizinci yüzyıl sonlarından itibaren yaygınlaşmakta olan toplumları tanımlamak için kullandığı 'disiplin toplumu' kavramı, Panoptikon projesinin öne çıkardığı karşılıksız gözetim faaliyeti üzerinden işlerliğini sürdüren bir toplumsal yapıyı imler. Bu toplumlarda iktidarlar, bireylerini sürekli gözetleyip denetle-

yerek egemenliklerini pekiştirme yoluna gider. Disiplin toplumu kavramı, insan bedeninin ve zamanının tamamen işgücüne dönüştürüldüğü bir düşünceyi esas alır. Kişi, kendi denetimini kendisi yapmaya başlar, dolayısıyla bu şekilde farkında olmadan denetimci sisteme hizmet eder.

Disiplin toplumları, Gilles Deleuze'ün ifadesiyle, toplumu baştan başa kuşatmış disiplin kurumları aracılığıyla öteki toplum biçimlerinden farklılaşır. Kapatma fonksiyonu temelinde birleşen, mimari ve yönetimsel anlamda da benzer niteliklere sahip olan kurumlar, kapitalist hayat tarzının ve egemen maddi anlayışların bekasını sağlamak adına başat bir rol üstlenirler. Sözgelimi Frederick Wiseman'in Philedelphia'da bulunan bir liseyi mercek altına aldığı *High School* filminde görüldüğü gibi, öğrenciler, piyasa ve rekabet koşullarına uygun hareket eden bireyler olarak yetiştirilmeye çalışılır. Bu okulda kışla atmosferini hatırlatan bir biçimde işlev gören disiplin anlayışı, öğrencilerin yapmış olduğu hataları, eksiklikleri kabul etmeyen karakteriyle dikkat çeker. Film bu yönüyle, yönetmenin bir acemi birliğine odaklanan belgeseli *Basic Training*'i de akıllara getirir.

Foucault'nun tabiriyle pek çok usul, yöntem ve tekniği bir araya getiren disiplin kavramı, Tekelioğlu'nun sözünü ettiği gibi, kişilerin birbirleriyle karşılaştırılmalarını sağlayan bir ortam kurar. Bu bakımdan, yine *High School* belgeselinde karşılaşılan rekabet ortamının, kapitalist yaşam şartlarına uyum sağlayabilecek bedenlerin üretimine hizmet ettiği söylenebilir. Rekabet yoluyla kızışan zihinler, ancak biriktirilmiş bedensel gerilimlerin boşaltılmasıyla rahatlar.

Kapitalist hayat tarzının önünde engel teşkil eden veya çalışamayacak durumda olan kişiler de kendileri için özel olarak tahsis edilen kurumlara kapatılarak toplumdan tecrit edilir. Tüm yaşamsal özgürlükleri ellerinden alınan bu insanlar, etkin bir gözetim faaliyeti eşliğinde sürekli olarak takip edilerek, kontrol altında tutulur. Foucault on sekizinci yüzyıl sonlarından itibaren yaygınlaşan akıl hastanelerini de tüm öteki kapatıp kuşatma mekânları arasında konumlandırır. Bu kuruma kapatılan akıl hastaları, tedavi edilmekten ziyade sürekli denetlenerek, sosyal yaşamın dışında tutulur. Bu anlamda Wiseman'in imzasını taşıyan *Titicut Follies*'de, Foucault'nun akıl hastaneleriyle ilgili görüşleriyle birebir örtüşen pek çok sahneye rastlamak mümkündür.

Frederick Wiseman'in 1967 yılında çektiği *Titicut Follies*, Massachusetts'te bulunan Bridgewater State Hospital for the Criminally Insane (Bridgewater Akıl Hastası Suçlular İçin Devlet Hastanesi) isimli suç işlemiş akıl hastalarının tutulduğu bir akıl hastanesinde geçer. Psikiyatri bilimi tarafından hapishaneye kapatılması uygun görülmeyen, cezai ehliyete sahip olmayan kişilerin kapatıldığı bir yerdir burası. *Titicut Follies*'i, Foucault'nun akıl hastanelerinin insanların tedavi edildikleri bir mekân olmaktan ziyade, tecrit edildikleri ve cezalandırıldıkları bir yer olduğuna yönelik tezinin bir nevi görsel kanıtı olarak nitelendirmek mümkündür. Zira Frederick Wiseman kamerasından yansıyan en sıradan görüntü bile, burada bulunan insanların tedavi edilmediğini; aksine hırpalanıp cezalandırıldığını açık bir biçimde gözler önüne serer.



Resim 7: Frederick Wiseman'in ilk belgesel çalışması: *Titicut Follies*.

Titicut Follies'i seyredenler, film süresince acımasızlıklarla dolu pek çok ana tanıklık eder. Wiseman'in odaklandığı bu mekân, hapishaneyi aratmayan, hapishane yapısını aratan bir yerdir. Üstelik *Titicut Follies*, filmi bütünüyle çevreleyen merhametsiz sahnelerin dışında, Wiseman'in biçimci üslûbunun etkilerinden dolayı da seyri hayli güç bir belgesel olarak öne çıkar. Baştan sona sıçramalı kurguyla ilerleyen yapım, temelde bu mekânda yaşanan gündelik, rutin olayları peliküle aktarır. Hastaların hücrelerinde geçirdiği vakitler, banyo zamanları, avluda yapılan egzersizler, hastaların kuruma kabulü esnasındaki arama, sorgulama ritüelleri ve bol miktarda çıplaklık, Bridgewater'daki bu kurumsal yapıya ait genel görünümleri oluşturur. *Titicut Follies* de tıpkı öteki Wiseman çalışmaları gibi, keskin bir görüş ortaya koymaktan imtina eden, büyük ölçüde seyircilerin yo-

rumlarına, çıkarımlarına dayanan bir filmdir (Miller, 1998: 218-219). Deyim yerindeyse Wiseman, mutlak bir doğallık adına öne çıkarmadığı eleştirel bakışını, alımlamacı yöntemin bir gereği olarak, seyircisine ödünç verir.

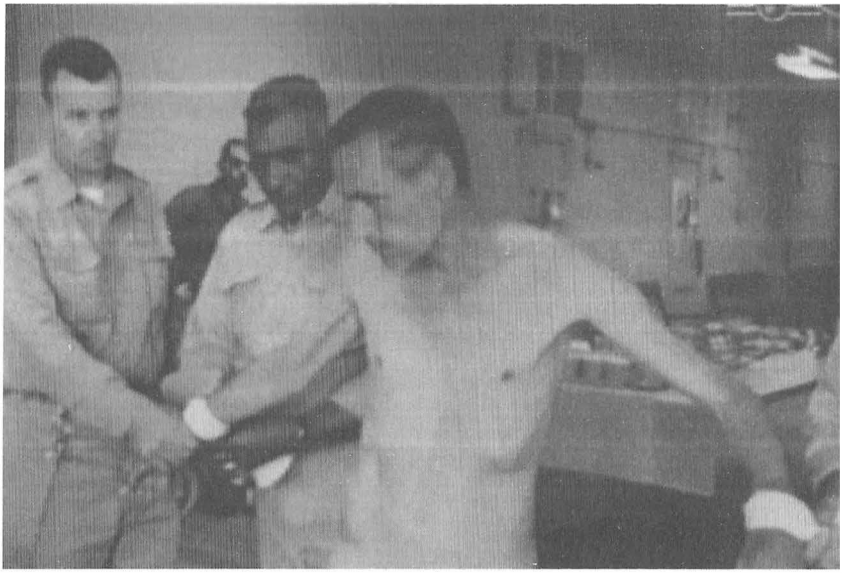
Frederick Wiseman'in *Titicut Follies*'de peliküle aktardığı kurum yapısı, yönetmenin filmografisinde sıklıkla karşılaşılan 'kapatılma takımadaları'nın da somut bir örneğini teşkil eder. Kimi suç eylemleri içerisinde bulunmuş akıl hastalarının kapatıldığı bu kurum, bütün toplumu kuşatan öteki kurumsal yapılar için de örnek bir model olarak değerlendirilebilir. Massachusetts'te bulunan Bridgewater State Hospital for the Criminally Insane isimli sağlık kurumu, kapatma, disiplin, yardım ve cezalandırma gibi vasıfları bir arada barındıran bir yapıya sahiptir. Bu anlamda filmin geçtiği mekânı, öteki disiplin kurumlarının bir nevi mikro kozmosu olarak ele almak mümkündür. Öte yandan, hastane isminin somutlaştırdığı yardım iması da tamamıyla bir aldatmacadan ibarettir. Zira bir tıbbi alan görüntüsü veren kurum, tedavi adı altındaki yöntem ve uygulamaları kapatma ve cezalandırma araçları olarak kullanır. Burada uygulanan disiplin teknolojileri de insanları eğitmek veya tedavi etmek gibi bir amaca hizmet etmez. Tam aksine, hastalar sürekli bir biçimde vahşi olarak nitelendirilebilecek uygulamalara maruz kalır. Frederick Wiseman'in kamerasına yansıyan kurum personelleri, oldukça acımasız ve akıl dışı hareket eden bireyler olarak dikkat çeker. Bununla birlikte, içlerinden herhangi birinin profesyonel anlayışın öne çıkardığı iş ahlakına sahip olduğu da söylenemez. Çalışanların hastalara yaptıkları muameleler dikkate alınırsa, onların yeniden topluma kazandırılmasının amaçlanmadığı sarih bir biçimde ortaya çıkar.

Kurum, içeridekilere hiçbir fayda sağlamaz, ama dışarıdaki kapitalist dünyayı da suçlu, akıl sağlığı yerinde olmayan insanlardan korur. Kapitalist yaşam biçiminin gerektirdiği fiziksel ve zihinsel şartları sağlayamayacak durumda olan akıl hastaları, dışarıdaki dünyanın da 'dışarısında' tutulurlar. Bu anlamda film süresince herhangi bir hastanın sağlığına iyi gelebilecek hiçbir uygulama veya tedavi süreciyle karşılaşılmaması, Foucault'nun görüşlerini bütünüyle destekler niteliktedir. Zira daha evvel de belirtildiği üzere, hastane isminin çağrıştırdığı 'iyileştirme' işlevi tamamen bir aldatmacadan ibarettir.

Kurum, kısa süreliğine bile olsa hiçbir anda bir sağlık merkezi görüntüsü vermez. Tam tersine, normlara uygun olmayan kişileri, sabit bir mekân içine hapseden, onları toplumdan tecrit eden bir yer izlenimi verir. Başka bir ifadeyle, Wiseman'in filminde görüntüye gelen sağlık merkezi, dışarıdaki dünyanın işleyiş şekline, sermaye yapılarına uyum sağlayamayan, sağlayamayacak olan kişileri dört duvar arasına kapatan bir kurum olarak öne çıkar. Dahası dış dünyadaki egemen anlayışa hizmet edemeyecek, düzene tam olarak uyum sağlayamayacak bu kişilerin büyük bölümünü ekonomik anlamda alt sınıflara ait bireyler oluşturur. *Titicut Follies* yapısal anlamda da tıpkı diğer Wiseman çalışmaları gibi, modernist yaklaşımları dikkate değer bir politik bakış açısı üzerinde birleştirerek izleyiciye modern yaşamı anlama konusunda alternatif bir bakış açısı sunar. Film bunu yönetmenin diğer işlerinde de görüldüğü gibi birebir gösterme çabasına girişmeden, fazlasıyla biçimci bir sanatsal anlayışla gerçekleştirir (Armstrong, 1989: 21-22).

Titicut Follies yarı karanlık bir sahnede sergilenen müzikal bir gösteriyle açılır. Bu müzikal şov bir süre devam ettikten sonra kuruma yeni gelen akıl hastalarının kabul odasındaki sorgulama ve kontrol sahneleri görüntüye gelir. Filmin henüz başında yer alan sorgulama sahnelerinden birinde görevli hekim, bir hastayı karşısına alır ve işlediği suçları sıralamaya koyulur. Sessizce karşısında duran hastanın işlediği cinsel kabahatlerden örnekler veren doktor, hastaya, "Yardıma ihtiyacın olmadığını mı düşünüyorsun?" diye sorar. Hasta da ona, "Evet ihtiyacım var, ama nereden alacağımı bilemiyorum," şeklinde karşılık verir. Bu yanıtın ardından doktor, kendinden emin bir tavırla, hastanın gereken yardımı bu kurumdan alacağını belirtir. *Titicut Follies*'in hemen başlarında görüntüye gelen bu diyalog, kurum personelinin kendi görevlerine ve kurumlarına olan inancına dair bir görüş ortaya koyar. Yardım imasının öne çıkarıldığı bu ân, insanların çırılçıplak soyundurulup tüm vücutlarıyla birlikte bir tür gözetleme yoluyla denetim altına alındıkları kontrol sahnelerine paralel olarak verilir. Söz konusu diyalogla Bridgewater'ın insanlara yardım etme maksadı taşıyan bir kurum olduğu söylemi öne çıkarılmaya çalışılır.

Ne var ki, filmin ilerleyen bölümlerinde durumun hiç de böyle olmadığı açık bir biçimde ortaya çıkar. Zira daha önce de belirtildi-



Resim 8: Kuruma kapatılan hastalar, çırılçıplak tutularak türlü aşağılanmalara hedef olur.

ği gibi Wiseman'in kamerasından yansıyan en sıradan sahne bile, burasının bir yardım merkezinden ziyade bir tür 'barbarlık' mekânı olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Çıplak 'hasta-mahkûmlar' detaylı bir şekilde denetlendikten sonra kapalı tutulacakları hücrelerine nakledilir. Oldukça pis bir görüntüye sahip, boğucu koridorlardan geçilerek ulaşılan hücreler, tamamen bomboş durumdadır. Yere serilmiş bir şilte dışında odalarda hiçbir eşyanın yer almadığı görülür. İnsanların kapatıldığı bu hücreler, görüntüye gelen halleriyle, hasta odalarından ziyade köpek kulübelerini andırır. Hastalar kapalı tutuldukları hücrelerin kapılarında bulunan küçük delikler vasıtasıyla dışarıdaki güvenlik görevlileri tarafından sürekli olarak gözetlenebilirken; o an tam olarak gözetlenip gözetlenmediklerinden bir türlü emin olamazlar. Tamamen görünürlerken, görebilmelerinin imkânı yoktur. Bu görünürlük hali, hastaların egzersiz için avluya çıktıkları sahnelerde de devam eder. Söz konusu avlu, çok sayıda pencereyle çevrilmiş bir binanın tam ortasında yer alır ve mahkûm-hastalar böylelikle her ân gözetime açık bir şekilde hareketlerini sürdürür. Aralıksız gözetleme yoluyla has-

taların her ân yoğun bir tedirginlik duygusu içinde hareket etmeleri amaçlanır. Gözetim, tedirginliği ve güvensizliği tetikler; hastanın akıbeti için gerekli olan rahatlama ve sessizlik anları böylece sürekli olarak sabote edilir; burada gözetim, iyileştirmenin değil, gerilimin, anominin hizmetindedir.

Bakışın yöneldiği bireyi tedirgin etme düşüncesi, hastaların çırılçıplak soyunduruldukları bölümlerde kendisini daha açık bir biçimde belli eder. Bu anlamda kabul odasına yeni alınan hastaların çıplak olarak arandığı sahne ile seks suçlusu Mitch'in psikiyatrik muayenesi arasındaki paralel kurgunun bulunduğu sekans, izole edilmiş bu insanların, bedenlerinin de tıpkı zihinleri gibi sürekli bir biçimde işleyen bir gözetim faaliyetinin içine çekildiklerini gösterir. Kuruma giriş, bir bakıma kendilerini her yönüyle nesneleştiren bakışın egemenliği altına girmek anlamına da gelmektedir. Burada özne, sonsuz mahkûmiyet durumunun bunaltıcı cezalandırmaları içerisindeki yerini alır. Bu sebeple de günlük hayattaki tüm rutinler, aşağılamanın ritüelleri haline gelmiş ve öznel yaşamın bireysellik içeren yönleri iptal edilmiş durumdadır (Armstrong, 1989: 24).

Her yolla sürekli denetim altında tutulan hastalar, içlerinde taşıdıkları tedirginliği, korkuyu bütünüyle yüzlerine ve ifadelerine yansıtırlar. Wiseman, karşılaştıkları manzaralar karşısında sakınan bu insanların duygulanışlarını da etkileyici bir biçimde görselleştirir. Hastaların yüz ifadelerine tamamen korku ve tedirginlik hisleri hâkimdir. Yoğun bir biçimde duyumsadıkları bu tedirginlik hissiyatının sebebiyse, sabit gözetleme edimi dışında personellerin tutumuyla da ilgilidir. Zira hastalar ve hastane personeli arasındaki ilişkiler, gerçekten de ürkütücü boyuttadır. Bu ilişkiyi yansıtan sahnelerden birinde görevliler, çıplak vaziyetteki siyahî bir akıl hastasıyla dalga geçerler. Adamı o halde yere oturtarak, hastanın zaafları ve ekonomik durumuyla alay ederler. Güvenlik görevlileri, peşi sıra gelen bir başka sahnedeyse, bu kez muhtemel bir sinir hastasıyla uğraşırlar. Bu adamı da yine koridor boyunca çıplak halde dolaştırıp, kızdırmaya çalışırlar. İçerisi bu adamlar için tamamen tuhaf bir tatmin alanına dönüşmüş durumdadır. Karşılarına çıkan her hastayı aşağılayıp küçük düşürerek, kurumun kasvetli atmosferine kendi dilleriyle 'eğlenceli' bir hava katarlar. Bu keyifli hallerini, az evvel sinirlendirme-

ye çalıştıkları adamı tıraş koltuğuna oturttuklarında da sürdürürler. Özensiz bir biçimde tıraş edilen adamın yüzünden kanlar akarken bile görevlilerin yaptığı tek şey daha çok gülmek olur. Görevliler bir bakıma hastane yaşamının panoptiği içine kayıtlıdır. Hastaların bedenlerini, zihinlerini tarayan karşılıksız işleyen bakışa, kendi varlıklarıyla dahil olurlar. Panoptik göz, onlar aracılığıyla, bir ânda 'gören ama görülmeyen' bakışın cismani varlığına dönüşür. Bu sayede de gözetleme edimi, hücreleri, koridorları, hatta avluları kat eden devingen bir yapıya sahip olur.

Alaycı bir gülümsemenin hâkim olduğu kurumda, banyo vakitleri dahi hastaların aşağılandığı ritüellere dönüşür. Hekimler, güvenlik personelleri ve diğer tüm sağlık görevlileri yükümlü oldukları işleri ciddiyetten oldukça uzak bir anlayışla yerine getirirler. Kurum onlar için bir sağlık merkezi olmaktan öte, adeta bir oyun alanı gibidir. Görevliler gönüllerince eğlenip günlerini gün ederken; olan her şey hastalara olur. Baştan sona sağlıklı bir insanı bile kötü durumlara düşürecek davranışlara maruz kalırlar. Wiseman kamerasından yansıyan hemen her sahnede kendilerini tarifi güç bir 'şiddet oyunu'nun içerisinde bulurlar.

Kurumda görev alan personellerin tümü nereden geldiği bilinmez bir yetkiyle donatılmış gibi görünür. Bu yetki düşüncesiyle de, savunmasız insanlar üzerinde diledikleri acımasızlıkları gerçekleştirirler. Yapılan uygulamaların tamamı, baskın bir egemenlik kurma fikrine dayanır. Sözgelimi hasta insanların kurum içerisinde kıyafetsiz bir biçimde tutulmaları, bu kişilerin bütünüyle güçsüzleştirilip, korumasız bırakılması anlamına gelir. Böylelikle sadece zihin üzerinde değil, bizzat bedenin kendisi üzerinde de güçlü bir egemenlik kurulur. Hastalar, çıplak bırakılma yoluyla silikleştirilmekte ve bu sayede de onlar üzerinde çok yönlü işleyen bir denetim mekanizması meydana getirilmektedir. Çıplak ve soyunuk beden, aynı zamanda, üzerine her tür kodlamanın yapılabileceği bir *tabula rasa* (boş levha) gibidir. Normdan, izden, kirden, işaretten arınmıştır. Bedenin çıplaklığı bir bakıma, onun anlamsal nötrlüğüdür. Dolayısıyla ancak böyle bir beden kusursuz biçimde yeniden kurgulanabilir ya da yeniden tasarlanabilir.

Filmde yaşını başını almış adamların çırılçıplak gezdirildiği, küçük düşürüldüğü ve buna benzer insanlık dışı uygulamalara maruz



Resim 9: Hastanenin avlusundan bir görünüm.

kaldığı pek çok ana tanıklık etmek mümkündür. Frederick Wiseman'in filmi bir anlamda, insan hayatının ne kadar ucuz olduğunu belgeleyerek bu kuruma kapatılan insanların, arzulanılan her şeyin üzerlerinde denendiği cansız birer nesneye dönüştürüldüğünü gözler önüne serer. Başka bir deyişle *Titicut Follies,* kurduğu korku dolu dünyasında, bilim ve tıbbi teknoloji adı altında insanlara nasıl işkenceler edildiğini açık bir biçimde ortaya koyar. Bir kurum eleştirisi olduğu kadar, aynı zamanda yakıcı toplumsal bir eleştiriye de soyunan film, bu kuruma kapatılan insanların gaddarlığın tam kendisiyle yüzleştikleri bir ortamda geçer. İçeriye kapatılan bu insanlar, toplumsal bir hareketle kurulumu gerçekleşen 'kötülüğün' cisimleşmiş haliyle karşılaşır. Kötülüğün, acımasızlığın bedenleşmiş hali, merhametsiz davranışlarla dolu pek çok sahnede kendisini gösterir.

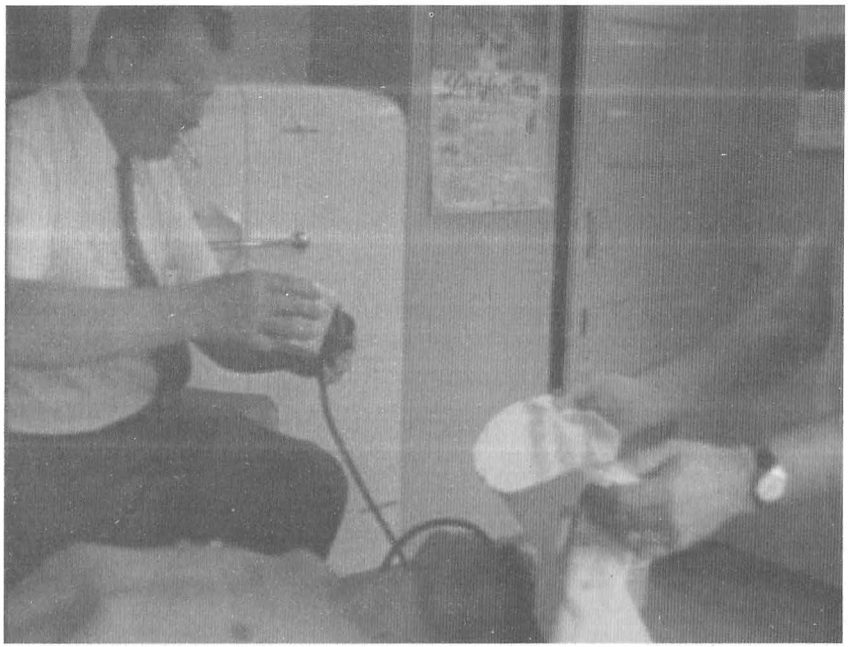
Titicut Follies oldukça güçlü ve sert bir anlatımla, çağdaş Amerika'nın gözlerden saklamaya çalıştığı öteki yüzünü gözler önüne serer. Bridgewater'da yer alan bu kurum, Foucault'nun tasvir ettiği gibi, gücün en saf halinin, toplum tarafından istenmeyen, savunmasız insanlar üzerinde tecrübe edildiği bir mekân olarak öne çıkar. Tüm o diğer disipliner kurumlar gibi, burası da haklarından mahrum bırakılan, zayıf insanların eziyet gördüğü bir mekândır. Foucault'nun, insanların kapatılmasıyla ilgili çalışmalarında ortaya koyduğu gibi devlet, normal ve anormal olanları ayırıp, toplumsal normların dışı-

na çıkanları tutkulu bir biçimde kapatarak kontrol altına almaya çalışmaktadır. *Titicut Follies*'de görüntüye gelen tıbbi prosedürler ve pratikler, rehabilitasyon veya tedavi amacından ziyade bir güç temsili; kapatmanın kendisi de yardımseverlik niyetinden ziyade tamamen bir kontrol altında tutma manası taşır (Nucho, 2012).

MALINOWSKI VE VLADIMIR'IN TUHAF HİKÂYELERİ

Frederick Wiseman *Titicut Follies*'de de öteki belgesel çalışmalarında olduğu gibi, birbirinden bağımsız olarak işleyen sahnelerle örülü bir görsel yapı kurar. Yönetmenin bu tutumu, izleyici olarak filmin dünyasına dâhil olmayı da oldukça güç bir hale getirir. Bu anlamda filme hâkim olan görsel doku, baştan sona farklı farklı ânlarda gerçekleştirilmiş gözlemlere dayanır. Filmi çevreleyen bu gözlem anlarında da oldukça merhametsiz davranış ve cezalandırma tekniklerine tanıklık edilir. Bununla birlikte belki de filmden çıkarılabilecek en önemli sonuç, türlü türlü eziyetlerle donatılmış bu tutsaklık evreninden kurtulmanın tek yolunun 'ölüm' olduğudur (Armstrong, 1989: 23).

Malinowski isimli akıl hastası da, işte bu yolla, yani 'ölerek' kurumdan kurtulmayı başaran kişilerden birisidir. Bir sahnede dile getirildiği üzere, birkaç gündür ağzına lokma koymadığı öğrenilen bu adam, kendisini bütünüyle bırakmış bir halde perdeye yansır. Dahası, zayıf, dermansız haliyle sanki tamamen dünyayla ilişkisini kesmiş gibi görünür. Psikiyatrlardan bir tanesi, Malinowski'nin karşısına geçerek yaşlı adama, "Eğer yemek yemeyeceksen seni burnundan bir hortum sokarak beslemek zorunda kalacağız," der. Görevliler, oldukça bitkin durumdaki Malinowski'den herhangi bir yanıt gelmeyince de, hastayı bir yatağa yatırırlar. Beslemeyi gerçekleştirecek hekim, eline geçirdiği bir hortumu yatakta çıplak vaziyette yatmakta olan adamın burnundan içeriye sokar ve bu şekilde hastaya sıvı halindeki gıda maddesi verilmeye başlanır. Ancak hortumla besleme işini gerçekleştiren bu doktor, aynı ânda istifini hiç bozmadan sigara içmeyi de sürdürür. Hem de Malinowski'ye verilen gıda maddesinin bulunduğu kabın tam üzerinde.



Resim 10: Malinowski'nin beslenme ânında doktorun sigara içmeyi sürdürdüğü gözlemlenir.

Bu ânda Malinowski'nin gözleri tamamen kapalıdır. Hasta bir süre daha ve hiç de sıhhi olmayan şartlarda beslenmeye tabi tutulur. Biraz zaman geçtikten sonra ise çapraz kurguda Malinowski'nin tıraş edildiği görülür. Bu bölümde adamın gözlerine pamuk iliştirilir ve ölü bedeni cenaze için hazırlanır. Film, birkaç saniyelik aranın ardından yeniden Malinowski'nin beslenme sekansına döner. İzleyenler, çapraz kurgulanmış bu sahne eşliğinde hastanın bedeni üzerinde gerçekleşen birbirinden farklı iki uygulama biçimine tanıklık eder (Miller, 1998: 219).

Malinowski'nin beslenme ânlarında hiçbir sıhhi şart yer almazken, cansız bedeni üzerinde gerçekleşen işlemlerde uygulanan steril prosedürler oldukça dikkat çekici bir nezaketi açığa vurur. Malinowski besleme sahnesinde, ayaklarından ve kollarından bağlanarak yatakta tutulur. Hastanın burnuna, birbirinden tuhaf yağlarla kayganlaştırılmış bir hortum sokulur. Beslemeyi gerçekleştiren hekimin eldiven kullanmadığı görülür. Malinowski, hastanede sıklıkla rastlanıldığı gibi, yine çıplak vaziyettedir. Doktor, gıda maddesinin veril-

diği ânlarda, bahsedildiği şekilde, tam da bu maddenin üzerinde, aymazca sigara içmeyi sürdürür. Yine bu işlemi gerçekleştiren hekim, yatakta savunmasız bir şekilde yatmakta olan hastayla ve onun bulunduğu durumla ilgili soğuk espriler yapmaya devam eder. Malinowski'nin cansız bedeninin görüntüye geldiği ânlardaysa, onun vücuduyla ilgili uğraşları yerine getiren görevlinin eldiven kullandığı ve oldukça özenli bir şekilde çalıştığı gözlemlenir. Bu görevli, ölü Malinowski'yle ilgili işlemleri herhangi bir sağlık sıkıntısı yaratmayacak bir düzen içerisinde ve son derece steril bir biçimde yerine getirir.

Çapraz kurguyla oluşturulan bu sahne, belki de filmin üzerinde en çok konuşulan ve tartışılan bölümlerinden birisidir. Doktorun ağzındaki sigaranın küllerinin tüpten verilen gıda maddesinin içine düşüp düşmeyeceği gibi sıra dışı bir gerilime sahip olan bu sahne ile Malinowski'nin cansız bedeni üzerindeki işlemlerin görüntüye geldiği ânlar, birbirinden bütünüyle farklı iki bakış açısını bir araya getirir. Görüntüler karşılaştırıldığında, hastanın ölüsüne çok daha iyi davranıldığı sarih bir biçimde ortaya çıkar. Bu noktada Foucault'nun düşüncelerinden hareket edildiği takdirde, devletin; akıl hastanelerini tedaviden ziyade cezalandırma ve toplumdan tecrit etme yeri olarak gördüğünü ileri sürmek mümkündür (Avcıoğlu, 2011: 96). Ayrıca tümüyle etkisiz hale getirilmiş beden üzerinden işleyen abartılı nezaket prosedürünün sahte ilgiyi ayinleştiren boyutlarını, modernist aklın denetimci kefaretinin bir çeşit dolaylı ürünü olarak görmek de olasıdır.

Frederick Wiseman akıl hastanesinin kasvetli koridorlarında yaşanan bu hapis hayatını görselleştirerek; esasında öteki kurumlarda da karşılaşılabilecek türden durumları ve sosyal ilişkileri perdeye yansıtır. Onun kamerasından sunulan söz konusu kurumla ilgili görünümlerde, hasta, güvenlik memuru ve sağlık görevlisi olmak üzere üç farklı kategoriye dâhil edebilecek karakter tipiyle karşılaşılır. Kuruma konuşlanmış bu üçlü güç hiyerarşisi kusursuz denetimin de başlıca araçlarıdır. Bununla birlikte, bir başka bölünme de, görevlilerin hasta insanlara yaklaşımlarındaki ırksal ve sınıfsal düşmanlıkları üzerinden gerçekleşir. Bu durum, sosyal yaşamdaki tüm gerilim ve sıkıntıların kurum içerisine yansıması olarak da değerlendirilebilir. Filmin hemen hemen tamamında, hastalar aşağılanmış, küçük dü-



Resim 11: Vladimir, film süresince akıl hastası olmadığını vurgulayıp durur.

şürülmüş hallerini kabullenmiş görünür. Karşı çıkışlara, itirazlara, sadece 'aklı başında hasta' olarak öne çıkan Vladimir örneğinde rastlanılır. Vladimir psikiyatri bilimin incelediği bir nesne olmayı reddeder. Bu tavrıyla pek çok tartışmanın içerisine girer. Sıkıntılarını, dertlerini son derece aklı başında bir insan edasıyla aktarır. Ne var ki, onun tüm uğraşları, kendisini dinleyen psikiyatrları ikna etmek için bir türlü yeterli olmaz. Karşısına çıkan bütün hekimler, anlayışsız tavırlarıyla kendi bildiklerini okumayı sürdürür. Vladimir'in sıradan bir hapishaneye dönme talebi sürekli olarak reddedilir. Psikiyatri bilimiyle çevrelenen kurumsal yapı, onu bir suçlu olmaktan öte, öncelikle bir akıl hastası olarak kabul eder (Armstrong, 1989: 24).

Vladimir karakteri, kameraya yansıdığı bölümlerde, sürekli olarak bu kuruma kapatılma nedenini sorgularken görülür. Karşısına geçtiği hekimlere hiçbir sıkıntısı olmadığını, kendisini gayet iyi hissettiğini anlatıp durur. Bununla birlikte, Vladimir, Bridgewater'a kapatıldığı günden bu yana kendisine hep aynı hikâyenin anlatılmakta olduğunu dile getirir: "Biz bu kurumda sana yardım ediyoruz, seni

tedavi etmek amacıyla buradayız." Öne sürülen bu 'fedakâr' 'iyileştirme' söylemi, Vladimir'i her geçen saniye daha da kötü bir duruma sürüklerken; hastalar üzerinde yapılan bütün uygulamalara da meşru bir dayanak noktası sağlar. Avluda geçen bir sahnede hastaları gözetleyen hekimlerden biriyle tartışmaya giren Vladimir, düzgün düşünüp, düzgün konuşmasına, davranışlarında herhangi bir bozukluk veya akıl dışılık olmamasına rağmen, neden hâlâ kendisine 'yardım edildiği'ni anlamakta güçlük çektiğini ifade eder. Vladimir açıkça hapishaneye geri dönmesi gerektiğini, hasta değil de bir mahkûm olduğunu ileri sürer. Kendisini gerçekten oldukça sağlıklı ve iyi durumda hissetmektedir. Hatta bu kurumda yaşadıkları ve tedavi amacıyla bedeni üzerinde gerçekleştirilen uygulamalar nedeniyle, her geçen gün daha da kötüye gitmekte olduğunu vurgulayıp durur. Doktor ise bu karşı çıkışın etkisiyle bir müddet bocaladıktan sonra, yaptıkları bilimsel testten söz etmeye başlar. Doktorun kendisine yapılan bu testten söz etmesi, Vladimir'in iyice çileden çıkmasına neden olur. Vladimir bu ânda doktorun sözünü keserek, testte yer alan soruları sıralamaya koyulur. Vladimir'in testte yer alan sorulardan örnekler vermesi, işin oldukça tuhaf bir başka yönünü de gözler önüne serer. Zira kendisine uygulanan bu testte "Tanrı'ya inanır mısın?", "Günde kaç kere tuvalete gidersin?" gibi fazlasıyla garip sorular yer almaktadır. Vladimir bu türden sorularla, kendisinin hasta olduğunu nasıl anladıklarını sorar, fakat hekimden yine mantıklı bir yanıt gelmez. Filmin ilerleyen bölümlerinde, derdini başka hekimlere de açan Vladimir, doktorları akıl sağlığı yerinde olduğuna inandırmayı bir türlü başaramaz. Kapatıldığı bu kurumda her geçen gün kendisini daha da güçsüz hissettiğini, zayıfladığını belirten Vladimir, aldığı tedavinin kendisine zarar verdiğini ifade eder.

Michel Foucault, akıl hastanesi kurumunda görev yapan hekim karakterinin bu alanı tıbbi bir merkez edasıyla donattığı ölçüde öncelikli bir konum elde ettiğini düşünür. Fakat hekimin müdahalesi, sahip olduğu nesnel bir bilgi bütünü sayesinde meşrulaşan tıbbi bilgi ve güç vasıtasıyla gerçekleşir. Zira tıp mesleğinin akıl hastanesine davet edilmesinin sebebi, onun bir bilim olmasından ziyade, egemen toplumsal sistem için hukuki ve ahlaki bir güvence sunmasıdır. Doktorun akıl hastanesi içindeki varlığı, meşruluğunu bilimsel bilgiden

alan kişi anlamına gelir. Doktor, yetkisini delinin reşit olmamasından, yabancılaşmış olmasından alır. Başka bir deyişle, eğer hekim deliliği kuşatabiliyorsa bu, onu tanımasından değil; ona egemen olmasından ötürüdür (Foucault, 2000b: 714-716). Nitekim epistemolojik yetkinliğinin, bu egemenlik iddiası olmadan, hiçbir geçerliliği de yoktur. Bundan dolayı, hekimlerin öne sürdükleri hakikat iddiaları, ancak arkalarında böyle bir iktidarın ağırlığı varsa söz konusu olabilir. Bu nedenledir ki, *Titicut Follies*'de görüntüye gelen hekimler, psikiyatri biliminin ahlaki güvencesine yaslanarak; davranış biçimleri üzerine hakikati söylediklerini iddia eden karakterler olarak öne çıkar. Meşrulukları tamamıyla bilimsel bilginin kendilerine vermiş olduğu egemen konuma dayanır. Deliler, kendi kararlarını verebilecek 'yeterliliğe' sahip olmadıklarından, yetki bütünüyle hekimlerin eline geçmiş durumdadır. Onlar da, kontrolleri altında bulunan bu tıbbi alanda gerçekleri söyleme yetkisine sahip olan yegâne kişilerdir. Kimin bu kurumda kalıp kimin kalamayacağına yalnızca hekimler karar verebilir. Ellerinde tuttukları bu gücün kendisini, bizzat psikiyatri biliminin vermiş olduğu hukuki güvenceden alırlar. Her ne kadar hastalara yapmış oldukları testlerde, "Tanrı inancın var mı?", "Günde kaç defa tuvalete gidersin?", hatta "Arkadaşların tuvalete ne sıklıkla gider?" türünden sorulara yer vermiş olsalar da, en başta bilimsel olmak gibi bir kalkış noktasından hareket ederler.

Psikiyatri bilimi, insanların davranış biçimleri ve tavırlarını ele alarak, kişileri akıl hastanesinde incelenen birer nesne haline getirir. Kimin bu kurumda tedavi edilmesi gerektiğine de söz konusu bilimsel pratiği arkasına alan hekimler karar verir. Filmde görüldüğü gibi, incelenmesine karar verilen kişi tam olarak tanınıp çözümlenemese de, bu onun üzerinde bir egemenlik kurulamayacağı anlamına gelmez. Bu anlamda Vladimir karakteri, söz konusu durumun somut bir örneği olarak öne çıkar. Vladimir'in kim olduğu ya da kişilik özellikleri önemli değildir; o, her şeyden önce, araştırmacının -tıbbi söylemin icracılarının- bakışına sunulmuş bir araştırma nesnesidir. Yine psikiyatri bilimiyle birlikte ortaya, delilik hakkındaki gerçekleri bilip, söyleyebilme edimi herkes tarafından kabul edilmesi gereken bir kesinliğe kavuşmuş olur. Hatta Vladimir'in tartıştığı hekimlerden biri, bulunduğu konum ve bilgisinden o kadar emindir ki, yanılıyorsa

Vladimir'in yüzüne tükürmesine izin vereceğini belirtir. Doktorun bu özgüveni karşısında oldukça şaşıran Vladimir ise hekime dönerek, "Eğer durumum hakkında bu kadar eminseniz, mutlaka benim bilmediğim bir şeyler biliyorsunuz demektir," der. Yaptığı işin doğruluğundan fazlasıyla emin görünen hekim ise bu soru karşısında susup kalır ve Vladimir'in neden bu kurumda tutulduğuna dair herhangi bir açıklama getiremez...

SONUÇ

Bu çalışmada ele alınan belgesel sinemacı Frederick Wiseman, 1967 yılından başlayarak akıl hastanesi (*Titicut Follies*), kışla (*Basic Training*), okul (*High School*), hastane (*Hospital*) gibi kurumları mesken tutan çok sayıda film çalışmasını peliküle aktarır. Wiseman'in belgesel evrenine dahil ettiği kurumsal yapılanmalar, Armstrong'un da üzerinde durduğu gibi, bireyler ve devlet arasındaki güç merkezli ilişkiyi düzenleyen, sosyal yaşamı bütünüyle kontrol eden, çok yönlü ve kararlı bir şekilde faaliyet gösteren karakterleriyle öne çıkar. Michel Foucault da disiplin toplumu kavramsallaştırmasına giderken, bu kurumların söylemsel taraflarının arkasına gizlenmiş başka niyetlerini gün yüzüne çıkarmaya çalışır. Bu noktada kurumsal yapılara içkin söylemsel olan ile pratikte uygulanan arasındaki derin farklılık, Wiseman ve Foucault'nun bir arada düşünülmesini sağlayan en geçerli esas olarak öne çıkmaktadır. Wiseman belgeselleri üzerine yazan Grant'ın da belirttiği üzere kurumlar, bir nevi varlık sebepleri olarak yücelttikleri söylemlerini, uygulama alanlarına aynı şekilde yansıtmaz. Diğer bir ifadeyle, kurumsal yapılar içinde pratikte karşılaşılan durumlar, resmi söylemlerin bütünüyle uzağında yer alır. Foucault'nun yazınsal alanda yaptığına benzer bir şekilde Wiseman da, görsel dil aracılığıyla, kurumsal söylemlerin saklama çabasına giriştiği sorunlu toplumsal hakikat alanlarını gözler önüne serer.

Hiç kuşkusuz Foucault, Panoptikon projesinden başlayarak, kurumların mimari anlamda da öne sürülen söylemlerin çok dışında biçimsel yapılara sahip olduklarını belirtir. Tedavi veya eğitim gibi sosyal yararı gözeten kurumsal yapılanmalar, yaygınlaşmaya başladıkları on sekizinci yüzyıldan bu yana aralıksız gözetim ve deneti-

me olanak tanıyan alanlar üzerine inşa edilirler. Armstrong'un da öne çıkardığı gibi Wiseman'in, kurumların işleyişiyle ilgili olarak ortaya koyduğu tabloda, Foucault'nun üzerinde durduğu kapatma pratikleri ve gözetim tekniklerinin aktif olarak işlerliğini sürdürdüğü gözlemlenmektedir. Bu aktif gözetim sayesinde de içeriye kapatılan hasta, öğrenci, mahkûm veya işçiler, tüm hareketlerini sınırlandırmak, Baker'in deyimiyle 'varsayılan gözün ekonomisi'ne uydurmak zorunda kalır.

Psikiyatri bilimi tarafından hapishaneye kapatılması uygun görülmeyen, cezai ehliyete sahip olmayan kişilerin kapatıldığı bir mekânda geçen *Titicut Follies*, Foucault'nun görüşlerinin bir nevi görsel kanıtı olarak, bu mekânlarda tutulan insanların aslında tedavi edilmediğini, aksine hırpalanıp cezalandırıldığını açık bir biçimde gözler önüne serer. Kurumda çalışan insanların, hastaların bedenleri ve zihinleri üzerinde yaptıkları uygulamalar dikkate alınırsa, onların yeniden topluma kazandırılmasının amaçlanmadığı açık bir biçimde ortaya çıkar. Görülen odur ki, tam da Foucault'nun belirttiği gibi Wiseman'in odaklandığı bu kurum, içeridekilere hiçbir fayda sağlamaz ama dışarıdaki kapitalist dünyayı da suçlu, tekinsiz ve akıl sağlığı yerinde olmayan insanlardan korur. Kapitalist yaşam biçiminin gerektirdiği fiziksel ve zihinsel şartları sağlayamayacak durumda olan akıl hastaları, kapatıldıkları bu kurum vasıtasıyla toplumsal yapıdan ayrıştırılır. Sonuç olarak Wiseman'in görüntüye getirdiği bu akıl hastanesi gibi kurumlar, Foucault'nun disiplin toplumu kavramıyla karakterize ettiği toplumsal yapıların sürekli ve kararlı bir biçimde yeniden üretilmesini sağlar.

Disiplin toplumlarının doğuşuyla ortaya çıkan bu ve buna benzer kurumsal yapılanmalar, bloklar halinde sosyal yaşamı, özgürlükleri ve farklılıkları çevreleyip kuşatarak, egemen sistemin sürekliliğini daimi kılmaya çalışmaktadır. Foucault'nun *Deliliğin Tarihi* isimli eserinin 1961, disiplin toplumu kavramsallaştırmasının yer aldığı *Hapishanenin Doğuşu* yapıtının ise ilk kez 1975 yılında yayınlandığı ve Wiseman'in kurumları ele alan filmlerine 1967 yılında başladığı göz önünde bulundurulursa, bu iki ismin çalışmalarını yakın zamanlı olarak ortaya koydukları görülür. Bu anlamda farklı kıtalardan doğan bu iki düşünce akış şebekesini aynı kanal üzerinde bir araya getirme fikri,

kuşkusuz insanların iktidarlarla kurdukları bugünkü ilişkiler ve modern yaşam kurgularına yönelik muhalif, sorgulayıcı düşünce ve alternatif bakış açılarının gelişimine katkı sağlayacaktır. Bununla birlikte yine unutulmamalıdır ki imajların önemli bir belirleyiciliğe sahip olduğu günümüzde, modern zamanların meşruiyetine yöneltilecek eleştirilerin, yazınsal olana olduğu kadar görsel olana da ihtiyacı bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

Akay, Ali, *Konumlar*, Bağlam Yayınları: İstanbul.

Akay, Ali(2000), *Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*, 2. basım, Bağlam Yayınları: İstanbul.

Althusser, Louis (2006), *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, 4. basım, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları: İstanbul.

Armstrong, Dan (1989), "Wiseman's Realm of Transgression: *Titicut Follies*, The Symbolic Father and the Spectacle of Confinement", *Cinema Journal* içinde 29, No: 1, Sonbahar 1989, s. 20-35.

Avcıoğlu, Alkan (2011), "Kurumsal Delilik", *Sinema Turkuvaz* dergisi içinde, Mayıs 2011, s. 96-97.

Baker, Ulus (2011), *Beyin Ekran*, der. Ege Berensel, Birikim Yayınları: İstanbul.

Baker, Ulus: "Hasta Kimdir?", (çevrimiçi), http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=21,152,0,0,1,0, erişim tarihi: 21.12.2011.

Baker, Ulus (2010), *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru*, çev. Harun Abuşoğlu, Birikim Yayınları, İstanbul.

Baker, Ulus (2009), *Yüzeybilim Fragmanlar* der. Ege Berensel, Birikim Yayınları: İstanbul.

Barnouw, Erik (1974), *Documentary: A History of Non-Fiction Film*, Oxford University Press, New York, 1974.

Barret, Michele (1996), *Marx'tan Foucault'ya İdeoloji*, çev. Ahmet Fethi, Sarmal Yayınevi, İstanbul.

Bauman, Zygmunt (2003), *Yasa Koyucular ile Yorumcular*, 2. basım, çev. Kemal Atakay, Metis Yayınları: İstanbul.

Benson, W., Thomas ve Anderson, Carolyn (2002), *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman*, 2. basım, Southern Illinois University Press: Illinois.

Benson, W. Thomas (1994), "The Rhetorical Structure of Frederick Wiseman's Primate", *Critical Questions: Invention, Creativity and the Criticism of*

Discourse and Media içinde, ed. William I. Nothstine, Carole Blair, Gary A. Copelait, St. Martin's Press, New York, s.189-205.

Bentham, Jeremy (2008), "Panoptikon ya da Gözetim-Evi", *Panoptikon: Gözün İktidarı* içinde, ed.-çev. Zeynep Özarslan ve Barış Çoban, Su Yayınevi: İstanbul, s. 9-67.

Bernauer, James. W (2005), *Foucault'nun Özgürlük Serüveni*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Bogue, Ronald (2002), *Deleuze ve Guattari: Deleuze ve Guattari Üzerine Bir İnceleme*, çev. İsmail Öğretir-Ali Utku, Birey Yayıncılık: İstanbul.

Candan, Can (2012), "Cinema Verite Değil Direct Cinema", *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, Sayı: 114, İstanbul, Şubat 2012, s. 76.

Crary, Jonathan (2004), *Gözlemcinin Teknikleri*, çev. Elif Daldeniz, Metis Yayıncılık: İstanbul.

Deleuze, Gilles (2009), *Issız Ada ve Diğer Metinler*, çev. Ferhat Taylan, Bağlam Yayınları: İstanbul.

Deleuze, Gilles (2006a), *Müzakereler*, çev. İnci Uysal, Norgunk Yayıncılık: İstanbul.

Deleuze, Gilles (2006b), *Foucault*, 7. basım, çev. Sean Hand, University of Minnesota Press: Londra.

Foucault, Michel (2000a), *Büyük Kapatılma Seçme Yazılar 3*, çev. Işık Ergüden-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Foucault, Michel (2000b), *Deliliğin Tarihi*, 3. basım, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara.

Foucault, Michel (1993), *Ders Özetleri*, 3. basım, çev. Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Foucault, Michel (2006), *Hapishanenin Doğuşu*, 3. basım, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi.

Foucault, Michel (2003), *İktidarın Gözü - Seçme Yazılar 4*, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Foucault, Michel (2005), *Özne ve İktidar - Seçme Yazılar 2*, 2. basım, çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Foucault, Michel (2000c), *Psikoloji ve Ruhsal Hastalık*, çev. Prof. Dr. Muhsin Hesapçıoğlu, Birey Yayıncılık, İstanbul.

Gambetti, Zeynep (2008), "Foucault'da Disiplin Toplumu - Güvenlik Toplumu Ayrımı", *Mesele*, Sayı: 20, Ağustos 2008, s. 43-46.

Grant, Keith Barry (2006), *Five Films By Frederick Wiseman,* University of California Press: Los Angeles-Londra.

Grant, Keith Barry (1992), *Voyage of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman,* Southern Illinois University Press: Illinois.

Güven, Sevgi Kesim (2011), "Gözetimin Toplumsal Meşruiyeti", *Medya Mahrem* içinde, ed. Hüseyin Köse, Ayrıntı Yayınları, İstanbul: 2011. s. 173-198.

Hardt, Michael ve Negri, Antonio (2003), *İmparatorluk*, 5 basım, çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Hecht, Chandra (1980), "Total Instutions in Celluloid Wiseman Films", *Film in Society* içinde, ed. by Arthur Asia Berger, Transaction Books: New Bronswick, New Jersey, s. 69-77.

Keskin, Ferda, "İktidarın Gözü", Foucault, Michel, *İktidarın Gözü - Seçme Yazılar 4* içinde, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, s. 11-20.

Keskin, Ferda: "Foucault 70'lerden sonra Marksistlerin Ezberini Bozdu", *Birgün*, 17.05.2007, (Çevrimiçi), http://www.birgun.net/research_index.php?category_code=1179238026&news_code=1179407135&year=2007&month=05&day=17, erişim tarihi: 12.11.2011.

Lyon, David (1997), *Elektronik Göz: Gözetim Toplumunun Yükselişi*, çev. Dilek Hattatoğlu, Sarmal Yayınevi: İstanbul.

Lyon, David (2006), *GözetlenenToplum - Günlük Hayatı Kontrol Etmek*, çev. Gözde Soykan, Kalkedon Yayıncılık: İstanbul.

Macey, David (2005), *Michel Foucault: Muhalif Yaşamlar*, çev. Zeynep Okan, Güncel Yayıncılık: İstanbul.

Mamber, Stephen (1974), *Cinema Verite in America*, The MIT Press: Cambridge Massachusetts-Londra.

Merguior, J.G. (1986), *Foucault*, çev. Nurettin Ethüseyni, Afa Yayınları: İstanbul.

Miller, Toby (1998), *Technologies of Truth Cultural Citizenship and the Popular Media,* University of Minnesota Press, Minneapolis-Londra.

Nichols, Bill (2001) *Introduction To Documentary*, Indiana University Press, Bloomington ve Indianapolis.

Nichols, Bill (1978), "Fred Wiseman's Documentaries Theory and Structure", *Film Quarterly* içinde, İlkbahar, Cilt: 31 No: 3, Berkeley, 1978, s. 15-28.

Niedzviecki, Hal (2010), *Dikizleme Günlüğü*, çev. Gökçe Gündüç, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Nucho, Joanne: "Shock Treatment" (Çevrimiçi), *http://www.reverseshot.com/article/titicut_follies,* erişim tarihi: 25.03.12.

Poster, Mark (2008), *Foucault, Marksizm ve Tarih*, çev. Feride Güder, Otonom Yayıncılık: İstanbul.

Revel, Judith (2006), *Michel Foucault: Güncelliğin Bir Ontolojisi*, çev. Kemal Atakay, Otonom Yayıncılık, İstanbul.

Rotha, Paul (2000), *Belgesel Sinema*, çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları: İstanbul.

Synder, Sharon-Mitchell, David (2003), "The Visual Foucauldian: Institutional Coercion and Surveillance in Frederick Wiseman's Multi-handicapped Documentary Series", *Journal of Medical Humanities*, Cilt: 24, No: 3/4, Kış 2003, s. 291-308.

Tekelioğlu, Orhan (1999), *Michel Foucault ve Sosyolojisi*, çev. İbrahim Sirkeci, Bağlam Yayınları: İstanbul.

GERÇEĞE MEYDAN OKUMAK: UYDURMA BELGESEL (MELGESEL)

Özge Akoğlu

GİRİŞ

Belgeselin gerçeklikle olan ilişkisine bir misilleme, eleştiri veya alay diyebileceğimiz uydurma belgesel, belgeselin anlatı formunu kullanarak ütopik hatta çoğunlukla absürt hikâyeler anlatan bir kurmaca film türüdür. Biçimiyle belgesel, içeriğiyle kurmaca olan bu tür günümüzde popüler olan dizilerden tutun da yasaklanan filmlere kadar geniş bir yelpaze sunmaktadır. İlk örneklerinden itibaren sınıflandırmada karmaşa yaratan uydurma belgesel, çoğunlukla belgeselin bir alt türü olarak ele alınsa da aslında kurmaca filmin yakın akrabasıdır.

Uydurma belgeselin, belgeselin alt türlerinden biri gibi görünmesinin en büyük nedeni şüphesiz ki belgeselin kodlarını oldukça iyi bir şekilde kullanması ve izleyici tarafından çoğu zaman belgesel gibi algılanmasından kaynaklanır. Böylece uydurma belgesel, belgeselin seyircisiyle kurduğu ilişkinin içine sızarak onları kabul ettikleri gerçeklik kodlarını sorgulamaya davet eder. Belgeselle kurduğu bu yakın ilişkiden dolayı uydurma belgeseli en iyi şekilde anlayabilmek için belgeselle beraber ele almak gerekir. Özellikle belgesele atfedilen gerçeklik ve nesnellik iddiaları uydurma belgeseli anlamak ve konumlandırmak için önem taşır.

Uydurma belgeselin, belgeselle kurduğu ilişkiyi ele alan Roscoe ve Hight (2001), uydurma belgeselin temelde üç belgesel türünü kullandığını belirtirler. Bunlardan ilki dolaysız sinema, ikincisi genellikle bilimsel argümanlar ortaya koyan açıklayıcı belgesel, üçüncüsü ise interaktif belgeseldir. Bu üç popüler form, aynı zamanda belgeselin klasik nesnellik/gerçeklik söyleminin de kurucu öğeleridir (Roscoe ve Hight, 2001). Ancak şunu belirtmek gerekir ki uydurma belgeselin, belgeselle kurduğu ilişki kadar kurmaca filmle kurduğu ilişki de önemlidir. Bu bağlamda uydurma belgeseli ele alırken temelde üç yaklaşımdan bahsetmek mümkündür.

Bu yaklaşımlardan ilki Roscoe ve Hight'ın aynı zamanda Juhasz ve Lerner'ın öne çıkardıkları uydurma belgesel ve belgesel arasındaki ilişkidir. İkincisi Del Jacobs'ın (2000) öne çıkardığı uydurma belgeselin 'kurmaca film'le kurduğu ilişkidir. Son olarak da Paul Ward'ın (2005) öne çıkardığı parodi ve uydurma belgesel arasındaki ilişkidir. Şunu belirtmek gerekir ki bu üç yaklaşım da aynı derecede önemli ve uydurma belgeseli anlamak için incelenmesi gereken yaklaşımlardır. Bu üç yaklaşıma da yer verilen bu çalışmada üzerinde çok fazla araştırma ve kaynak olmayan uydurma belgeseli anlama ve konumlandırma amaçlanmaktadır ve özellikle uydurma belgeselin, belgeselle kurduğu ilişkiye odaklanılmaktadır. Bunun başlıca sebebi uydurma belgeselin ortaya çıkış nedenlerinden birinin belgeselin anlatı yapısını eleştirmek, sorgulamak ve alay etmek olmasıdır. Bu bağlamda kısaca belgeselin gerçeklikle kurduğu ilişkiye ve uydurma belgeselin bu ilişki içindeki yerine bakmak konumuz için önem taşımaktadır.

GERÇEĞİ GÖRMEK, YAKALAMAK VE SUNMAK: BELGESEL FİLMDE GERÇEKLİK İDDİASI

Belgesel filmin konusunu gerçek olaylardan aldığı ve bu olayları gerçek kaynaklarla desteklediği için gerçekle doğrudan bağlantısı olduğu varsayılır. Roscoe ve Hight (2001) gerçekle kurduğu bu ilişkiden dolayı belgeselin, kültürel olarak ayrıcalıklı bir yeri olduğunu vurgularlar. Bir belgesel seyrettiğimiz zaman, seyrettiğimiz hikâyenin kaynağının gerçek olduğunu düşünürüz, çünkü belgesel film Nichols'ın da belirttiği gibi olmuş olan olaylar veya olmakta olan olaylar üzerine kurulur (akt. Izod ve Kilborn, 2005). Referansı, hepimizin deneyimlediği dış dünyadır ve ister drama belgesel olsun, isterse kurgusal anlamda minimalize edilmiş olsun, belgesel anlattığı olayları gerçekten var olan olaylara ve belgelere sadık kalarak anlattığı iddiasını taşır. Belgeselin bu iddiası yine belgesel tarafından üretilen bir takım kodlar ve kurallarla güçlendirilir. Örneğin, pek çok belgeselde gördüğümüz sallanan aktüel kamera görüntüleri, olayları olduğu anda, olduğu gibi kaydetme çabasını temsil eder. Bu da izleyenlere planlanmamış, kendiliğinden gelişen olaylara eşlik eden bir kayıt izlediği düşüncesini verir.

Belgesel kurgusal açıdan da kendi doğasını yaratır. Şöyle ki birçok belgesel film kurgusal açıdan kurmaca filmlere kıyasla daha zayıftır, çünkü kurgusunu olayların kendi seyri içinden çıkarmaya çalışır. Bu nedenle birçok belgesel önceden planlanmış, iyi ayarlanmış, senaryolaştırılmış bir anlatı sergilemez. Belgeselin gerçeklik ve nesnellik iddiasını güçlendiren bir başka öğe de belgeselde sunulan uzmanlar ve görgü tanıklarıdır. Bir konuyla ilgili farklı uzmanların görüşlerinin alınması, görgü tanıklarıyla konuşulması izleyeni anlatılan olayın gerçekten yaşandığına ikna eder. Yine konunun farklı uzmanlar tarafından analiz edilmesi de, olayın tarafsız bir şekilde ele alındığını varsaymamızı sağlar.

Ancak belgeseli sadece gerçekliğin ve nesnelliğin temsili olarak ele almak, belgeseli oldukça dar bir alana sığdırmaya çalışmaktır. Çünkü belgesel birbirinden farklı anlatı türlerine, dünya görüşlerine ev sahipliği yapan zengin bir anlatı türüdür. Nichols'ın (2001) da belirttiği gibi, belgeselin gerçeklik ve nesnellik iddiası dönemden döneme ve belgeselin kendi içindeki alt türlerinden bir diğerine değ-

şen bir konudur. Örneğin belgeselin isim babası Grierson için belgesel gerçeğin yaratıcı bir şekilde yorumlanmasıdır (akt. Aufderhide, 2007). Grierson'ın ünlü tanımına göre belgesel, dış dünyada gözlemlediği ve seçtiği ham gerçekleri yaratıcılık süzgecinden geçirerek yeni ve önemli bir sanat anlayışı ortaya çıkarır (akt. Nichols, 2001). Buna en iyi örneklerden biri aynı dönemlerde çekilen Flaherty'nin *Nanook of the North* (Kuzeyli Nanook, 1922) adlı belgesel filmidir. Bilindiği gibi Flaherty bu belgeselinde Nanook ve ailesini geleneksel bir Eskimo ailesi olarak kurmuş ve Eskimo geleneksel gündelik yaşam pratiklerini gerçeklere dayanarak yeniden canlandırmıştır. Fakat Flaherty canlandırdığı her sahne için gerçeğe sadık kalmış, olan olaylar bir senaryo çerçevesinde ele alınmış olmasına rağmen gerçek veriler filmin esas temelini oluşturmuştur. Ancak, 1960'lara gelindiğinde Grierson'un sanatla bağdaştırdığı belgesel, estetik arayışlardan kurtularak ve biraz da bu tür arayışları dışlayarak dış dünyanın olduğu gibi anlatılması söylemini benimser. Bu söylemin oluşmasındaki en önemli etmen dolaysız sinema akımının gerçeği olduğu gibi yakalama ve en az müdahaleyle anlatma iddiasıdır. Uydurma belgeselin ortaya çıkmasında da oldukça önemli bir yeri olan dolaysız sinema akımı, belgeselin gerçeklik ve nesnellikle olan bağını güçlendirerek belgeselin gerçeklik iddiasını sağlamlaştırmıştır. Ancak belgesele gerçeklik ve nesnellik alanında asıl otoriteyi kazandıran belgeselin bilim ve gazetecilikle kurduğu yakın ilişkidir. Özellikle bilim ve bilimin bir aracı olarak kameranın rolü belgesele atfedilen nesnellik iddiası için oldukça önem taşır.

Winston kameranın gerçekliğin kesin bir kaydedicisi olarak algılanmasının (ve de kabul edilmesinin) kameraya termometre ve barometre gibi bilimsel bir aygıt rolü verdiğini, bundan dolayı da tıpkı bu araçlar gibi nesnel ve gerçeğe sadık veriler aktardığı düşüncesini oluşturduğunu belirtir (akt. Roscoe ve Hight, 2001). Bu düşünceye paralel olarak realist akımın temsilcilerinden olan Andre Bazin kameranın dış dünyayı öznellikten uzak, olduğu gibi kaydettiği görüşünü savunur, böylece kamera insan iradesinden bağımsız dış dünyayı olduğu gibi aktaran bir kayıt cihazı olarak konumlandırılır (akt. Stam, 2000). Böylece kameraya atfedilen bu konum belgeselin gerçeklik söyleminin meşrulaşması ve doğrulanması için bir kaynak oluşturmuş olur (Beattie, 2004).

Belgeseli Aydınlanma'nın bir ürünü olarak gören Renov'a göre belgesel bilim ve teknolojik gelişmelerle yakın bir bağ kurmuştur (akt. Roscoe ve Hight, 2001). Aydınlanma'yla beraber bilim, din ile yer değiştirmiş ve kendine özgü yeni metotlar ve prosedürler üreterek dünyayla ilgili gerçeğin peşine düşmüştür. İşte tam bu noktada belgesel kurmacadan uzak doğasıyla bu bilimsel özlemin en iyi ifade edilebileceği alan olarak ortaya çıkmıştır (Roscoe ve Hight, 2001). Winston'ın da söylediği gibi sanatın ve dramanın ötesinde, belgesel net ve bilimseldir (akt. Roscoe ve Hight, 2001). Bilimle kurduğu başarılı ilişki neticesinde belgesel bize kanıtlanabilen, gösterilebilen somut gerçekleri sunar, bizim kendimizi ve dış dünyayı bu veriler çerçevesinde yeniden kurmamızı sağlar.

Belgeselin gerçeklik söylemini güçlendiren bir diğer öğe olan gazetecilik, Roscoe ve Hight'a (2001) göre yine Aydınlanma projelerinden biridir. Gazetecilik de belgesel gibi kültürel olarak hakikatin temsilcisi olarak kabul görür (Roscoe ve Hight, 2001). Felski'ye göre gazetecilik/habercilik bizi sadece bulunduğumuz dünya ile ilgili bilgilendirmekle kalmaz, kurduğu argümanlar ve neden sonuç ilişkileriyle bizleri anlatılan olayın gerçekliğine ikna etmeye çalışır ve bizlerden bir şeyler yapmamızı talep eder (akt. Roscoe ve Hight, 2001).

Belgeselle paralel idealleri paylaşan gazeteciliğin belgeselle arasındaki ilişki birbirini besleyen bir döngüdür. Belgesel gazeteciliğe uygun bir anlatı yolu sunarak, gazeteciliğin çabalarını daha görünür kılar. Gazetecilikse belgesele uygun araştırma yöntemleri sunarak, belgeselin ikna ediciliğini arttırır. Gazetecilikte kullanılan birçok yöntemi belgesel sinemada da görmemiz olasıdır. Örneğin birçok belgeselci hızla hareket eden görüntü yapısına yorum katmayı ve dinlenebilirliklerini sağlayabilmeyi gazetecilerin kayıtlarından öğrenmişlerdir (Izod ve Kilborn, 1997). Röportajlar, anlatılan hikâyeyle ilgili belgelerin sunumu, argüman oluşturma yöntemleri, gazeteciliğin belgesele armağanları olarak görülebilir. Böylece belgesel gazeteciliğin zaten sahip olduğu güvenirliliği arkasına alarak kendi konumunu pekiştirebilmiştir. Bütün bunlarla düşünüldüğünde klasik anlamda anladığımız belgesel bize içinde bulunduğumuz dünyaya dair gerçek hikâyeler anlatan, anlattığı hikâyelerde iddia ettiklerini somut kanıtlarla ortaya koyan bir anlatı türüdür. Roscoe ve Hight'ın (2001) be-

lirttiği gibi belgeselin gerçeklik söylemi sadece türün kendisinin ortaya koyduğu bir dayatma değil, aynı zamanda dünyayı anlama çabası içindeki modern insanın sarıldığı bir araçtır.

Ancak günümüzde bilim, gazetecilik ve belgeselin gerçeklik söylemlerinin de sorgulandığını, gelişen ve değişen teknolojik yapılanmaların bir yandan onları güçlendirirken diğer yandan da güvenilirliklerini azalttığını görmekteyiz. Özellikle kültürel bir fenomen olan post-modernizmin, belgeseli modernizmin savunduğu dar bir dünya görüşünün aracısı olarak eleştirmesi, belgesel için yeni arayışların da başlangıcı oldu diyebiliriz (Roscoe ve Hight, 2001). Bununla beraber film alanındaki teknolojik gelişmeler görüntülerin kolayca kayıt edilebilmesini, kurgulanabilmesini ve sunulabilmesini sağlarken, aynı zamanda görüntünün kolaylıkla manipüle edilebilmesini de olanaklı kılmaktadır. Özellikle görüntünün dijitalleşmesiyle beraber seyir alanımıza giren dijital efektler gerçekle sanal arasındaki sınırı zorlamaktadırlar. Gerçekte var olmayan görüntülerin yaratılabilmesi, aslına uygun simülasyonların tasarlanabilmesi seyrettiğimiz görüntülerin gerçekliğini, bize sunulan belgelerin orijinalliğini sorgulattırmaktadır.

UYDURMA BELGESEL: "CREDO, QUİA ABSURDUM" VEYA İNANIYORUM ÇÜNKÜ ABSÜRT

Belgeselin anlatı biçimini kullanarak kurmaca bir hikâye anlatan uydurma belgesel, kasıtlı olsun ya da olmasın belgeselin kabul edilen gerçeklik söylemine meydan okur. Bu meydan okuyuşla her şeyden önce, belgeselin gerçeklik söylemini güçlendiren kameranın kayıt ettiği görüntü ile arasındaki ilişkinin ne kadar yapay ve manipülasyona açık olduğunu gösterir. Aynı zamanda, belgeselin anlatı tarzını taklit ederek, belgeselin kültürel olarak da kabul edilmiş otoritesine ve güvenilirliğine dair inancı sorgular. Juhasz'a (2006) göre uydurma belgesel, birbiriyle bağlantılı üç ana öğeye meydan okur. Bunlardan ilki gerçeği anlatma teknolojileridir. İkincisi bu teknolojilere sahip olanların otoritesidir, üçüncüsü ise gerçeği anlatma teknolojilerini ve bu otoriteye sahip olanların dışında kalan anlatılamayan kısmi gerçekliktir. Bu nedenle uydurma belgesel, begeselle sadece alay eden bir özelliğe değil, aynı zamanda ona meydan okuyan bir karakteristiğe de sahiptir.

DON KİŞOT'TAN DAVID HOLZMAN'A BİR UYDURUK HİKÂYE: YAZIDAN SİNEMAYA GEÇİŞ

Ciddiyetle ele alınan şövalyelik hikâyelerini, aleni bir şekilde kendi uydurduğu kaynaklara dayanarak ters yüz eden Cervantes, *Don Kişot*'u yazarken kendisinden yıllar sonra ortaya çıkacak bir türün de öncülüğünü yapmıştı. Ancak bu tür edebiyat alanında değil, onun hiç bilmediği bir alanda meyvelerini verdi. Uydurma belgeselin anlatı anlamındaki ilk örneği diyebileceğimiz *Don Kişot*'la başlayan macerası, daha sonraları yine yazınsal türün şok eden haber metinleriyle ilerlemeye devam etti. Bu metinlerin en iyi örneklerinden bir tanesi, 1835 yılında *New York Sun* magazininde ünlü astronot John William Herschel adıyla çıkan ve *Büyük Ay Kandırmacası* olarak tarihe geçen uydurma haber serisidir (NTV Bilim, 2009). Aydaki hayatla ilgili uydurma hikâyelerden oluşan bu serinin takipçileri, ne yazık ki haberlerin gerçek olmadığının farkında değillerdi. Üstelik ismi kullanılan ünlü astronot da bu konuyla ilgili bilgilendirilmemişti. Hikâyelerin sahteliği anlaşılana kadar birçok kopyası satıldı (NTV Bilim, 2009).

Şüphesiz ki bu tür kandırmacaların en çarpıcı örneği Orson Welles'in *Dünyalar Savaşı* (1938) adlı radyo programıdır. Haber formatını taklit eden bu programında Welles, radyonun program akışını bozarak son dakika haberi olarak Marslıların Dünya'yı istila ettiğini anons eder. Programın etkisi düşündüğünden çok daha fazladır, küçük bir kıyamet kopar. Doherty'e (2003) göre uydurma belgeselin ilk prototiplerinden biri olarak ele alınabilecek bu radyo programını görsel-işitsel alanda yine Welles'in çektiği *Citizen Kane* (Yurttaş Kane) filmindeki "Ayaklı Gazete" takip etmiştir. Welles, burada orijinali 1930'larda Amerika'da ortaya çıkan *Ayaklı Gazete* adlı bir tür ekran habercilik formatını (Ellis ve McLane, 2005) taklit ederek, tamamen uydurma belgelere dayalı bir haber dizini sunmaktadır. Uydurma belgeselin ilk semptomları da diyebileceğimiz bu tür anlatılar, 1960'ların sonuna doğru ilk uydurma belgesellerin çıkışına kadar bizlere farklı anlatı türlerinin içinden göz kırpmışlardır.

Uydurma belgesel için bir soy kütüğü çıkarma çabasında olan Roscoe ve Hight (2001), radyo, televizyon ve sinema olmak üzere üç kategori belirlemişlerdir. Radyo öncüsü olarak, Doherty gibi Orson Welles'in ünlü *War of the Worlds* (Dünyalar Savaşı) radyo programını

uydurma belgeselin ilk öncülerinden biri olarak ele almışlardır. Görsel işitsel alanı televizyon ve sinema olmak üzere ikiye ayıran yazarlar, televizyon öncüleri olarak üç televizyon programını ön plana çıkarmışlardır. Bu programlardan ilki 1960'lı yıllarda yayınlanan ve BBC'nin otoriter ve resmi statüsünü alaya alan BBC komedi programı *Monty Python's Flying Circus*'udur (Monty Python'un Uçan Sirki). İkinci televizyon programı olarak belgesel tarzını kendi anlatı tarzı olarak kullanan ve 1980'lerde Amerika'da gösterilen *Hill Street Blues* adlı televizyon dizisidir. Son olarak bir programdan çok bir formatı ele alan Roscoe ve Hight, *April Fools' Day* (1 Nisan) olarak bilinen ve haber programlarını taklit ederek oldukça absürt hikâyeler anlatan formatları örnek olarak göstermektedirler. Sinema alanındaysa Stanley Kubrick'in 1963 yılında çektiği ve didaktik belgesel anlatısından taklitler sunan *Dr. Strangelove (Or How I learned to Stop Worrying and Love the Bomb)* ve yine Orson Welles'in 1974 yılında çektiği öz-düşünümsel (*reflexive*) belgeseli taklit eden *F For Fake,* sinema alanında uydurma belgeselin öncüleri olarak ele alınmışlardır. Roscoe ve Hight (2001) bu kategorileri oluştururken, uydurma belgeselin ilk örneklerinin dışında kalan ama türü besleyen ve geliştiren aşamalar niteliğindeki örnekleri ön planda tutmuşlardır.

Uydurma belgesel zaman içinde yazıdan sinemaya ve televizyona evrilen uzun bir sürece tabidir. Cervantes'den günümüze kadar birçok medyayı denemiş olan bu tür, kendi sesini en iyi belgesele karşı ortaya çıkardığı meydan okumada duyurmuştur. Uydurma-belgesel sadece bir anlatı biçimi değil aynı zamanda insanların ciddiyete ve gerçeklik söylemlerine duydukları tepkinin de ifade edilişidir. Uydurma belgeselin çıkış nedenlerini anlamak için bu türün ilk örneklerine bakmak çok önemlidir.

ÖNCÜLER VE TAKİPÇİLER

Roscoe ve Hight'ın da (2001) belirttiği gibi uydurma belgesel sosyal, siyasi ve kurumsal alanlarda değişen şartlara göre şekillenmiştir. Uydurma belgeseli bilinçli bir şekilde başlatan bir manifestodan ya da bir akımdan bahsetmek mümkün değildir. Aslında bu tür fimlerin isimlendirilmesi bile ilk örneklerinden çok sonra olmuştur. Öyle



Resim 1: *Karşınızda Spinal Tap,* 1984.

ki ilk uydurma belgesel olarak kabul edilen *David Holzman's Diary* (David Holzman'ın Günlüğü, 1967) ve uydurma belgeselin isim babası olarak görülen *This Is Spinal Tap* (Karşınızda Spinal Tap, 1984) filmleri arasında on yedi yıl vardır. Bunun bir nedeni seyircinin taklidi gerçeğinden ayırt edebilecek bir belgesel film birikiminden ve bir parodi algısından yoksun olması olabilir. Nitekim uydurma belgeselin seyirciye sunduğu meydan okuma, seyircinin belgesel ve parodiyle ilgili birikimini hedef almaktadır ve böyle bir birikim yoksa uydurma belgeselin anlaşılmaması çok doğaldır.

Bir diğer nedeniyse televizyon ve sinema pazarının henüz uydurma belgesel için hazır olmamasından kaynaklanıyor olabilir. Aufderheide'ın (2007) da belirttiği gibi, pazar satabilmek için çarpıcı isimler arar, çünkü bir türün sınıflandırılabilmesi ve de programa alınabilmesi için isimlere ihtiyacı vardır. Görsel-işitsel alandaki pazarın durumu göz önünde tutulduğunda denilebilir ki 1980'lerde özellikle televizyon alanında hızlanmaya başlayan ticarileşme (Izod ve Kilborn, 1997), bu tür filmler için bir isim arayışına girilmesine neden olmuştur. Böylece pazar bu tür filmler için de bir seyirci kitlesi yaratılabilecek ve tüketimi kolaylaştıracak kategoriler içine dâhil edebilecektir. Bu nedenle uydurma belgeselin isimlendirilmesi hem seyircinin birikim seviyesine hem de uydurma belgeselin pazar için

yeni bir kulvar olarak kullanabilecek kıvama gelmesine bağlı olarak ertelenmiştir denilebilir.

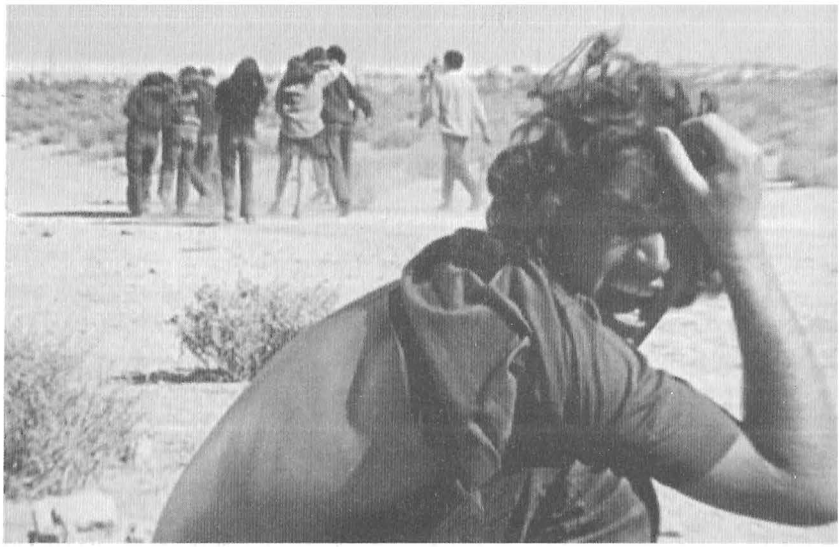
Öncüler ve takipçiler konusuna dönecek olursak, daha önce de belirtildiği gibi uydurma belgeselin isim babası *Karşınızda Spinal Tap* (Doherty, 2003) olsa da bu türün ilk örnekleri çok daha önceden (seyircinin çok haberi olmasa da) seyirciyle tanışmıştır. Uydurma belgeselin ilk örnekleri 1960'lı yılların sonlarına doğru ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönemin özelliği sinema alanındaki teknolojik gelişmelerin, belgeseli stüdyodan çıkararak hayatın içine dâhil etmesidir. Belgesel sinemada kullanılan kameranın hantallığı, mobil kullanıma çok fazla izin vermemesi belgesel sinemayı stüdyoya bağımlı hale getiriyor ve aslına uygun sahneleri tasarlamaya zorluyordu. Örneğin 1936 yılında Grierson ve ekibi tarafından çekilen *Night Mail* (Gece Postası) kurgulanmış ve tasarlanmış stüdyo görüntülerinden oluşuyordu. Ancak 1960'larda film alanında gelişen teknoloji, kamerayı görece daha bağımsız hale getirerek belgesele olayların akışını izleyebilme fırsatı vermiştir. Kamera ve ses kayıt cihazının portatif kullanımına dayanan dolaysız sinema *(direct cinema)* anlatı biçimi böylece ortaya çıkmaya başlamıştır (Izod ve Kilborn, 1997; Chanan, 2007). Dolaysız sinemayla beraber dış dünyayı olduğu gibi aktarabilme düşüncesi belgeselin temel amaçlarından biri haline geldi. Bu istek Amerika'da dolaysız sinemayı *(direct cinema)*, Avrupa'da ise gerçeğin sinemasını *(cinema verite)* yarattı (Chanan, 2007). Bu iki akım birbirlerinden farklılıklar gösterseler de, iki akımında motivasyonları gerçek dünyayı, gerçek olayları ve gerçek insanları anlatabilmekti (Ellis ve McLane, 2005). Aynı zamanda bu iki akım Nichols'ın belgeselin alt türlerinden biri olarak adlandırdığı gözleme dayalı belgeselin de *(observational mode)* ana damarıdır (Nichols, 2001). Belgeselin gerçeklik ve tarafsızlık söylemini katılaştıran, olabildiğince az kurguya dayanan bu belgesel türü ilk uydurma belgeseller için de bir hedef olmuştur. Bu nedenle 1960'lı yılların en iddialı belgesel anlatı formlarından biri olan dolaysız sinema uydurma belgeselin ortaya çıkışında oldukça önemli bir yere sahiptir. Jim McBride'ın çektiği ve ilk uydurma belgesel *David Holzman'ın Günlüğü* 1967 yılında, Woody Allen'ın 1969 yılında senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı *Take The Money And Run* (Parayı Al ve Kaç), 1970'lerin başında Mitchell



Resim 2: *Parayı Al ve Kaç*, Woody Allen, 1969.

Block tarafından çekilen *No Lies* (Yalan Yok, 1973) ve yine aynı dönemde çekilen Peter Watkins'in *Punishment Park* (Ceza Parkı, 1971) filmleri uydurma belgeselin dolaysız sinemayı hedef alan ilk öncüleri olmuşlardır.

Dolaysız sinemayı ve o dönemin burjuvazi anlayışını hedef alan ilk örnek McBride'ın çektiği *David Holzman'ın Günlüğü* filmidir. McBride filminde naif bir şekilde gerçeği kamerayla kayıt altına alarak bulmaya çalışan bir adamın hikâyesini anlatır. Filmde el kamerasıyla çekilen görüntüler, zayıf ışık ve olayların senaryodan bağımsız şekilde kendiliğinden ortaya çıkıyorlarmışçasına kurgulanması, filmin kurmaca doğasını oldukça başarılı bir şekilde saklamaktadır. Aynı döneme ait olan Woody Allen'ın *Parayı Al ve Kaç* filmi de yine başarılı bir uydurma belgesel örneğidir. Film, kendisine karakter olarak tuhaf ve oldukça tehlikeli bir suçlu olan Virgil Starkwell'i seçmiştir. Woody Allen'ın bizzat kendisinin canlandırdığı ve kurmaca bir karakter olan Starkwell'in oldukça absürt yaşam öyküsü bizlere didaktik ve gözlemsel belgeselin anlatı yapılarıyla aktarılır. Filmde sahte röportajlar ve belgeler tıpkı bir belgeseldeki gibi bizlere sunulur. *Parayı Al ve Kaç, David Holzman'ın Günlüğü* filmine nazaran kurmaca olduğu daha kolay anlaşılan uydurma belgesel örneğidir. Bu-



Resim 3: *Ceza Parkı*, Peter Watkins, 1971.

nun en büyük nedeni *Parayı Al ve Kaç*'taki karakterleri canlandıran oyuncuların bilinen oyuncular olması ve filmin parodi özelliğinin aleni olmasıdır. *David Holzman'ın Günlüğü* daha mütevazı oyunculara ve parodi özelliği daha gizli tutulmuş bir anlatıya sahiptir. Bu nedenle seyircinin hayali olarak kurulan dünyayı gerçekmiş gibi algılama potansiyeli daha da yüksektir.

Bu iki filmle beraber uydurma belgeselin belki de en çarpıcı ilk örneklerinden biri olan Peter Watkins'in 1971 yılında çektiği *Ceza Parkı* filmidir. Yine dolaysız sinema anlatısını taklit eden film, Nixon döneminde çöle gönderilen bir grup savaş karşıtı genç ile otorite arasında geçen olayları konu alır. *Ceza Parkı* uydurma belgesel örnekleri arasında hem konusuyla hem de anlatısıyla ciddiyeti elden bırakmayan ve böylece uydurma belgeselin parodi ile kurduğu ilişkinin dışına çıkan yegâne örnektir. Belgeselin anlatı yapısından çok Amerika'daki siyasi sistemi eleştiren *Ceza Parkı* kendi döneminde Amerika'da yasaklanmış bir filmdir.

Yine 1971 yılında çekilen *Yalan Yok* filmi, dolaysız sinema anlatısını kullanarak ciddi bir mesele olan tecavüz konusunu işler. Film dışarı çıkmaya hazırlanan bir kadının evinde geçer. Filmde kadına eşlik eden bir de kameraman vardır, kadını köşeye sıkıştıran sorular

sorar ve akabinde kadının mimiklerini ve hareketlerini kayıt altına alır. Özel hayatın ihlalini, yine işlediği konuyla da perçinleyen *Yalan Yok* filmi uydurma belgeselin önemli ilk örneklerindendir.

Aynı dönemlerde televizyon alanında da uydurma-belgeselin örnekleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Televizyon için yapılan ilk uydurma-belgesellerin ana vatanı İngiltere'dir. The Beatles müzik grubuyla ilgili belgeselleri kedine hedef olarak seçen *The Rutles: All You Need is Cash* (The Rutles: Tek İhtiyacın Nakit, 1978) televizyon için hazırlanan uydurma belgesellerin ilkidir. The Rutles isminde uydurma bir müzik grubunun biyografisi niteliğinde olan film BBC'nin otoriter anlatı biçimini kendisine hedef seçmiştir. Film özellikle The Beatles'ı konu alan *A Hard Day's Night* (Zor Bir Günün Gecesi, 1964), belgesel filmiyle açıkça dalga geçmektedir. *The Rutles: Tek İhtiyacın Nakit* kendisinden sonra gelen ve müzik gruplarını konu alan belgesel parodilerinin ilk öncülerinden olmuştur.

1980'lere gelindiğinde uydurma-belgesel artık yavaş yavaş ayrı bir tür olarak görülmeye başlandı. 1984 yılında çekilen ve uydurma belgesele ismini veren *Karşınızda Spinal Tap* uydurma belgeselin mihenk taşlarından biri olarak literatüre geçti (Doherty, 2001). Başarısız bir rock müzik grubunun hikâyesinin anlatıldığı filmde yine gözlemsel belgeselin anlatı tarzı parodinin merkezine alınmıştır. Film birçok izleyici tarafından gerçek olarak algılanmış ve filmi izleyen birçok kişi filme konu olan müzik grubunun gerçek olduğunu düşünmüştür (Doherty, 2003). Yine bu dönemde çekilmiş ve bir rock grubunu konu alan İngiltere yapımı *The Comic Strip Presents: Bad News Tour* (Mizah Dergisi Sunar: Kötü Haber Turu, 1983) ile Woody Allen tarafından yapılan *Zelig* (1983) uydurma belgeselin dikkat çeken örneklerindendir. Woody Allen'in 1969 yılında çektiği *Parayı Al ve Kaç* filminden sonra yaptığı *Zelig* ile arasında benzer özellikler olsa da, Woody Allen *Zelig* filminde belgeselin klasikleşmiş anlatı tarzını daha açık bir şekilde hedef almaktadır.

1990'lara gelindiğinde gerilim ve korku öğeleri de uydurma belgesel tarafından tercih edilen öğeler arasında yer almaya başlamıştır. Fransa orijinli bir öğrenci filmi olan *Man Bites Dog* (Adam Köpeği Isırdığında, 1992), uydurma belgeselin bu alanda ortaya çıkardığı önemli ve başarılı filmlerdendir. Bir seri katil ve bu seri katilin günlük ha-



Resim 4: *Adam Köpeği Isırdığında,* Rémy Belvaux ve André Bonzel, 1992.

yatını filme çekmek isteyen bir grup film yapımcısı arasındaki olayları konu alan film, dolaysız sinema ve öz-düşünümsel (*reflexive*) belgesel anlatı yapılarını başarılı bir şekilde kullanmıştır. Gerilimin ve parodinin başarılı bir harmanı olan film, Belçika Film Eleştirmenleri Birliği (UCC) tarafından En İyi Film ödülüne layık görülmüştür.

Yine gerilim unsurlarının hâkim olduğu *Blair Witch Project* (Blair Cadısı, 1999) belgeselin anlatı tarzını kullanarak hikâyesini gerçekmiş gibi sunmuştur. Ancak bu dönem sadece gerilim unsurlarının yer aldığı uydurma belgeseller ortaya çıkmamıştır. Klasik belgesel anlatı yapısını kullanarak bu döneme damgasını vuran bir diğer uydurma belgesel de Costa Botes ve Peter Jackson'ın çektiği *Forgotten Silver* (Unutulmuş Cevher, 1994) filmidir. Sinema ve sinemanın birçok türüne öncülük etmiş Yeni Zelandalı Colin McKenzie'yi konu alan film, oldukça çarpıcı hikâyesiyle uydurma belgeselin absürt doğasını, belgeselin gerçeklik söyleminin içine başarılı bir şekilde gizlemiştir. Uydurma belgeselin izleyici üzerinde ne denli etkili olabileceğini gösteren *Unutulmuş Cevher* televizyonda ilk yayınlandığı zaman gerçek bir belgesel sanılmış ve kanala birçok beğeni mektubu gelmiştir (Roscoe ve Hight, 2001).



Resim 5: *Unutulmuş Cevher,* Peter Jackson, 1994.

2000'lere gelindiğinde uydurma belgesel televizyondaki yerini sağlamlaştırmaya başlamıştır. Bunun en iyi örneği BBC yapımı olan televizyon dizisi *The Office* (Ofis, 2001-2003) ve onun takipçisi olan günümüz televizyon serilerinden *Family Tree* (Soy Ağacı, 2013) dizisidir. Yine bu dönem çekilen ve *gözleme dayalı* belgesel türünü anlatı yapısı olarak kullanan *A Mighty Wind* (Aziz Rüzgar, 2003), *Chalk* (Tebeşir, 2007) ve *Gamers: Movie* (Yarışmacılar: Film, 2002) uydurma belgeselin eğlenceyi ön planda tuttuğu örneklerindendir. Bu dönemde çekilen çoğu uydurma belgesel, belgeselin gerçeklik söylemine bir eleştiri getirmekten çok, belgesel formatında eğlenceli filmler üretmeye odaklanmıştır. Böylece uydurma belgeselin eleştirel özelliği yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır denilebilir. Bu bağlamda Ellis ve McLane'in (2008) belgesel için ileriye sürdükleri savın, uydurma belgeselin evrimi için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Bu sava göre belgeselin televizyonda yer almaya başlamasıyla, belgesel sosyal ve ulusal gözetimlerinden sıyrılmış ve daha eğlence odaklı bir tür haline gelmeye başlamıştır. Televizyonun aynı yan etkisinin uydurma belgeselin eleştirel doğasını da yok ettiğini söylemek mümkündür.

Uydurma belgeselin ilk örneklerine ve bu örneklerin takipçilerine baktığımızda, uydurma belgeselin, Amerika ve İngiltere gibi bel-

geselin popüler olduğu yerlerde ortaya çıktığı söyleyenebilir. Bu bağlamda bir parodi türü olarak da görülen uydurma belgeselin, parodinin en temel kurallarından birine tabi olduğu aşikârdır. Dan Harries'ın (2000) söylediği gibi, bir şeyin parodisinin yapılabilmesi için parodisi yapılan türün iyi bilinmesi gerekir, aksi takdirde yapılan atıfların hiçbirisi anlaşılamaz. Bu nedenle uydurma belgeselin, belgeselin iyi bilindiği yerlerde ortaya çıkması çok şaşırtıcı değildir.

ALANI TEMİZLEMEK: UYAN SEYİRCİ

Uydurma belgesel doğası itibariyle karmaşık bir yapı sunar. Belgesel, kurmaca ve parodiyi içinde barındıran melez yapısı nedeniyle birçok alanla alışveriş içerisindedir. Jacobs (2000) uydurma belgeselin melez yapısını belgesel ve kurmacadan beslenen bir parazite benzetmektedir. Diğer türlerle sıkça karıştırılan ve yanlış anlaşılmalara kurban giden uydurma belgeselin gerçek doğasını anlayabilmek için öncelikle bir alan temizliği yapmak gerekmektedir. Bu nedenle Roscoe ve Hight (2001) uydurma belgeselin alanını belirlerken nelerin uydurma belgesel olduğundan çok, nelerin olmadığına bakma gereksinimi duymuşlardır. Bu bağlamda uydurma belgeselin en çok karıştırıldığı türler olan belgesel-drama, öz-düşünümsel (*reflexive*) belgesel, haber-şakaları ve kendi inandırıcılıklarını arttırmak amacıyla sahte sekanslar kullanan etik dışı belgeseller, uydurma belgeselin alanı dışında tutulmuşlardır. Bu türleri uydurma belgeselin alanı dışında bırakırken, bu türlerin ortaya çıkış amaçlarının uydurma belgeselden farlı olması en belirleyici özellik olarak göz önünde tutulmuştur. Roscoe ve Hight'ın (2001) yaklaşımına paralel olarak Jacobs da (2000) sahte sekansları kendi inandırıcılıklarını arttırmak için kullanan etik dışı belgeselleri, uydurma belgeselin alanı dışında tutmuştur.

Özellikle etik olmayan belgesellerle karıştırılan uydurma belgeseller, bu tür belgesellerden amaçları açısından oldukça farklıdırlar. Etik dışı belgesellerde üretilen sahte sekanslar, anlatılan konunun gerçekliğini güçlendirmek ve seyirciyi buna inandırmak için kullanılır. Daha kaba bir tabirle bu tür belgesellerin esas amacı seyirciyi uyutmaktır. Oysa uydurma belgeselde kullanılan sahte sekanslar seyirciyi izlediği şeyin gerçek olmadığına uyandırmaktır. Bu bağlamda uy-

durma belgeselin seyirciyi kandırma nedeni onu bir uyanışa sürüklemektir, oysa etik dışı belgesel başarısını uyanmayan seyirciden alır. Etik dışı belgesel gibi diğer türler de amaçları açısından uydurma belgeselden farklıdırlar. Özellikle uydurma belgeselle sıkça karıştırılan drama-belgesel ve öz-düşünümsel (*reflexive*) belgeselin konumuz açısından oldukça büyük bir önemi vardır. Bu nedenle bu iki belgesel türünün uydurma belgeselden ayrılma noktalarına bakmak konumuz açısından dikkate değerdir.

UYDURMA BELGESEL, BELGESEL-DRAMA DEĞİLDİR

Belgesel ve kurmacanın buluşma noktası olan belgesel drama, televizyonun yarattığı bir türdür (Beattie, 2004). Her ne kadar Keith Beattie, Roscoe ve Hight gibi akademisyenler belgesel drama ve drama-belgesel arasında bir ayrım yapmışlarsa da, bu çalışmada drama-belgesel, belgesel drama, yerine de kullanılmış ve ikisinin özellikleri belgesel drama türünün altında toplanmıştır.

Belgesel drama konusunu gerçeklerden alır, anlattığı tarihsel olayların kronolojisine ve oluş şekillerine sadık kalır, ancak anlatısında oluşan boşlukları drama yardımıyla çözmeye çalışır. Bu bağlamda belgesel drama gerçekleri anlatmayı amaçlayan kurmaca bir filmdir (Roscoe ve Hight, 2001). Yani konusunu gerçeklerden alan, ancak anlatısı kurmaca olan bir belgesel türüdür. Bu nedenle belgesel-drama, uydurma belgeselden farklı bir türdür.

Roscoe ve Hight (2001) bu iki tür arasındaki farklılıkları dört başlık altında toplamışlardır. Buna göre ilk başlık, bu iki türün belgeselle kurduğu ilişkiyi içermektedir. Bilindiği gibi belgesel-drama belgeselin bir alt türüdür ve belgeselin klasik anlatı formunun dışına çıksa da, belgeselin gerçeklik söylemiyle çelişen bir söylem ortaya koymaz. Belgesel-dramanın gerçekle arasındaki ilişki, belgeselin gerçekle kurduğu ilişkiden farklı değildir. Ancak uydurma belgesel, bir belgesel türü değildir ve gerçeği anlattığına dair bir iddiası yoktur. İkinci başlık film yönetmenlerinin amaçlarına ilişkindir. Buna göre belgesel drama yapan bir yönetmenin amacı gerçeğe dair, olmuş olana dair bir hikâye anlatmaktır, yani izleyicisine gerçeği aktarmak ve

onu anlattığı şeyin doğruluğuna inandırmaktır. Ancak, uydurma belgesel yapan bir yönetmen konusunu olmuş olan olaylardan almadığı gibi, amacı seyircinin izlediği şeyin doğruluğuna olan inancını sarsmaktır. Aslında durum basitçe seyirciyi kandırmaktan biraz daha karmaşıktır. Çünkü birçok uydurma belgesel yönetmenin amacı, önce seyirciyi izlediği şeye inandırmak sonra da inandığı şeye karşı şüphe duymasını sağlayarak onu anlatılan hikâyenin inandırıcılığından uzaklaştırmaktır. Bir başka deyişle uydurma belgesel de yönetmenin temel amacı, seyircinin izlediği şeye karşı duyduğu inancı sarsmakken, belgesel dramada yönetmen bu inancı güçlendirmeye çalışır. Bunlarla beraber, uydurma belgeselde yönetmenin amacı belgeselin bir parodisini ortaya çıkarmak ve sosyal-kültürel olayları eleştirmektir. Üçüncü başlık, metinsel bağlamdaki farklılıkları içerir. Bu başlıkta Roscoe ve Hight (2001) belgesel-dramanın anlatı biçimi olarak belgeseli temsil etmediğine vurgu yaparlar. Ancak her ne kadar biçim olarak belgesel biçimini temsil etmese de belgeselin gerçeklikle kuduğu ilişkiye sıkı sıkıya bağlıdır.

Uydurma belgesel ise anlattığı konuyla gerçeğe bir referans vermese de, anlatı biçimi olarak belgeseli temsil eder. Bu bağlamda drama belgesel ve uydurma belgeselin metinsel anlamda birbirleriyle kurduğu ilişki birbirlerine zıttır denebilir. Son olarak belgesel-drama ve uydurma belgeselin izleyiciyle kurduğu ilişkiyi ele alan Roscoe ve Hight, belgesel-dramanın seyirciyle kurduğu ilişkinin güvene dayalı bir ilişki olduğunu vurgularlar. Diğer bir deyişle anlatılanın gerçek olduğuna dair inancı olan seyircidir belgesel-dramanın seyircisi. Ancak anlatı biçiminden dolayı, belgesel ve kurmacayı birlikte kullanmasından ötürü seyircisini sorgulmaya teşvik eder. Ancak bu sorgulamanın amacı seyirciye izlediği metnin gerçekliğini sorgulatmaktan ziyade seyircinin güvenini kazanmaktır. Her ne kadar uydurma belgesel de seyircisini sorgulamaya teşvik etse de uydurma belgeselin seyirciyle kurduğu ilişki daha farklıdır. Uydurma belgesel seyircisinin kafasını karıştırmayı ve izlediği metne olan güvenini sarsmayı hedefler. Bu nedenle belgesel-drama ve uydurma belgesel seyirciyle kurdukları ilişki bağlamında da birbirlerinden ayrılırlar.

Belgesel drama kendisini kurmaca gibi sunarken, uydurma belgesel belgeselin anlatı yapısını taklit eder. Paget drama belgeselin, bel-

geselin araştırma kurallarına uyduğunu, oyuncu seçimlerinde dahî aslına benzerlik gibi kriterlere önem verilerek gerçeğe sadık kalınmaya çalışıldığını, bu nedenle de belgesel dramanın biçim olarak kurmaca olsa da, filmi ortaya çıkaran etmenlerin belgeselin kurallarına uygun olduğunu söyler (akt. Roscoe ve Hight, 2001). Uydurma belgeseldeyse anlatı biçimi belgesel, ancak filmi oluşturan etmenler tamamen kurmacadır (hiçbir araştırma, belge ve gerçek olaya dayanmaz). Son başlık bu iki türün seyirciyle kurduğu ilişkiyi ele alır. Bu iki tür de kurmaca ve belgesel kodlarını bir arada kullanarak seyircisinin izleme alışkanlıklarını zorlar. İkisi de tarzını kullandıkları film türleriyle karıştırılma riskini barındırmaktadır. Roscoe ve Hight'ın da belirttikleri gibi bu iki tür de seyircilerin onları doğru bir şekilde algılama potansiyeliyle doğrudan ilişkilidir.

Özetle, belgesel-drama seyircisinin belgeselin gerçeklik söylemine olan inancını güçlendirmeye çalışır. Seyirci izlediği şeyin güvenirliliğine ikna edilmeye çalışılır. Oysa uydurma belgesel seyircisinin bu inancını yıkmaya çalışır. Ancak ikisi de bu inancın üzerinden seyirciyle ilişki kurarlar.

UYDURMA BELGESEL, ÖZ-DÜŞÜNÜMLER BELGESEL DEĞİLDİR

Öz-düşünümsel (*reflexive*) belgesel 1970 -1980 dönemlerinde, *gözleme dayalı* belgesele tepki olarak çıkmıştır (Izod ve Kilborn, 1997). Nichols'ın (2001) belgeselin alt türlerinden biri olarak söz ettiği öz-düşünümsel belgesel, film yapım aşamalarını anlattığı hikâyenin içine dâhil eder. Birçok öz-düşünümsel belgesel, kamerayı, eğer kurulmuşsa ışık sistemini ve çekim yapan belgesel ekibini iş başındayken göstermekten çekinmez. Seyircisine çekim aşamalarını göstererek seyircinin izlediği hikâyeyle özdeşleşmesini önler ve izlediği hikâyenin suni doğasına dikkat çekmeye çalışır. Böylelikle gerçeği olduğu gibi aktarma iddiasını sorgular ve sorgulatır. Uydurma belgesele benzer olarak öz-düşünümsel belgesel de anlattığı hikâyenin içine kurmaca, absürt denilebilecek öğeleri katar ve belgeselin kanıksanmış kurallarını yıkar (Roscoe ve Hight, 2001). Uydurma belgesel ve öz-düşünümsel belgesel, belgeselin gerçeklik iddiasını sorgulayan iki türdür,

ancak uydurma belgesel özdüşünümsel belgesel değildir. Belgesel drama gibi, özdüşünümsel belgesel de konusunu gerçeklerden alır, gerçek olayları anlatır. Uydurma belgeselin gerçekle bir bağlantısı yoktur, anlattığı hikâye baştan sona kadar kurmaca, hayal ürünü bir hikâyedir, bir araştırmaya, gerçek insanlara ve olaylara dayanmaz, ekranda gördüğümüz herkes ve her olay kurmacadır.

Bazı uydurma belgeseller öz-düşünümsel öğeleri kullanırlar. Örneğin ilk uydurma belgesel örneklerinden olan *David Holzman'ın Günlüğü* özdüşünümsel belgesel olarak algılanmıştır (Roscoe ve Hight, 2001). *David Holzman'ın Günlüğü* gibi, *Bad News Tour* (Kötü Haber Turu) ve *Yalan Yok* gibi uydurma belgeseller film ekibini, kameranın varlığını filmlerinde göstermekten çekinmeyerek öz-düşünümsel belgesel özelliklerini kullanmışlardır. Ancak bu kullanımların amaçları birbirlerinden farklıdırlar. Öz-düşünümsel belgesellerde bu tür görüntülerin kullanılma amacı belgeselin kurmaca doğasını göstermek iken, uydurma belgesel kendi kurmaca doğasını gizlemek için bu tür bir yola başvurur. Bu nedenle öz-düşünümsel belgesel ve uydurma belgesel amaç itibariyle birbirlerinden ayrılırlar. Bir belgesel alt türü olan öz-düşünümsel belgeselin anlattığı hikâye gerçek bir hikâyedir, filmin gerçeklik söylemi belgeselin gerçeklik söylemini eleştirse de ortada bir gerçeklik bağlantısı vardır. Ancak uydurma belgeselde anlatılan hikâye gerçek bir hikâye değildir, bu nedenle gerçeklik söylemi uydurma belgeselde bir alay veya eleştiri konusudur. Bu alay ve eleştiri tıpkı öz-düşünümsel belgeseldeki gibi seyirciyi de hedef alır. Ancak biri gerçeği hikâyesine dahil ederken, diğeri gerçeği dışlar.

ALANI İŞARETLEMEK: KURMACA FİLM TÜRÜ OLARAK UYDURMA BELGESEL

Uydurma belgesel bir kurmaca film türüdür. Ancak uydurma belgeselin kurmaca kimliği, kullandığı belgesel biçiminin arkasında çoğu zaman görülmez. Uydurma belgeseli bir kurmaca film türü olarak ele alan Jacobs (2000), temel olarak iki teoriden bahseder. Bunlardan ilki Erving Goffman'ın çerçeve analizidir *(frame analysis)*. Çerçeve burada hayata dair belli bir algıyı ve pratiği içermektedir. Buna göre gerçek hayat, diğer çerçevelerin yaratıldığı *referans çerçeve*dir. Çer-

çeve analizine göre uydurma belgesel, kurmaca ve belgesel filmlerin var olan çerçevelerinden farklı bir çerçeve oluşturarak yeni bir anlam seviyesi yaratmaktadır (Jacobs, 2000). Bu teoriye göre, sosyal bağlam içerisinde zaten var olan ve farklı yorumlara açık olan çerçeveyi *anahtar* olarak tanımlayan Jacobs, anahtar kavramının yeniden tanımlanabilir olduğunu söylemektedir. Jacobs bu kavramı belgesel, kurmaca ve uydurma belgesel bağlamında ele almaktadır. Buna göre gerçek hayat belgesel tarafından yeniden tanımlanır ve bu tanımladığı çerçeve uydurma belgesel tarafından yeniden farklı bir şekilde tanımlanır. Ancak burada önemli bir noktayı vurgulamak gerekir, yeniden tanımlanan çerçevenin seyirci tarafından anlaşılabilmesi için, tanımlanan esas çerçevenin seyirci tarafından bilinmesi gerekir (Jacobs, 2000). Her ne kadar Jacobs uydurma belgeseli, parodiden farklı olarak tanımlasa da, çerçeve analizi bağlamında uydurma belgesel parodi türleri ile benzerlik gösterir. Tıpkı parodi gibi uydurma belgeselin de uydurma olduğunun anlaşılması için seyircinin belgeseli bilmesi gereklidir. Hutcheon'un (1985) belirttiği gibi eğer seyirci neyin parodisinin yapıldığını bilmiyorsa, yapılan filmin amacını anlamayacaktır. Bu nedenle *referans çerçevesi* her zaman için uydurma belgeselin anlaşılması adına önemli olacaktır.

Del Jacobs'un ikinci olarak kullandığı teori David Bordwell'in özdüşünümsel *(reflexive)* metin analizidir. Buna göre kendi film yapım sürecini gösteren ve gerçekle kurduğu ilişkiyi sorgulayan/sorgulatan her türlü film *öz-düşünümsel* bir özellik gösterir (Jacobs, 2000). Özdüşünümsellik burada reklâm filmleri ve klasik Hollywood filmleri gibi kendi propaganda özelliklerinin üstünü örtmeye çalışan türlere karşı konumlandırılır. Jacobs'a (2000) göre birçok uydurma belgesel ticari özellik barındırsa da doğası itibariyle öz-düşünümsel özellikleri hâlâ bünyesinde taşımaktadır. Öz-düşünümselliğin çıkış noktası olarak savaş öncesi dönemi işaret eden Jacobs, bunun temel nedenleri olarak Hollywood stüdyosunun o dönem kazanmış olduğu büyük prestij ile sanatsal girişimleri kısıtlaması ve televizyonun giderek yaygınlaşmasını göstermektedir. Jacobs ayrıca Hollywood filmlerinin Avrupa filmleri için bir tehdit oluşturmasını da öz-düşünümselliğin çıkış nedenlerinden biri olarak öne sürmektedir. Jacobs akademik alandaki çalışmaların ve bu dönemde ortaya çıkan film gazetelerinin de dona-

nımlı bir seyirci kitlesini oluşturarak öz-düşünümsel üretimlerin anlaşılmasına yardımcı olduklarını vurgular (Jacobs, 2000).

Öz-düşünümsel analize göre Jay Ruby kurmaca filmlerdeki öz-düşünümsel özellikleri üç kategoriye ayırır (akt. Jacobs, 2000). Buna göre ilk kategoride filmleri ve film yapımcılarını alaya alan komedi filmleri vardır ve bu kategoride *parodi* türündeki filmler yer almaktadır. İkinci kategoride konusunu filmlerden ve film yapımcılarından alan *dramatik* filmler vardır. Son kategorideyse filmin parametrelerini keşfetmeye yönelik *modernist* filmler vardır. Bu kategorideki filmlerin en belirgin özelliklerinden birisi gerçek ve kurmaca arasındaki sınırların belirsizleştirilmesidir. Jacobs uydurma belgeseli üçüncü kategorideki filmler arasına yerleştirir. Daha önce de belirtildiği gibi Jacobs uydurma belgeseli, bir parodi türü olarak görmez. Bunun başlıca nedeni parodilerin aleni bir şekilde parodisini yaptıkları türün kodlarını taklit etmeleridir. Oysa Jacobs'a göre uydurma belgeselde taklit aleni bir şekilde yapılmaz, aksine saklanmaya çalışılır. Jacobs'un öne sürdüğü tez bazı uydurma belgeseller için doğru olmakla beraber, uydurma belgeselin diğer örneklerini kapsamamaktadır. Buna en iyi örneklerden bir tanesi *The Rutles: All You Need is Cash* (The Rutles: Tek İhtiyacın Nakit) filmidir. Bu filmde aleni bir şekilde parodi öğeleri kullanılmıştır. Film sadece The Beatles gibi popüler rock gruplarıyla dalga geçmekle kalmaz, bu grupları konu alan film türleriyle de dalga geçer. Bu nedenle denilebilir ki, bazı uydurma belgeseller taklit özelliklerini saklarken bazıları açık bir şekilde bunu ortaya koyar. Sonuç olarak her parodi kurmaca film özelliği gösterse de, her kurmaca film parodi özelliği göstermez. Bu nedenle kurmaca bir film türü olan uydurma belgesel için parodinin önemli bir rolü olsa da, her uydurma belgeselin parodi özelliği göstermesi beklenemez.

Uydurma belgeseli kurmaca film türü olarak ele alan Jacobs, uydurma belgesel metninin hikâye anlatısının kurmaca filmlerinkiyle benzeştiğini söyler. Çatışma ve bu çatışmanın çözülmesine dayalı klasik anlatı yapısının tıpkı kurmaca filmdeki gibi uydurma belgeselde de uygulandığını belirtir (Jacobs, 2000). Gerçekten de birçok uydurma belgesel klasik bir anlatı yapısı kullanır. *David Holzman's Diary* (David Holzman'ın Günlüğü), *Man Bites Dog* (Adam Köpeği Isırdığında), *Forgotten Silver* (Unutulmuş Cevher) gibi filmler, klasik kurmaca film anlatı yapısını kullanan birkaç uydurma belgesel örneklerindendir.

Paul Ward (2005) ise uydurma belgeseli parodi olarak ele alır. Uydurma belgesel, komedi ve belgesel formlarının buluşma noktasıdır. Bu noktada birçok uydurma belgesel parodi özelliği taşıdığı için, uydurma belgeselin parodiyle kurduğu ilişkiye bakmak önemlidir.

PARODİ OLARAK UYDURMA BELGESEL

Parodi en eski anlatı biçimlerinden bir tanesidir, öyle ki kökleri Antik Yunan'a kadar gider (Dentith, 2000). Parodi edebiyattan sinemaya çok geniş bir alana yayılmıştır. Sinemaya oldukça kolay bir şekilde adapte edilmiş ve sinema kendi parodi ajandasını hemen yaratmıştır (Harries, 2000). Daha önce de belirtildiği gibi, parodi iyi bilinen türler üzerine kurulur ve bu kural sinemada da devam etmiştir. Sinemada parodi, iyi bilinen filmler, film türleri veya aktörler üzerinden gelişmiştir. Sinemanın ilk yıllarında henüz belirli türler ve biçimler çıkmadan önce ise parodi, durum komedileri olarak kendisini göstermeye başlamıştı. Lumière'in *Teasing The Gardener* (Bahçıvanla Alay Etme, 1895) ve Edwin S. Porter'ın *Uncle Josh at the Moving Picture* (Josh Amca Sinemada, 1902) gibi filmleri durum komedisi türündeki parodinin ilk örneklerindendir (Harries, 2000). Daha sonraları sinemada belirli türlerin ortaya çıkmasıyla bu türleri hedef alan tür parodileri de ortaya çıkmaya başlamıştır (Harries, 2000).

Paul Ward'a (2005) göre parodinin sinemada oluşturduğu anlatı yapısını anlamak önemlidir. Sinema bağlamında parodinin anlatı yapısı temelde üç bölümden oluşur. Bunlardan ilki lügat (*lexicon*), ikincisi söz-dizim (*syntax*) ve üçüncüsü de stildir (*style*) (Harries, 2000). Burada lügat (*lexicon*) imgesel anlamda kullanılmıştır, buna en iyi örnek kovboy filmlerinde sıkça gördüğümüz silah ve atlardır. Sözdizim (*syntax*) imgelerin belli bir şekilde bir araya gelerek oluşturdukları anlatı biçimidir. Diğer bir deyişle filmde hikâyenin nasıl anlatıldığıdır; imgelerin birbirlerine göre konumlandırılması, zaman ve alanın bir hikâyeyi anlatmak amacıyla nasıl kullanıldığını temel alır. Son olarak stil (*style*) hikâyenin anlatı biçimidir, buna en iyi örnek kamera hareketleri ve kurgunun ritmidir (Ward, 2005). Harries'e göre başarılı bir parodinin yolu lügatı (*lexicon*) ve söz-dizimini (*syntax*) iyi

bir şekilde kullanmaktan geçer (akt. Ward, 2005). Bu bağlamda uydurma belgeselin iyi bir belgesel parodisi sunabilmesi için taklit ettiği dünyayı gerçeği gibi sunabilmesi gerekir (Ward, 2005).

Bütün bunların ışığında denilebilir ki uydurma belgesel kaynağını belgeselin anlatı biçimlerinden alır ve bu biçimleri kullanarak birbirinden farklı anlatı biçimleri ortaya koyar. Ortaya koyduğu anlatı biçimlerinden bazıları parodi özelliklerini alenen veya daha kapalı kullanırken, bazıları parodiyi anlatı biçimi olarak kullanmazlar. Örneğin *Punishment Park* (Ceza Parkı) uydurma belgeselin parodiden uzak, oldukça ciddi bir örneğidir.

Özetlemek gerekirse uydurma belgesel, farklı anlatı özellikleri gösteren bir anlatı biçimidir. Bu anlatı biçimleri anlatılmak istenen konunun özelliği, yönetmenin motivasyonu ve kullanılan biçimlerin özelliklerine göre değişir. Bu nedenle uydurma belgeseli bütün olarak anlayabilmek için kendi içindeki farklı biçimlerine bakmak önemlidir.

UYDURMA BELGESELİN DERECELERİ

Uydurma belgesel farklı yollarla belgeselin anlatı yapısını hedef alır. Bazı uydurma belgeseller direkt olarak belgeseli hedef alıp, belgeselin anlatı yapısıyla açıkça alay ederken, bazılarıysa belgeselin anlatı biçimini araç olarak kullanarak kültürel ve sosyal olaylarla alay etmeyi tercih ederler (Ward, 2005). Bazı uydurma belgesellerse bu ikisinin de ötesine geçerek oldukça ciddi örnekler ortaya koyarlar. Roscoe ve Hight (2001) uydurma belgeselin örneklerinden yola çıkarak uydurma belgeseli üç ayrı kategoriye ayırırlar. Bu kategorileri oluştururken temelde üç faktörü göz önünde tutarlar. Bunlardan ilki yönetmenin amacıdır, ikincisi belgesel kodlarının ve geleneğinin kullanılma derecesidir, üçüncü ve son olarak da filmin barındırdığı öz-düşünsel özelliklerdir (Roscoe ve Hight, 2001). Bu bağlamda ilk dereceyi parodi *(parodi)*, ikinci dereceyi eleştiri *(critique)* ve üçüncü dereceyi de yapı-çözüm *(deconstruction)* olarak belirlemişlerdir (Roscoe ve Hight, 2000). Roscoe ve Hight'ın oluşturduğu bu dereceler, uydurma belgeselin farklı karakteristiklerini tanımlayabilmek için oldukça önemlidir.

Birinci Derece: Parodi

Birinci kategorideki filmler genellikle kültürel ve sosyal olaylara odaklanan ve onlarla dalga geçen filmlerdir. Yönetmenin temel amacı belgeselin anlatı yapısıyla dalga geçmekten çok popüler, kültürel veya sosyal olaylarla dalga geçmektir. Bu kategorideki uydurma belgeseller Ward'ın belgeselin anlatı yapısından çok kültürel olayları alaya alan uydurma belgesel sınıflandırmasıyla da örtüşmektedir. Açıklayıcı, interaktif ve gözleme dayalı belgeseller bu kategorideki uydurma belgesellerin en çok kullandığı belgesel anlatı biçimlerindendir. Anlatılan hikâyenin tuhaflığı belgeselin ciddiyetiyle tamamlanır, belgesel bir parodi unsuru olarak açıkça kullanılmaz. Ancak bu kategori içinde yer alan bazı filmlerde belgeselin anlatı biçimi de parodileştirilir; *The Rutles: Tek İhiyacın Nakit* bu kategoride yer alan ve belgeselin anlatı yapısını açıkça parodileştiren uydurma belgeseller için iyi bir örnektir. Bu tür uydurma belgeseller popüler konuları parodi unsuru haline getirseler de, eleştirellik bu tür filmlerde öne çıkan bir özellik değildir (Roscoe ve Hight, 2001). Uydurma bir karakter üzerine fenomen yaratan Woody Allen'ın ünlü *Zelig* (1983) filmi, keşiflerinin arasında sinema da olan ancak hiç kimsenin tanımadığı bir dahinin hikâyesini anlatan *Unutulmuş Cevher* (1995), başarısız bir rock grubunun hikâyesini anlatan *Karşınızda Spinal Tap* (1984) ve daha önce de bahsi geçen *The Rutles: Tek İhiyacın Nakit* (1978) bu kategoride bulunan uydurma belgesellerdir (Roscoe ve Hight, 2001). Bu filmlerin yönetmenleri bilinçli olarak belgeselin ciddiyetini ve gerçeklik söylemini hedef almasalar da, ortaya çıkan filmler ister istemez belgeselin anlatı yapısına dair bir eleştiri sunmaktadırlar. Roscoe ve Hight (2001) parodi derecesinde ortaya çıkan filmleri genel eğilimlerine göre üçe ayırmışlardır. Bu eğilimlerin ilki *nostalji*'dir ve bu tür filmler genellikle belli bir döneme ait kişileri veya olayları ele alırlar. *The Rutles: Tek İhiyacın Nakit, Zelig, Man With A Plan)* (Planı Olan Adam, 1996) ve *Unutulmuş Cevher* nostalji eğilimi içinde yer alan filmlerdendirler. İkinci eğilim olan *uydurma-rock-belgeseller*, müzik gruplarını konu edinen rock belgesellerini taklit eden ve genellikle gözleme dayalı belgesel biçimini kullanan filmlerdir. *Karşınızda Spinal Tap* bu filmlerin en iyi örneklerinden biridir. Nostalji eğilimi içinde yer alan ancak uydurma-rock-belgesel eğili-

minin özelliklerini de barındıran *The Rutles: Tek İhiyacın Nakit* bu eğilim içinde gösterebileceğimiz filmler arasındadır. Üçüncü eğilim olarak belirlenen *uydurma-melodram-belgesel*, melodram belgeselin kodlarını kullanan ve o tarz hikâyeler anlatan filmlerdir. *Waiting for Guffman* (Guffman'ı Beklerken, 1996) bu filmlere en iyi örneklerden biridir. Parodi kategorisindeki bu üç eğilim bizlere uydurma belgeselin doğasıyla ilgili önemli ipuçları vermektedir. Bu üç eğilimi ele alırken göz önünde bulundurulması gereken önemli bir ayrıntı da söz konusu eğilimlerin katı sınırları olmadığı ve birbirleriyle etkileşim içinde olduklarıdır.

İkinci Derece: Eleştirel

İkinci kategoriyi oluşturan *eleştirel* filmler belgeselin anlatı yapısını açıkça hedef alarak birinci kategorideki filmlerden ayrılırlar (Rosce ve Hight, 2001). Bu tür filmlerde kurmaca bir argüman belgeselin anlatı biçimiyle desteklenir. Belgesel kodları genellikle yönetmenin argümanını desteklemeye yarayacak biçimde kullanılır. Böylece belgesele ait kodların hem anlatılan konuyu hem de izleyiciyi manipüle etmek için nasıl kullanılabileceğini göstermeyi amaçlar (Roscoe ve Hight, 2000). Ancak bu filmlerde belgeselin gerçeklik söylemine dair açık bir öz-düşünümsellik yoktur, buradaki öz-düşünümsellik kendiliğinden oluşan ama amaçlanmış bir öz-düşünümsellik değildir. Parodi kategorisindeki filmlerden farklı olarak bu kategorideki filmler seçtikleri konuya eleştirel yaklaşırlar. Örneğin Roscoe ve Hight'ın (2001) bu kategori içinde ele aldıkları 1983 yılı yapımı uydurma-rock-belgesel *Bad News Tour* (Kötü Haber Turu), bu tür filmlerin eleştirelliğine iyi örnektir. Parodi kategorisinde yer alan *Karşınızda Spinal Tap*'dan farklı olarak, *Kötü Haber Turu* sadece bir müzik grubunu konu almaz, aynı zamanda müzik grubunu konu edinen belgesel ekibini de konusunun içine dâhil eder. Böylece belgesel, yönetmeninin konusuyla kurduğu ilişkiye açık bir gönderme yapar. Bu kategorideki filmlere bir diğer örnek de *Bob Roberts*'tır (1992). Amerikan seçim sisteminin eleştirildiği filmde, aynı zamanda belgeselin gerçeklik söylemine de gönderme yapılır.

Roscoe ve Hight (2001) bu kategorideki filmleri de öz-düşünümsel öğelerin kullanımına göre üçe ayırmışlardır. Bunlardan ilki *medya*

*pratiklerinin sessiz eleştirisi*dir. Adından da anlaşıldığı gibi bu tür filmler medya pratiklerini eleştiren filmlerdir. Örneğin *Kötü Haber Turu* (1983), *ER* (*Tuzak* isimli bölümü, 1997) ve *The Games* (Yarışmalar, 1998) gibi filmler, film yapım süreçlerini, yönetmen ve yönetmenin konuya yaklaşımını eleştiren filmlerdir. Genellikle bu filmlerde film ekibinin etik olmayan davranışları gösterilmeye çalışılır. İkinci sınıflandırma *politik eleştiri*dir. Politik konuların ele alındığı bu tür filmlerde siyaset ve medyanın ilişkisi de eleştiri konusudur. Bu tür filmlere en iyi örnek *Bob Roberts*'tır (1992). Daha önce de değinildiği gibi Amerikan seçim sistemine gönderme yapan film, medyanın seçimlerdeki rolü, etik duruşu gibi konuları da ele almaktadır. Amerikan başkanı Nixon'ın siyasetini eleştiri odağı yapan *Ceza Parkı* da bu tür filmler arasında gösterilebilir.

Bu kategorideki üçüncü sınıflandırma *aldatmaca*dır. Bu sınıflandırmadaki filmler seyirci tarafından gerçek olarak kabul edilen filmlerdir. Seyircinin filme gösterdiği tepki bu tür filmlerin sınıflandırılmasında en geçerli öğedir. Diğer bir deyişle yönetmenin seyirciyi kandırmak gibi bir amacının olması veya olmaması önemli değildir, önemli olan seyircinin filmi nasıl değerlendirdiğidir. Parodi kategorisi içerisinde değerlendirilen *Unutulmuş Cevher* yayınlandığı zaman birçok televizyon izleyicisi tarafından gerçek olarak algılandığı için bu sınıflandırmanın da içinde yer almaktadır. *Incident in Lake Country* (Göller Bölgesi Hadisesi, 1998) filmi yine yönetmeninin amacı dışında seyirciyi kendi gerçekliğine inandıran filmler arasındadır. Roscoe ve Hight *Karşınızda Spinal Tap* ve *David Holzman'ın Günlüğü* filmlerini bu kategori içinde değerlendirmeseler de bu iki film de seyirci tarafından gerçek olarak algılanmış filmlerdendir.

Üçüncü Derece: Yapı-çözüm

Üçüncü sınıflandırma olan *yapı-çözüm*, Paul Ward'ın (2005) da bahsettiği alenen ve amaçlı olarak belgeselin anlatı biçimlerini hedef alan filmlerdir. Belgeselin etik değerleri ve "kamera gerçeği söyler" anlayışı bu filmlerin eleştiri odağıdır. Bu nedenle genelde gözleme dayalı belgesel ve dolaysız sinema bu tür uydurma belgesellerin eleştiri yönelttiği belgesel biçimleridir. Kendi filmini yaparak gerçeği bulmaya çalışan bir adamın hikâyesini anlatan *David Holzman'ın Gün-*

lüğü, İngiliz belgesel anlatı tarzını hedef alan *The Falls* (Düşüş, 1980) ve belgeselde etik konusunu eleştiren *Adam Köpeği Isırdığında* filmleri bu sınıflandırmaya giren filmlerdir.

Uydurma belgeselden bahsederken tek bir anlatı yapısından bahsetmek mümkün değildir. Örnekler incelendiğinde filmlerin belgeselin anlatı yapısıyla, gerçeklik söylemiyle ve anlattığı hikâyelerle kurduğu ilişkiler çeşitlilik göstermektedir. Roscoe ve Hight'ın oluşturdukları dereceler uydurma belgeselin farklı karakteristiklerine vurgu yapar ve kesin sınırlar belirtmediği için uydurma belgeselin esnek doğasını da anlamamızı sağlar. Bir filmin parodi derecesinde hem de eleştirellik derecesinde olması mümkündür. Bu nedenle uydurma belgeseli ele alırken kendi içinde birden çok biçimi ve yaklaşımı barındıran bir tür olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir.

UYDURMA BELGESEL ÖRNEKLERİ: ELEŞTİRİDEN EĞLENCEYE

Belgeselin gerçeklik söylemine bir eleştiri olarak çıkan uydurma belgesel, zamanla eleştirel özelliklerinden uzaklaşarak eğlence öğelerini ön plana çıkarmaya başlamıştır. Uydurma belgeselin son dönemlerde ortaya çıkan örnekleri genellikle eğlence öğelerini içeren konuları ele almışlardır. Düğün yarışmalarını konu alan *Confetti* (Konfeti, 2006) ve bir folk müzik konserinin yapım aşamalarını elen alan *A Mighty Wind* (Aziz Rüzgar, 2003) bu tür filmlere örnek olarak gösterilebilir. Bu tür filmler sadece seçtikleri konu değil aynı zamanda konuları ele alış biçimleriyle de eleştirel bir yaklaşım sunmazlar. Daha çok birinci derece parodi grubunda değerlendirilebilecek bu filmler, sosyal-kültürel olayların parodilerini sunarlar. Uydurma belgeselin bu yöneliminde televizyonun rolü de göz önünde tutulmalıdır. Televizyonun eğlenceye yönelik programları desteklemesi uydurma belgeselin de parodi özelliğinin diğer özelliklerinden daha çok ön plana çıkmasına neden olmuştur. Ayrıca televizyonun eğlenceye düşkün doğası ve burada kendine yer edinmeye çalışan belgeselin televizyona adaptasyonu onu taklit eden uydurma belgeselin de doğasını değiştirmiştir denilebilir. Uydurma belgeselin değişen karakteristiğini daha iyi anlayabilmek için bu bölümde ilk dönem ve son dö-

nem uydurma belgesel örneklerine bakılmıştır. Bu bağlamda *David Holzman'ın Günlüğü*, *Yalan Yok* ilk dönem uydurma belgesel örnekleri olarak ele alınırken, *Aziz Rüzgar* ve *Konfeti* filmleri son dönem uydurma belgesel örnekleri olarak ele alınmışlardır.

David Holzman'ın Günlüğü (1967)

Uydurma belgeselin ilk örneği olarak gösterebileceğimiz *David Holzman'ın Günlüğü* dönemin akademik oluşumlarından da etkilenmiştir. Bu bağlamda denilebilir ki akademi uydurma belgeselin çıkışı için önemli bir rol oynamıştır, nitekim filmin yönetmeni Jim Mcbride New York Film Okulu öğrencilerindendir. Kameranın gerçeği temsilini ve belgeselin gerçeklik söylemini sorgulayan *David Holzman'ın Günlüğü,* belgeseli sadece bir anlatı biçimi olarak ele almanın ötesine geçmiştir. Belgesel film pratiği, yönetmenin motivasyonu, izleyicinin motivasyonu ve izleyici ile belgesel arasındaki ilişki filmin başlıca sorguladığı öğeler arasındadır.

Film, hayatın anlamını kendi günlük hayatını kamera aracılığıyla kaydederek bulmaya çalışan bir adamın hikâyesini konu alır. Filmin yönetmeni filmin konusu haline gelir ve kamerayı kendi hayatına çevirir. Del Jacobs filmin ana karakteri olan ve L. M. Kit Carson tarafından canlandırılan David Holzman'ın döneminin tipik bir karakteri olduğunu söyler. Buna göre David Holzman ruhsal bir arayış içinde olan bir film yönetmenidir ve arayışını filmin araçları vasıtasıyla sonlandırabileceğine dair büyük bir inancı vardır (Jacobs, 2000). Tesadüfe bakın ki filmin anlatı yapısı 1960'larda oldukça popüler olan ve gerçeği olduğu gibi kaydetme ve sunma iddiası üzerine kurulu *dolaysız sinema* anlatı biçimini temel almaktadır. Roscoe ve Hight'ın (2001) da belirttikleri gibi film dolaysız sinemanın yaklaşımına dolaysız bir eleştiri sunmaktadır. Tıpkı dolaysız sinemada olduğu gibi kamera her şeyi neredeyse ayırt etmeden çekmeye çalışır. Kameranın bu şekilde kullanılması filmin kurmaca doğasının üstünü örten bir işlev görür. Filmde izlediğimiz her şey sanki doğal olarak kameranın önünde cereyan ediyormuş hissi verir. Zaten film de bizim bu şekilde düşünmemiz için tasarlanmıştır. Oysa *David Holzman'ın Günlüğü*'nde seyrettiğimiz her şey senaryoya dayalı olarak gelişmektedir.



Resim 6: *David Holzman'ın Günlüğü*'nden bir kare.

Film, kameranın gücünü ve David'in kameraya olan düşkünlüğünü olaylar zinciri içerisinde bize sunar. Jacobs'un (2000) daha önce de belirttiği gibi bu filmde kamera bir gerçeği bulma aracı haline dönüşmüştür. Kameraya atfedilen bu rol David'in hüsranla biten arayışının da sorumlusu haline gelir. Öyle ki filmin sonunda David gerçeği ona göstermediği için kamerasını suçlar, hatta onun bu şekilde davranmasına sebep olanın da kamera olduğunu söyleyerek bütün sorumluluğu kameraya yükler. Film böylelikle dolaysız sinemanın kamera aracılığıyla aktarmaya çalıştığı gerçeklik saplantısına bir gönderme yapar. Ayrıca kameranın gerçekliğin aracısı olarak yüceltilen rolünü de eleştirir. Kameranın röntgencilik amaçlı kullanımı, özel hayata müdahalesi dolaysız sinemanın gerçeği bulma yolundaki sapmalarına da dikkati çekmektedir. Adını Bayan Schwartz olarak koyduğu ve platonik bir ilişki geliştirdiği komşusunu kamera aracıyla gözetlemesi ve kız arkadaşı Penny'yi isteği dışında kameraya kaydetmeye çalışması, bir nevi tacizde bulunması kameranın röntgencilik amaçlı kullanımı ve tacize varan özel hayat müdahalesine göndermeler yapmaktadır. Jacobs (2000), Holzman'ın komşusunu çektiği sahnelerin, sadece dolaysız sinema eleştirisi değil aynı zamanda Hitchcock'un *Arka Pencere* filmine de göndermede bulunduğunu belirtir. Bu bağlamda filmin röntgencilik bazlı sahnelerini tıpkı bir Holly-

wood filminde olduğu gibi röntgenleyeni röntgenleyen bir döngüye soktuğunu belirtir; David komşusunu röntgenler ve seyirci de David'i röntgenlerken seyreder (Jacobs, 2001). Bunlara ek olarak Nora Sayre (1973), *David Holzman'ın Günlüğü*'nün dolaysız sinemayla beraber dönemin siyasi olaylarını da konusu içine dâhil ettiğini söyler. Bu bağlamda Sayre dikkatimizi radyonun bulunduğu sahnelere ve buradaki radyo anonslarına çeker. Bu anonslarda Newark ayaklanmalarındaki ölü sayısı, İsrail ve Mısır arasındaki ateşkes ve Pentagon'un Vietnam Savaşı ile ilgili bilgilendirmelerine yer verilmektedir. Böylece ana karakterin gerçeği ararken bir yandan da dünyada olup bitenlerle arasındaki kopukluk onun sığ dünyasını gözler önüne sürer. Uydurma belgeselin en erken örneklerinden biri olan *David Holzman'ın Günlüğü* hem belgesele hem de döneminin tipik burjuva anlayışına getirdiği eleştiriyle hala uydurma belgeselin en çarpıcı örneklerinden biridir.

Yalan Yok (1973)

New York Üniversitesi MFA programı öğrencisi Mitchell W. Block'un bitirme tezi olan *Yalan Yok* filmi, *David Holzman'ın Günlüğü* gibi akademi kökenli ve dolaysız sinemayı hedef alan uydurma belgesellerden biridir. 16 dakikalık kısa film, tecavüz gibi bıçak sırtı bir konuyu ele alır. Film gece dışarı çıkmaya hazırlanan bir kadının sıradan hazırlık ritüelini takip eder. Kameraman (aynı zamanda filmin yönetmeni) film boyunca görülmez, ancak kadına sorduğu sorulardan sesini işitiriz. Kamera dolaysız sinemadaki gibi sürekli kayıttadır ve takiptedir, bir süre sonra bu seyirciyi rahatsız edici bir hal almaya başlar. Kameraman sorduğu sorularla kadını sıkıştırmaya başlar, kadının sorgulanması sonucunda kadının tecavüz kurbanı olduğu anlaşılır. Ancak kameraman buna inanmakta zorlanır ve gerçeği ortaya çıkarmak adına kadının üstüne gitmeye devam eder, sonunda kadın duygusal bir patlama yaşayarak kameramanı hikâyesinin gerçek olduğuna inandırır. Sosyal bir eleştiri barındıran film, tecavüz gibi konuların ele alınış biçimine de gönderme yapar. Filmin yönetmeni Mitchell Block, bu filmi yaparken 1972-1973 yıllarında televizyonda yayınlanan ve Amerika'daki bir ailenin günlük hayatını gün be gün televizyona taşıyan *American Family* (Amerikan Ailesi) adlı

programdan ilham aldığını belirtir (Block, 2002). Bu programın öne çıkardığı etik konuların, kameranın varlığının insanın davranışlarına olan etkisi gibi sorunların filminin özünü oluşturduğunu belirten Block (2002), aynı zamanda *David Holzman'ın Günlüğü*'nden de etkilendiğini söylemektedir. Block'a (2002) göre *Yalan Yok* filmi, yönetmenin konusu ve seyirciyle kurduğu ilişki ile seyircinin filmle kurduğu ilişki temelinde üç önemli karakteristik sunmaktadır. Bunlardan ilki konunun duyarsız bir yönetmen tarafından kötüye kullanımıdır. İkincisi, film, yönetmenin etik olmayan davranışlarının sergilenerek seyircinin yönetmenle kurduğu ilişkinin baltalanmasıdır (yönetmene olan güvenin sarsılması). Üçüncüsü ise seyircinin gerçeği öğrenme isteğinin kötüye kullanılmasıdır; *Yalan Yok* filmi kurmacadır ancak anlatı biçimi dolaysız sinema olduğu için sanki gerçek bir konuyu anlatıyormuş gibi algılanmaktadır. Seyirci filmin sonunda ana karakterle ilgili gerçeği öğrenir, ancak bu da bir yalandır. Film anlattığı hikâyenin yanı sıra, aslında film yönetmeninin seyirciyi manipüle etmesiyle de ilgilidir. *Yalan Yok* filmi Juhasz'ın belirttiği gibi üç öğeye meydan okur. Bunlardan ilki gerçeği anlatma teknolojileridir, burada kamera gerçeği yakalayan bize gösteren bir araçtır. Özellikle kameranın yakınlaşma ve uzaklaşma gibi teknolojik özellikleri, kadının mimiklerine yakından bakma onu gözlemleyebilme şansını bize tanır. Ancak gözlemlediğimiz şey gerçeğin kendisinden çok başarılı bir oyunculuktur. Böylece kamera gerçeği anlatan değil taklit eden bir role bürünür ve kameranın gerçeklikle kuduğu ilişkiye meydan okunur. İkincisi bu teknolojiyi sahip olan otorite yani kameramandır (ki kendisi aynı zamanda yönetmen rolündedir), otoritesini kadının sakladığı yalanı ortaya çıkarmak için kullanır. Kadını yönlendirme ve sorgulama hakkını kendinde görür ve bunu da sonuna kadar kullanır. Kamera elinde bir otorite, hatta bir sorgulama aracını dönüşür. Otorite sorgulanır ve sorgulatılır. Üçüncüsü ise anlatılamayan kısmi gerçekliktir. Tecavüz genellikle çok konuşulmayan, üstü örtülmeye çalışılan bir konudur. Film kadının itirafıyla üstü örtülü bir konunun birden üstünü açar. Ancak yönetmen buna inanmaz, bunu kadının uydurduğunu düşünür. Bu ince bir şekilde toplumun bu konuya bakış açısını da yansıtır. Böylece çok dile getirilmeyen, pek işlenmeyen bir konu olan tecavüz birden seyircinin karşısına çıkar.



Resim 7: Tecavüz meselesini ele alan *Yalan Yok* (1973).

Birçok uydurma belgesel gibi bu film de belgeselin alt türlerinden biri olarak algılanmıştır. Örneğin belgesel teorisyenlerinden Nichols (2001), *Yalan Yok* filmini öz-düşünümsel belgesel olarak sınıflandırmıştır. Oysa senaryo temelli olan bu filmdeki öz-düşünümsel öğeler tamamen filmin kurmaca doğasını gizlemek amacıyla kullanılmıştır. Bu nedenle buradaki öz-düşünselliği suni bir öz-düşünsellik olarak tanımlayabiliriz. *David Holzman'ın Günlüğü* gibi *Yalan Yok* filmi de hem belgeselin gerçeklik söylemini hem de sosyal konuları eleştiri odağı haline getirmiştir. Özellikle dolaysız sinema akımına bir eleştiri getiren *Yalan Yok* filmi kameranın özel hayata müdahalesini ve 'gerçeği' ararken etik değerlerin nasıl çiğnenebileceğini gösterir. Böylece film sadece ele aldığı konuyu değil, belgesel film yapım sürecini de eleştiri odağı haline getirir.

Aziz Rüzgâr (2003)

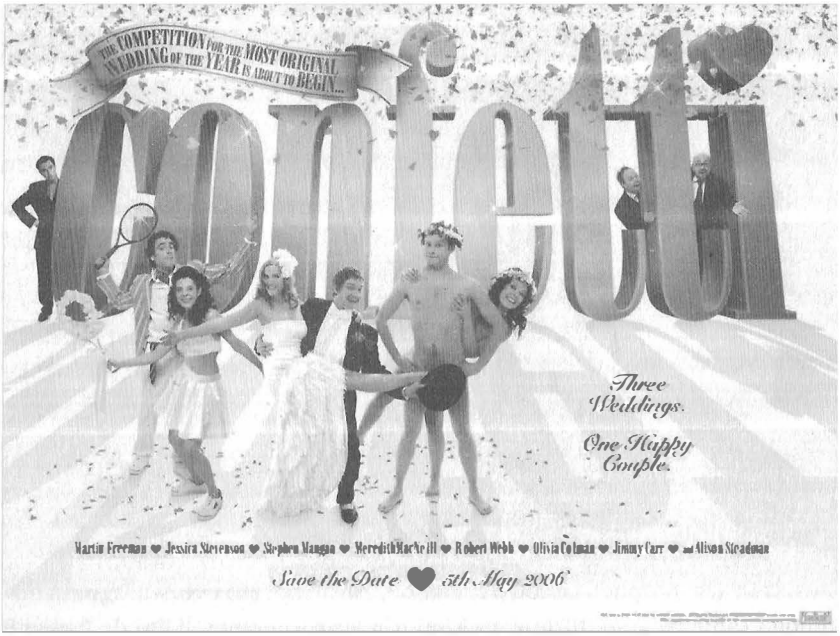
Christopher Guest her ne kadar filmini uydurma belgesel olarak tanımlamasa da, *Aziz Rüzgar* literatüre uydurma belgesel olarak geçmiştir. Film, ünlü halk müzisyeni Irving Steinbloom'un -ki kendisi



Resim 8: Christopher Guest, *Karşınızda Spinal Tap*'teki oyunculuğunun ardından sahte belgesel türüne ait kimi filmlerin yönetmenliğini de üstlenir. *Aziz Rüzgâr* (2003) bu yapımlardan biridir.

kurmaca bir karakterdir- anısına düzenlenen halk konserini konu alır. Konser babasının en çok sevdiği üç halk müzik grubunu bir araya getirmeye çalışan Irving Steinbloom'un oğlunun çabalarını anlatmaktadır. Film, bu üç müzik grubunun kendi içlerindeki ve Steinbloom'un aile üyeleri arasındaki ilişkiye odaklanır. Her grubun geçmişi ve şu ânki durumuyla ilgili bilgi verilir. Dolaysız sinema anlatımının da kullanıldığı filmde, kurmaca röportajlar, sahte gazete haberleri, sahte arşivler ve sahte görüntüler kullanılır. Folk müziğinin üç klasik arketipinin hayal ürünü gruplarla temsil edildiği filmin ana amacı, folk müzik gruplarının parodisini yapmak olduğu için belgesele direkt yapılan bir atıf yoktur. *David Holzman'ın Günlüğü* ve *Yalan Yok* filmlerindeki gibi belgesel yapım sürecine dair bir eleştiri olmadığı gibi, film işlediği konuya dair de eleştirel bir tavır sergilemez. Filmin yönetmeni Christopher Guest'in (2010) de vurguladığı gibi filmin önceliği güldürmek ve eğlendirmektir. Bu nedenle eleştiri filmin ortaya koymak istediği bir karakteristik değildir.

Filmde kullanılan belgesel öğeleri sadece eğlendirmek amaçlı kullanılmış olup konunun mizahi yönünü ortaya çıkarmıştır. Bu bağlam-



Resim 9: *Konfeti* isimli sahte belgeselin afişi.

da ele alındığında *Aziz Rüzgâr* filmi uydurma belgeselin eleştirel öğelerini eleyerek sadece eğlence öğelerine yer vermiştir denilebilir.

Konfeti (2006)

Debbie Issitt tarafından 2006 yılında yapılan *Konfeti* filmi, uydurma belgeselin 2000'li yıllardaki örneklerinden biridir. Filmin konusu bir magazin dergisi tarafından düzenlenen düğün yarışması programıdır. Programa göre en iyi konsept düğününü yapan çift bir ev sahibi olma ve kapakta yer alma fırsatını yakalayacaktır. *Aziz Rüzgâr* filmindeki gibi *Konfeti* filmi de arketipsel karakterler üzerine kurulmuştur. Filmde yer alan üç çift farklı üç çift modelini temsil etmektedir. Örneğin ilk çift olan Sam ve Matt klasik romantik bir çiftin karikatürüdür. İkinci çiftse hayli hırslı iki tenis oyuncusundan oluşur. Üçüncü çift çevreci bir çiftin karikatürüdür ve genellikle filmde çıplak olarak yer alırlar. Dolaysız sinema anlatı biçiminin kullanıldığı filmde çiftler ve aileleri ile magazin ekibinin ilişkileri mizah konusu olmuştur. *Aziz Rüzgar* filmindeki gibi *Konfeti* filmi de eleştiriden uzak bir

durum komedisi özelliği göstermektedir. Parodi öğelerini kullandığı için tabiatında bir eleştiri barındırsa da eleştiri, amaçlı olarak filmin tercihlerinden biri değildir. Film bu tür programlara, çiftlerin içinde bulunduğu rekabete, magazin ekibinin duruşuna veya bütün bunları çeken belgesel ekibine hiçbir eleştiri ya da göndermede bulunmamaktadır. Var olan atıflar filmin amaçlı olarak yarattığı bir göndermeden ziyade, kendiliğinden ortaya çıkan durum komedisi dokundurmalarıdır. Böylece film eleştiriden çok var olan sistemin doğallaştırılmasına katkıda bulunmktadır.

Aziz Rüzgâr ve *Konfeti* filmlerini *David Holzman'ın Günlüğü* ve *Yalan Yok* filmleriyle bir arada ele aldığımızda, bu iki filmin amaçlı bir eleştiri niteliğinden yoksun olduğunu söylemek gerekir. Her ne kadar bu iki film sosyal ve kültürel konuları ele almışlarsa da bu konulara eğlenceli bir biçimde yaklaşmayı eleştirelliğe tercih etmişlerdir. Aynı zamanda bu iki filmde de uydurma belgeselin, belgeselin gerçeklik söylemine dair eleştirel duruşu dışlanmış ve bunun yerine belgesel anlatı yapısı başka bir eğlence formu yaratmak için kullanılmıştır denilebilir.

İlk dönem ve son dönem örnekleri ele alındığında uydurma belgeselin eleştirel özelliğinin son dönem örneklerinde eğlenceyle yer değiştirdiği görülmektedir. İlk uydurma belgesel örnekleri belgeselin yerleşik şablonlarına bir eleştiri getirme ve seyirciyi sorgulamaya davet etme gibi amaçlar taşırken, son dönem örnekler bu amaçtan ayrılmışlardır. Televizyon ve film endüstrisinin baskın gelen isteklerinin bu değişimi tetiklediği söylenebilir. Daha önce de bahsedildiği gibi televizyon, belgeseli daha eğlence odaklı bir hale getirdi. Belgeselde görülen bu değişikliğin yansıması olarak uydurma belgeselin de daha eğlence odaklı hale geldiği varsayılabilir. Ancak uydurma belgeselin seçenekleri arasında belgeselin değişen doğasını da eleştiri konusu haline getirme olasılığı bulunduğu için, bu yaklaşım tam bir açıklama getirememektedir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki uydurma belgesel de pazarın taleplerine maruz kaldığı için doğasının daha eğlence odaklı hale gelmesi çok şaşırtıcı değildir. Bunun yanı sıra, bu çalışmada ele alınan uydurma belgeseller genel akım içerisinden seçilmiş uydurma belgesellerdir ve bundan dolayı uydurma belgeseli sadece bu son dönem yapılan filmlere göre değerlendirmemek gerekir.

SONUÇ

Bu çalışmada uydurma belgeselin, belgeselin gerçeklik söylemiyle kurduğu ilişki ele alınmıştır. Uydurma belgeselin, belgeselin kodlarını ve geleneklerini kullanma biçimlerini incelemek bu çalışmanın esas amaçlarından biri olmuştur. Uydurma belgeselin, belgeselle kurduğu ilişkiyi daha iyi anlayabilmek için belgesel ve uydurma belgeselin özellikleri ayrı ayrı incelenmiştir. Ayrıca uydurma belgeselin kurmaca filmle kurduğu ilişkiye de yer verilmiş ve bu alandaki çalışmalar sunulmuştur. Bu çalışmada uydurma belgeselin, belgeselin anlatı biçimlerini kullanarak belgeselin gerçeklik ve tarafsızlık söylemine bir eleştiri getirdiği tartışma konusu olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda, belgeselin karakteristik özellikleri ve belgeselin gerçeklik söylemini nasıl kurduğu incelenmiştir. Ayrıca uydurma belgeselin ilk örneklerindeki eleştirel özelliğin son dönemlerde giderek azaldığı iddia edilmiştir.

Erken dönem belgeselciler belgeseli kurumsallaştırılmaya çabalamışlar ve bu çabaların da etkisiyle belgesel modernizmin amaçlarıyla birleşmiştir. Bundan dolayı da belgesel Aydınlanma'nın bakış açısını temsil eder hale gelmiştir (Roscoe ve Hight, 2001). Böylece bilgi ve eğitim aracı haline gelen belgesel, bilim ve gazetecilikle sıkı bir ilişki kurmuştur. Bu ilişki belgeselin gerçeklik ve tarafsızlık söylemi oluşturmasına neden olmuştur (Roscoe ve Hight, 2001). Ancak 1950'lerin sonunda ortaya çıkan post-modernizmle beraber belgeselin gerçeklik ve tarafsızlık söylemleri sorgulanmaya başlanmıştır ve belgesel modernizmin bir aracı olarak konumlandırılmıştır. Film yönetmeni ve akademisyen Trinh T. Minha (1991) belgeseli spesifik bir dünya görüşünü evrensel bir doğruymuş gibi sunmasını eleştirmiştir. Bu dönemlerde ortaya çıkan uydurma belgeselin ilk örnekleri de belgeselin gerçeklik arayışını ve temsilini eleştirmişlerdir. Özellikle akademi ve film okulları uydurma belgeselin eleştirel doğasını tetiklemiştir denilebilir. Uydurma belgeselin ilk örnekleri sadece belgeselin biçimini değil aynı zamanda tarihsel ve toplumsal konumunu da hedef almışlardır. Ancak, toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimler uydurma belgeselin de değişimine sebep olmuştur. Özellikle televizyonun yeni bir pazar olarak ortaya çıkması uydurma belgeselin eleştirel doğasının yerini eğlenceye bırakmasına yol açmıştır.

Bu nedenle bu çalışmada uydurma belgeselin son dönemde televizyon için yapılan örneklerinin eleştirellikten yoksun olduğu iddia edilmiştir. Bu tartışmayı daha açık hale getirmek için ilk dönem ve son dönem uydurma belgesel örnekleri üzerinde durulmuştur. İlk dönemi temsilen *David Holzman'ın Günlüğü* (1967) ve *Yalan Yok* (1973) filmleri ile son dönem televizyon uydurma belgesellerini temsilen *Aziz Rüzgâr* (2003) ve *Konfeti* (2006) filmleri ele alınmıştır.

Bu örneklerin ışığında anlaşılmıştır ki erken dönem uydurma belgesel örnekleri belgeselin gerçeklik ve tarafsızlık söylemine bir eleştiri getirirken, son dönem örnekleri daha çok sosyal ve kültürel olaylarla alay etmeyi tercih etmektedirler. Ancak doğası itibariyle uydurma belgesel kasıtlı olsun ya da olmasın bir eleştiri barındırmaktadır.

KAYNAKÇA

Andrew, Dudley, J. (1976), *The Major Film Theories: an introduction*, New York: Oxford University Press.

Aufderheide, Patricia (2007), *Documentary Film: A Very Shot Introduction*, Oxford University Press.

Beattie, Keith (2004), *Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television*, New York: Palgrave MacMillan.

Bazin, André (2004). "What is Cinema? The ontology of the photographic image", ed. Leo Braudy ve Marshall Cohen *Film Theory and Criticism: Introductory Reading*, 6. basım, New York: Oxford University Press, s. 166-170.

Boxsel, Van, Mathijs (2004). *Aptallık Ansiklopedisi*, Ayrıntı Yayınları.

Chanan, Micheal (2007), *The Politics of Documentary*, British Film Institute.

Dentith, Simon, (2000), *Parody*, Londra: Routledge.

Donato, Rafaele (2007), *Film History, Docufictions: an interview with Martin Scorsese on documentary film*, John Liberty Publishing.

Ellis, Jack, C. (2000), *John Grierson: Life, Contributions, Influence*, ABD.

Ellis, Jack, C., Betsy, A. McLane (2005), *A New History of Documentary Film*, New York: The Continuum International Publishing Group Inc.

Garnham, Nichols (1972), *TV documentary and Ideology*, Oxford Journals-Humanities, Cilt: 13, s. 109-115.

Harries, Dan (2000), *Film Parody*, Londra: British Film Institute.

Hallam, Julia ve Margaret Marshment (2000), *Realism and Popular Cinema*, Manchester: Manchester University Press.

Hutcheon, Linda (1985), *A Theory of Parody: Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, Great Britain, Methuen and Co. Ltd.

Hutcheon, Linda (1990), "An Epilogue: Postmodern Parody: History, Subjectivity, and Ideology", *Quar. Rev. of Film and Video*, Cilt: 12, s. 125-133.

Hutcheon, Linda (1995), *Irony's Edge: the theory and politics of irony*, Londra: Routledge.

Hutcheon, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londra: Routledge.

Jacobs, Del (2000), *Revisioning Film Traditions: The Pseudo-documentary and the No Western*, ABD: Edwin Mellen Press.

Jameson, Fredric (1984), "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, Cilt: 146.

Juhasz, Alexandra ve Jesse Lerner (2006), *F is For Phony Fake Documentary and Truth's Undoing*, University of Minnesota Press.

King, Geoff (2002), *Film Comedy*, New York ve Londra: Wallflower Press.

Kilborn, Richard ve Kohn Izod (1997), *An Introduction to Television Documentary: Confronting Reality*, Manchester ve New York: Manchester University Press.

Kracauer, Siegfried (2004), "Theory of Film", ed. Leo Braudy ve Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism: Introductory Reading*, 6. basım, New York: Oxford University Press, s. 143-154.

Lopez, M., Ana (1993), "(Not) Looking for Origins: Postmodernism, Documentary, and America", ed. Michael Renov, *Theorizing Documentary*, New York: Routledge.

Lyotard, Francois, Jean (1979), *The Postmodern Condition, A Report on Knowledge*, Manchester University Press.

Min-ha, T., Trinh (1993), "The Totalizing Quest of Meaning", ed. Michael Renov, *Theorizing Documentary*, New York: Routledge.

Nichols, Bill (1993), "Getting to Know You... Knowledge, Power, and the Body"; ed. Michael Renov, *Theorizing Documentary*, New York: Routledge.

Nichols, Bill (2001), *Introduction to Documentary*, Indiana University Press.

Ocak, Ersan (2010), "Belgesel Sinema Üzerine", *Odtülü'ler Bülteni*, No. 198.

Paget, D. (1990), *The True Stories? Documentary drama on Radio, Screen and Stage* Machester: Indiana University.

Pollard, Arthur (1970), *Satire*. Londra: Methuen and Co Ltd.

Popple, Simon ve John Kember (2004), *Early Cinema: From Factory to Dream Factory*, Londra: Wallflower Press.

Rollyson, Carl (2004), *Documentary Film: A Primer*, ABD: iUniverse.

Roscoe, Jane ve Craig Hight (2001), *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, New York: Manchester University Press.

Rosenthal, Alan ve John Corner (1988), *New Challenges for Documentary*, 2. basım, New York: Manchester University Press.

Rosen, Philip (1993), "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts", ed. Michael Renov, *Theorizing Documentary*, New York: Routledge.

Saavedra, Cervantes, Miguel (1996), *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote I-II*, Yapı Kredi Yayınları.

Stam, Robert (1992), *Reflexivity in film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York: Colombia University Press.

Stam, Robert (2000), *Film Theory: An Introduction*, Blackwell Publishing Ltd.

Winston, Brian (1993), "The Documentary Film as Scientific Inscription", ed. Michael Renov, *Theorizing Documentary*, New York: Routledge.

Ward, Paul (2005), *Documentary: The Margins of Reality*, Londra: Wallflower Press.

İnternet kaynakları

Doherty, Thomas (2003), *The Sincerest Form of Flattery A Brief History of the Mockumentary*, http://www.highbeam.com/doc/1G1-110266867.html.

Mast, Jelle (2008), *New directions in hybrid popular television: a reassessment of television mock-documentary*, http://mcs.sagepub.com.

Sayre, Nora (1973), "Screen: 'David Holzman's Diary' Spoofs Cinema Verite", http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9903E0DA1239-E73ABC4F53DFB4678388669EDE.

JEAN ROUCH'UN *JAGUAR* BELGESELİ ÇERÇEVESİNDE BELGESEL SİNEMADA ETNOGRAFİNİN KULLANIMI VE ÖNEMİ

Bilgen Kuzu

GİRİŞ

Belgesel sinemanın izleyici üzerinde oluşturduğu güven duygusu onu kurmaca filmden ayıran en büyük özelliktir. Belgesel film izlerken, gerçeklerle yüzleşeceğimiz düşüncesi, yaşanmış bir olayın ya da eylemin anlatılacağı, bilinmeyen ya da unutulanla karşılaşacağımız duygusu benliğimizi sarar. Etnografik belgesel filmler unutulan, unutulmaya yüz tutan ya da bilinmeyen kültürlere bir keşif yolculuğudur.

'İnsan', 'kültür', 'toplum', 'yaşam', 'gelenek', 'kimlik', 'öteki' gibi kavramlar özellikle etnografik belgesel filmlerin beslendiği en önemli kavramlar arasındadır. Bu kavramları içine alan çalışmalar, uzun süreçleri kapsamakta ve özenli çalışma gerektirmektedir. Gerçeğe ta-

nıklık etmek, güven sağlamak, gördüklerini etik olarak görüntülemek etnografik belgesel yönetmenleri için uzun ve sabırlı bir süreçtir. Kültürü, tarihi ve yaşamı kavramak, gözlemlemek, estetik ve etik değerler çerçevesinde izleyiciye aktarmak uzun uğraşlar sonucunda gerçekleşir. Bu noktada sinema, antropoloji, etnografik yöntem ve uygulamalar birbiriyle etkileşim içine girer ve filme yön verir. Bu yöntem ve uygulamaları başta teknik olmak üzere sinemanın tüm olanaklarıyla birleştiren Fransız antropolog-yönetmen Jean Rouch kendine özgü filmsel pratikler denemiş ve özellikle etnograf kimliğiyle 'etnokurmaca' türünü ortaya koyarak belgesel sinemada yeni bir kuram yaratmıştır.

Çalışmada, kültürel antropoloji kavramları çerçevesinde, Jean Rouch'un *Jaguar* filmi üzerinden 'etnokurmaca'nın bu süreçteki etkisi ve önemi üzerine dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Rouch'un uyguladığı farklı deneyimlerle, bu kavramların etnografik belgesel filmlere getirdiği anlayış ve yaklaşımlar incelenmiştir. Etnografik araştırma yöntemleri ile etnografik belgesel film yapım yöntemlerinin kesişim noktaları ve bu pratiklerin süreçteki etkileri açıklanmıştır. Bu süreçte, gözleyen ve gözlenen arasındaki etkileşim, belgeselcinin antropolog kimliği önemli unsurlardır.

Etnokurmaca; kurmaca ve gerçek, gözlem ve deneyim, bilgi ve duygu arasında itinayla çizilen çizgiyi yaratıcı bir şekilde ortadan kaldıran bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Karşılıklı bir yapılanma sürecini kapsayan Etnokurmaca'nın 'gözlemlenen' üzerindeki etkisi üzerinde durulmuştur. 'Etnokurmaca'nın temsil filmi kabul edilen *Jaguar*, kültürel ve sinemasal kavramlar üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

ETNOGRAFİK ARAŞTIRMA YÖNTEMLERİ VE BELGESEL FİLM

Sosyal bilimlerde birçok alanda kullanılan etnografik araştırma yöntemleri, kültürel antropolojide çeşitli kültürlere yönelik gözlem, inceleme yapmak ve veri toplamak amacıyla kullanılmaktadır. Antropolog Malinowski'ye göre; araştırmacı incelediği toplulukla en az bir yıl süreyle yaşamalı, yerel dili kullanmalı, kendi kültüründen olan kişilerden soyutlanmalıdır. Böylece kişi 'onlar' kavramından 'biz'

kavramına bir geçiş yaşayacak ve bu durum araştırmacıya kültürü ve davranışları anlama, anlamlandırma ve yorumlamada bir iç görü sağlayacaktır (Akturan, 2009).

'Onlar' kavramından 'biz' kavramına geçiş sürecinde antropolog incelediği topluluğun içinde uzun bir zaman geçirmektedir. Bu süreçte, ilk başta yabancılaşma yaşasa bile zaman içerisinde toplumun dinamiklerini daha kolay bir şekilde anlamaya başlar. Etnografların en belirgin özellikleri, alana çıkmak ve başka insanların gündelik tecrübe ve faaliyetlerine yakın olmaktır. 'Yakın olmak' kavramı en basit anlamıyla insanların yaşamlarını ve yapıp ettiklerini içeren gündelik tekrarlara fiziksel ve sosyal açıdan yakın olmayı gerektirir; bu amaçla araştırmacı, başkalarını gözleyebilmek ve anlayabilmek için bu insanların yaşamlarının geçtiği kilit önemdeki yerlerin/bölgelerin tam ortasında bir konum edinebilmelidir (Emerson vd., 2008: 2).

Antropologların alan araştırma yöntemleri ve alan araştırmalarında kullandıkları teknik ve araçlar etnografik belgesel film sürecinde de kullanılmaktadır. Etnografik araştırma yöntemleri etnografik belgesel filmlerin bel kemiğini oluşturmaktadır. Belgesel film yönetmenin incelediği yaşama dâhil olması, bakış açısının gelişimi ve olaylara karşı duyarlılığının oluşması bakımından önemlidir. Etnografik belgesel filmlerin yapım sürecinde, belgesel film yönetmeni alan araştırmacısı gibi o hayatın akışı içinde yer alır ve toplulukla karşılıklı etkileşim halinde olur.

Etnografik araştırma yöntemlerinden biri olan etnografik belgeleme, üzerinde araştırma yapılan toplumun kültürüne ait çeşitli unsurların fotoğraf, film, ses ve benzeri biçimlerde kaydedilmesi olarak tanımlanabilir. Hareketli resimler ve durağan fotoğraf saha araştırmalarının veri toplamada kullandıkları önemli araçlardır (Susar, 2005: 145).

Antropolojik araştırmalarda bu yöntemler toplumların kültürel yapılarının analiz edilmesinde kültürel bir araç olarak kullanılırken, etnografik belgesel yapım sürecinde yapılan bu analiz filmin özünü oluşturmaktadır. Etnografik belgeselin yapım sürecinde antropolojik bir bakış açısıyla başlayan yolculuk, sinemanın teknik unsur ve olanaklarıyla kendi disiplinini ortaya koymaktadır.

Sinemacı etnograf Jean Rouch'un çalışmalarına baktığımızda, "Jean Rouch bir etnografı ve başlangıçta sinemayı kendi araştırmaları için

bir araç olarak görmekteydi" (Makal, 2002: 38). Fakat çektiği etnografik belgesel filmler, zamanla belgesel sinemaya yeni bir boyut getirerek durum tersine dönüşmüştür.

Sürekli yeni deneyimlerin peşinde olan Rouch, etnografik belgeselin temel kurallarından ödün vermezken, bir yandan da yeni oluşumlardan yeni araştırma alanları çıkarılmasına ön ayak olmuştur (Altıntaş, 2002: 33). Bu bağlamda Jean Rouch, hem belgesel sinemada hem de etnografik araştırmada kavramsal değişimlere yol açmıştır.

Öncelikle belgesel filmin içeriksel açıklaması yapılmalıdır. L. Herman'a göre, belgesel film, öyküsü gerçeğin içinden çıkan bir çalışmadır. Bu nedenle de gerçekçi bir konum içinde, öykünün geçtiği gerçek yerde ve öyküyle ilgili gerçek kişilerle uygulanır (Adalı, 1986: 14).

Belgeselin özgün yapısındaki güç, onun gerçeklere olan yakınlığından, araştırmaya ve yeniliğe açık, hatta bunları zorunlu kılan özelliğinden ve artistik karakterlerinden kaynaklıydı. Evet, belgesel film gerçekçiydi ve aynı zamanda yaşadığımız olaylarla ilgiliydi (Cereci, 1997: 11).

Belgesel sinema ve etnografik alan araştırması sürecindeki en önemli unsur, gerçeğin olduğu gibi belirlenebilmesi meselesidir. Bu yaklaşım içerisinde, belgesel sinemacı ve etnografın araştırma yöntemleri benzerlik göstermektedir. Etnografik belgesellerin yapım sürecinde, belgesel yönetmeni araştırma tekniklerini bir etnograf gibi uygulamaktadır. Bu süreç sonunda, etnografik belgeselin en büyük farkı, sinemanın imkân ve olanaklarını kullanarak ortaya koyduğu çalışmadır. Etnografik araştırma yöntemleriyle ortaya çıkan gözlem, tanımlama ve belge niteliğinden öte; bir söylemi ve duruşu olan, ticari belgesel mantığından uzak olarak sunulan gerçek bir dünyadır. Bu dünyada 'gerçek' olgusunu yansıtabilmek etnografik araştırma ve film için zor bir meseledir. Başkalarının yaşamlarındaki çoklu gerçekleri ortaya koymak, etnograf ve belgesel film yönetmeninin ortak işidir.

Etnografik belgesel ve etnografik araştırma arasındaki farklılığa değinmek gerekirse ikisinde de öncelikler değişmektedir. "Etnografik belgesel, belgeselin taşıdığı estetik kaygıları ön planda tutmalıdır. Görüntülenmek istenen olgunun, olayın, durumun olduğu gibi doğal ortamına müdahale edilmeden kaydedilmesi gerekir. Etnolog için ise bilimsel kaygılar, estetik ve sanatsal kaygılardan önce gelir" (Susar, 2005: 147).

Antropoloji ve sinemanın yollarının kesiştiği kesindir. Fakat kültürel antropoloji çalışması için yapılan antropologların veri elde etmek için kullandıkları görsel etnografik belgeleri, etnografik belgesel film gibi değerlendirmek yanlış olacaktır. 'Belge' öğesi kuşkusuz belgesel sinemanın en önemli unsurudur. Fakat belgesel film belge yığını değildir.

Burada, belgesel filmin betimleyiciliğinden de söz etmek gereklidir: Betimleme evrenseldir, tarih ötesi, kültür ötesidir. O sadece vardır, oradadır. Tıpkı yaşamın kendisi gibi. Bu dili öğrenebilmek ve gerçekte bu dilde kimin ne söylediğini ve nasıl söylediğini anlayabilmemiz ve onu daha anlaşılabilir bir şekilde kullanabilmemiz için, bu dili okumayı öğrenmemiz gereklidir. Sinemanın olayları, insanları, yaşamı betimleme amacıyla kullandığı dili de okumayı öğrenmemiz gereklidir. Kamera açılarını, duruş yerlerini, hareketlerini, kompozisyonları, ışıklandırmayı ve bütün bu elemanların bir betimleme üretilirken birbirleri ile nasıl bir ilişki içinde olduklarını, müziğin eklenişini, diğer seslerin seçilişini ve kullanılışını, oyuncuları ve onların oyunlarını, diyalogları ve bütün bunların içinde bulunduğu ortamı tek tek okumamız daha sonra da okuduklarımızı birbirine ekleyerek gördüklerimiz ışığında yorumlamamız gerekmektedir (Pembecioğlu, 2005: 7).

Belgesel film yapımında belirli bir süreç uygulanır. Bu süreçte belgesele nasıl başlanacak? Nerede film çekilecek? Film ne hakkında olacak? Kimin üzerine odaklanacak? gibi sorulara cevap verilir. Pek çok kişi bir bölge, mekân seçerek işe başlamakta ve saha çalışması ya da ön araştırma sırasında belirlenmiş olan ne ise onu çekmeye karar vermektedir. Çok sayıdaki belgesel ve etnografik film yapımcısının, kendisini bir yöreye-mekâna, ya da tek bir insan grubuna uzun dönemli olarak adadığını görmekteyiz. Örneğin, Jean Rouch ve John Marshall, her ikisi de otuz yılın üstünde aynı grup insan üzerine çalışmışlardır (Susar, 2005:146).

Etnografik belgeselciler, uzun süre çalıştıkları toplumlar üzerinden birçok önemli belgeseller oluşturdular. Uzun yıllara dayanan karşılıklı etkileşim; samimi ve doğal bir ortam oluşmasına olanak verirken diğer yandan yeni fikirlerin ortaya çıkmasını ve daha sonra bunların hayata geçmesini sağladı. Bu etkileşim ciddi gözlem gerektiren bir süreçti. Bu bağlamda, karşımıza etnografik belgesel film yö-

netmenlerinin ve etnografların uyguladığı gözlemleme yöntemleri çıkmaktadır.

KATILIMCI (AKTİF) GÖZLEM VE BELGESEL SİNEMAYA ETKİSİ

Belgesel filmi, kurmaca filmden ayıran en önemli özellik gerçeklik olgusudur. Katılımsız gözlem ile dış dünyayı doğru bir şekilde anlamak ve bu doğrultuda gerçekleri aktarma çabası içinde olmak zordur. Etnografik araştırmalarda kullanılan yöntemler, belgesel film yapım sürecinde kendi yasalarını ortaya koymaktadır. Belgesel film çalışması yapılırken etnografik araştırma yöntemleri birebir olarak uygulanmaz. Etnografik belgesellerde sosyal ve kültürel ortamın belgesel değeri taşıyıp taşımadığı sorusuna verilecek olan cevap önemlidir. Belgesel sinemacının araştırma sürecindeki rolü, antropolog kimliğinden daha aktif ve belirleyicidir.

Nitel bir araştırma yapan belgesel sinemacı, katılımcı bir role sahiptir. Araştırma yapılan alanda zaman harcayan, alandaki kişilerle iletişim kuran, alanda olup biten olayları yaşayan kişidir. Üzerine belgesel film inşa edebilecek ham verileri toplama sürecinde belgesel sinemacı dış gerçeklikle, bilincinde oluşan imge arasındaki uyumun en üst düzeye taşınmasına özen göstermelidir (Yüksel, 2006: 207).

Örneğin Jean Rouch, uzun yıllar sonucunda gözlemlediği gerçeklikleri belgesellerine taşımaya çalışmıştır. Jean Rouch'un Nijer Songhay topraklarında yaptığı araştırmalarda, Nijer büyücüsünün çırağı olarak, topluluğun yaşamına tam anlamıyla dâhil olmuştur (Stoller, 1992: 214). Bu örnekte gözlemci, yabancı olduğu kültürün öğelerine aşinalık kazanarak, o toplulukla ilgili bilgilerini inşa etmeye başlamıştır. İlk zamanlar yabancılaşma yaşasa da, katılımcı gözlemle, adeta topluluğun bir bireyi gibi kültürel yaşamı deneyimlemiş olur. Bu durum gelecekteki etnografik uygulamaların merkezinde olacaktır.

Jean Rouch, özellikle Flaherty'in *Kuzeyli Nanook* filmini temel etnografik saha araştırması metoduna ait olan katılımcı gözlem ve geribildirimle benzerlik gösteren filmselliğin mucidi olarak görmektedir. Fakat ona göre, Flaherty bu keşfin bilincinde değildi. Rouch, filmi özellikle bir iletişim (izleyen ve izlenen) yönetimi olarak görmektedir; gözlemle sağlanan tanıdıklıkla, iletişim ve ortama dâhil olmak-

la gelen temas ve doğallık birleştirilmektedir. Filmin gözden geçirilmemiş kopyasını, çekildiği mekânda Nanook ve diğer Eskimolara izleten Flaherty, uyarım ve iletişim şekli olarak filmsel geribildirime öncülük yapmıştır (Rouch ve Feld, 2004: 12).

Flaherty için önemli olan ilk ilke, filmin yapım sürecinin öncesinde başlayan, yapım sürecinde de devam eden çalışmalarıdır. Grierson bu çalışmaların Flaherty'de "araştırma ve araştırma özgürlüğünün gerçekliği olduğu"nu belirtir. Araştırma Flaherty için filmini çekeceği insanlarla, kendi doğal mekânlarında onları tanıyana dek onlarla birlikte yaşamaktır. Bu nedenle Grierson, Flaherty'nin belgesel sinemanın iki ana ilkesini ortaya çıkardığını belirtir. Bunlardan birincisi, belgesel filmin gerecini olduğu yerde yakalaması ve gereci düzene sokmak için onunla içli dışlı olmasıdır. Flaherty bununla bir iki yıl uğraşır belki, öyküsü kendi kendine söyleniverinceye değin, kişileriyle birlikte yaşar (Ulutak, 1998: 180).

Belgesel sinemanın ilk örneklerinde bilinçsiz bile olsa katılımcı gözlem metodunun uygulandığını görmekteyiz. Flaherty ile başlayan bu süreçte, filme çekilecek olan insanlarla birlikte yaşama durumu etnografik belgesel film anlayışında bir ilke haline gelmiştir.

Flaherty için filme çektiği insanlarla yaşamak, tek yönlü bir ilişkiye, başka bir deyişle salt film yapmaya dayanmaz. Onların yaşamına girerek, onlardan biri olur. Aynı zamanda onlar da Flaherty'nin yaşamına girerek, beraberce yaşamayı, beraberce film yapmayı becerirler. Flaherty'nin önemli özelliklerinden biri de filme aldığı kişilere çektiği filmleri göstermek, onlarla filmi tartışmak. Flaherty *Kuzeyli Nanook*'un Eskimolarla birlikte kurulduğunu, ortaya çıktığını, onlarsız hiçbir şey yapamayacağını, kısacası bunun bütünüyle bir insanca ilişkiler sorunu olduğunu belirtir. Böylece Flaherty salt kendi gözlemlerinden yaralanmaz. Konusu olan kişilerin de kendi yaşamları hakkında görüşlerini değerlendirir. Çift yönlü iletişim, belgesel sinemanın önemli özelliklerinden biri olur. Filme konu olan insanlar, kendilerini başkalarına anlatma olanağı bulur. Flaherty kendisi, seyircisi ve filme konu ettiği insanlar arasında kurduğu üçgen yapı ile karşılıklı iletişimi olanaklı kılıyor (Ulutak, 1998: 181).

Bu süreçte doğal yaşamın içine girerek, insan yaşamından çıkan gerçek öykülerin belgeselde konu olması önem kazanmaktadır. Bu ka-

tılımcı görüşmeler sonucunda gerçek insanların gerçek yaşamlarını bir öykü biçiminde önceden tasarlanmadan sunulması gerekmektedir.

Jean Rouch'un *Chronique d'un été* (Bir Yaz Güncesi, 1960) ve *Jaguar* (1967) gibi filmlerinde ortaya çıkan paylaşılan antropoloji ve katılımcı etnografı fikirleri yeni yöntemlere, yeni izleyicilere giden yolun kapılarını açmıştır (Susar, 2005: 144).

Jaguar filmi, Jean Rouch'un 'paylaşımcı antropoloji' fikrinde önemli yer tutar. *Jaguar*, Rouch'un öteki'ni belgeleme ve açıklama girişimine değil, ötekiyle arasındaki işbirliğine dayanmaktadır. Bu noktada, Rouch'un 'paylaşımcı antropoloji' fikrinin hakikaten gerçekleştiği açıktır. En basit formunda 'paylaşımcı antropoloji', Flaherty'nin yaptığı gibi, katılımcılarının imgelerini kaydeden ve onlar üzerine yorumlar yapan film yapımcısını içermez. Bunun yerine başlangıcından bitimine kadar tüm film projesi, tam bir ortak çalışmadan oluşur (Nannicelli, 2006: 135).

Filmin gerçekleştirilmesi esnasında 'paylaşımcı antropoloji' gözleyenle gözlenen arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldıran önemli adımlardan biridir. Ast-üst ilişkisinin bozulması 'Batılı bakış'ın daha nesnel bir bakış açısı kazanmasına olanak sağlayabilir.

Başka bir açıdan baktığımızda, katılımcı gözlem süreci içerisinde şu sorularla karşılaşmaktayız. Belgesel yönetmeninin gözlemci kimliği, aktif olarak o kültürün içinde bulunması ve etkileşim içinde olması belgeselde konu olacak kültürleri nasıl etkilemektedir? Belgesel yönetmeninin olguları etkileme ya da müdahale etme durumu olabilir mi? Belgesel yönetmeni gerçekten kendini o kültüre ya da gruba ait olarak hissedebilir mi? Belgesel film yönetmeni yüzde yüz doğal olanı ve gerçekleri filmine aktarabilir mi? Belgesel film yönetmeninin o kültüre ilişkin bildiği gerçekler seçimlerine nasıl yansımaktadır?

"Öykünün yaşamın içinden çıkarılmasında kullanılan en önemli araç Flaherty için kameradır" (Ulutak, 1998: 182). Sinemada öyküler kamera aracılığıyla hayat bulmaktadır. Etnografik belgesellerde yaşamın içinden çıkan öyküler, etkileşimler ve seçimler sonucunda kamera aracılığı ile aktarılmaktadır.

Flaherty'nin "Eskimoların içindeki yaşadıkları toplumsal, ekonomik, kültürel sorunları değil, kendi hayalinde yarattığı film kahramanı Nanook'u, Allakariallak'a oynatarak, hayali bir yaşamın 'beyaz

adam' için 'merak edilebilir' öyküsünü anlattığını görmekteyiz" (Ulutak, 1998: 156).

Bu örnek üzerinde etnografik belgesellerde 'beyaz adam'ın bir anlamda kendi egemenliğini kurup, belgeselin sınırlarını önceden belirlediğini görmekteyiz. Etnografik belgesel film tarihi sürecinde, etnografik belgesellerin nesnel bakış açısından uzak ideolojik yapıtlar olarak kullanıldığı iddia edilebilir. Sömürgeci politikaların etkisiyle, kendi politik çıkarları doğrultusunda kendi gerçekliğini yarattığı söylenebilir.

Flaherty'nin 1926 yılında Sinema Mühendisleri Birliği'nde yaptığı konuşmasında anlattığı Allakariallak, filmde anlatılan Nanook'tan çok farklıdır. Ayda beş dolardan az bir maaşla 'beyaz adam'ın (komisyoncunun ve sonrasında Flaherty'nin) yanında hizmetli olarak çalışmaktadır. Allakariallak'ın bu kimliğinin izleyiciden saklanıp onun bir 'şef', 'büyük avcı' ve arkadaşlarının "dünyanın en neşeli insanları, korkusuz, sevimli, mutlu Eskimoları" olarak tanıtılması, beyaz adamın yani Flaherty'nin batı uygarlığına nasıl bir öykü kahramanı sunduğunu gösteren önemli bir kanıttır. Filmde Allakariallak ve diğerleri kendilerini oynamaktadır ama bu oyunun kurallarını belirleyen ve izleyiciye Nanook'un öyküsünü anlatan Flaherty'dir. Ancak anlatılanın bir öykü olduğuna ilişkin ipucu izleyiciye Flaherty tarafından verilmemektedir (Ulutak, 1998: 16-17).

Sonuç olarak, Robert Flaherty, Jean Rouch ve birçok etnografik belgesel film yönetmeninin çalışmalarını, gerçekleştirildikleri dönem içinde değerlendirmek doğru olacaktır. Belgesel sinemanın ilk yönetmenlerinden Robert Flaherty, çektiği belgesellerde bilinçsiz bir tutumla ilk örnekleri gerçekleştirmiştir. O dönemin şartları içerisinde, sinemanın kısıtlı olanaklarıyla Kuzey Kutbu'na gidip belgesel çekmek önemli bir başarıydı. Bunun karşısında antropolog olarak yetişmiş ve bunu daha sonra sinemacı kimliğiyle bütünleştirmiş olan Jean Rouch, etnografik belgesel anlayışına önemli bir boyut kazandırmıştır. Jean Rouch'un ortaya attığı ve uyguladığı fikirlerle, sömürgeci zihniyetin yönlendirdiği etnografik belgeleme dönüşüme uğramıştır. Bu süreçte, ilkel topluluklara olan bakış açısının, az da olsa farklılık gösterdiği söylenebilir.

ETNOKURMACA, DOĞAÇLAMA VE SİNE-TRANS

Jean Rouch'un sinemasına bakıldığında, 1946 yılından ölümüne kadar gerçekleştirdiği belgesellerde, geleneksel bakış açısından 'etnokurmaca'ya uzanan bir serüvene tanıklık edilmektedir. Rouch'un zaman içerisinde gerek kendisine yapılan eleştirileri dikkate alarak, gerekse antropolojik ve sinemasal pratiğini geliştirerek etnografik belgeselin yapım sürecine yenilikler kazandırdığı görülmektedir.

'Etnokurmaca' ne gözlemlenmiş hakikatin yansıtıldığı belgesel, ne de seyirciyi duygusal olarak coşturmaya çalışan melodramdır. Bu tip filmler uzun yıllar süren zahmetli araştırmalar sonucu ortaya çıkan etnografilere dayalı hikâyelerdir. 'Etnokurmaca'yla Jean Rouch, kurmaca ve gerçek, gözlem ve deneyim, bilgi ve duygu arasında itinayla çizilen çizgiyi yaratıcı bir şekilde ortadan kaldırır (Koçer, 2008: 52). Bu noktada kurmaca ve gerçek kavramlarının sorgulanması gerekmektedir. Kurmaca kavramı sinemada bildiğimiz klasik anlayışın aksine, uzun bir zaman sürecinde oluşan, gözlemlenen kişilerin doğaçlama yaratısıyla meydana gelir. Bunun sonucunda kültürel gerçekliğin bir sureti 'etnokurmaca'yla yansıtılmaktadır.

Rouch, öğrendiği en önemli şeyin kamera ve filmin özne ve nesne, hakikat ile kurmaca arasındaki ilişkiyi dönüştürebilen benzersiz niteliği olduğudur. Sinemasal ve etnografik hakikat; kamera, kameraman ve etnografik özneler arasındaki diyalogdan doğan ve bu ilişki içinde var olmayan karşılıklı bir yapılanma sürecinin sonucunda ortaya çıkar (Koçer, 2008: 51). Gözlemleyen ile gözlemlenen arasındaki etnografik ilişki, kamera ile nesne arasındaki ilişki ile benzerlik göstermektedir. Fakat kameranın varlığının dönüştürücü etkisi kurmaca ile hakikat arasındaki çizgide gidip gelmektedir. Kameranın etkisiyle belgesel film yönetmeni pasif izleyici olan etnografdan daha aktif bir konumdadır.

Rouch'un filmde etnografik anlayışın nasıl kullanılacağına dair düşüncelerine şekil veren en önemli yönetmenlerden biri Robert Flaherty'dir. Flaherty, *Kuzeyli Nanook*'un çekimleri esnasında, filmi stüdyo dışında banyo edebilmek ve Nanook ile ailesinin gündelik hayatını görüntüleyebilmek için mükemmel bir emprovize film laboratuvarı kurar. Daha sonra Flaherty söyle yazar: "Benim için o gün çektiklerimi görebilmek her zaman çok önemli oldu. Bu benim film ya-

pabilmem için tek yoldu. Fakat filmi Kuzey'de banyo etmemin bir başka önemli nedeni, onu Eskimolara gösterebilmekti, böylece ne yaptığımı anlayıp, kabul edebilecekler ve benimle birlikte ortak çalışabileceklerdi" (Nannicelli, 2006: 125).

Rouch da aynı tavrı katılımcılarına filmi izletip onların fikrini sorarak takip eder. Rouch'un pratiğinin merkezini oluşturan 'katılımcı kamera' Flaherty tarafından ortaya atıldı. Aslında Flaherty, katılımcıların film sürecini anlamalarını garanti altına almak için, çektiği metrajları onlara göstermek zorundaydı, bunun sebebi sadece Rouch'un belirttiği gibi, "en temel dürüstlük çabasının anlamı olan çekilen metrajları bireylere göstermek" değil, aynı zamanda, Flaherty'nin filmde göstermek istediği dünyayı kurabilmek için, bu insanların yardımına ihtiyaç duymasıydı (Nannicelli, 2006: 126).

Rouch'a göre, 'etnokurmaca'yı hayata geçirmenin iki ön koşulu vardır. Bulardan ilki öznelerle yönetmen arasında uzun süreli etnografik ilişki üzerinde temellendirilmiş diyalog, ikincisiyse kamerayı katılımcı kılan estetik ve teknik seçimlerdir. Tripot yerine el kamerası, zum yerine sabit lens kullanmak katılımcı kılan seçimlerden bazılarıdır (Koçer, 2008: 51).

O dönemdeki teknik ekipmanların taşınabilir nitelikte olması, 'etnokurmaca'nın gerçekleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Teknik daha geride olsaydı, alıcının gerçek hayatın içinde katılımcı olarak bulunması zorlaşacak ve 'etnokurmaca'nın en önemli koşullarından biri var olamayacaktı.

'Etnokurmaca'nın bel kemiğini ekibin her üyesinin yerel dili akıcı bir şekilde konuşması oluşturur. Ses operatöründen kameramana, yapım amirinden araştırmacıya, kadar tüm ekibin etkin bir şekilde yerel kültür ve dille iletişim halinde olması, neredeyse mümkün olmadığından, Rouch profesyonel ekiple çalışmak yerine yerel özneleri prodüksiyonun çeşitli aşamalarında sorumlu olmak üzere eğitir (Koçer, 2008: 51).

'Etnokurmaca' türü bir anlamda Jean Rouch'un kültür, sahne, gerçek, kurmaca gibi sine-etnografik tematiklerinin bir sentezidir. Etnokurmaca gerçekle kurmaca arasındaki bulanık bir sınırı temsil eder. Belgesel ile kurmaca arasındaki ince çizgi, etnograf ile film yapımcısı arasındaki ilişki ile benzerlik gösterir. İşbirliği anlayışının öne çıktığı bu kavramda, 'gerçeğin sahnelenmesi' insan ilişkileri temelinde

gerçekleşmektedir. Kamera dışı ilişkilerin film sahnelerine yansıdığı açıkça gözlemlenmektedir.

'Etnokurmaca' belgesel sinemanın 'gerçek' unsurunun oluşturduğu katı sınırları yumuşatarak, gerçeğin 'temsiliyet' olasılığına farklı bir bakış açısı getirmektedir. 'Etnokurmaca' bir anlamda gerçekliğe dair yorumunu yapımcısından alarak, kahramanlarına ve izleyicisine bırakmaktadır.

Jean Rouch sinema ile gerçek hayatın yorumunu, yalnızca kamera, sahne, ilişkiler üzerinden değil, anlatım yapısı ve sunumu ile de gerçekleştirmektedir. *Jaguar*'da kullanılan doğaçlama diyaloglar 'gerçekliğin' özneler tarafından inşasının önemli göstergesidir. Bir anlamda gerçeklik alanında, gerçekliği tasvir eden bir anlayış öne çıkmaktadır.

Doğaçlama ve sine-trans denemeleri, Rouch'un sineması için şiirsel bir anlatım sürecini ifade etmekteydi. Doğaçlama dinamiklerini oluşturan en önemli özelliklerin başında, Rouch'un 'paylaşımcı antropoloji' ve 'katılımcı kamera' düşüncesi gelmektedir. Etnografik belgesel film yapımında, doğaçlama ve sine-trans uygulamaları, gösterilmek istenilen dünyayı kurabilmek için kahramanlarla yapılan bir işbirliği niteliğindeydi. Enrico Fulhignoni Jean Rouch'la yaptığı söyleşide doğaçlama üzerine şunları ifade etmiştir: "Kelime ve mimiğin sanatı olan doğaçlamaya kendimi teslim ettim. O an bilinmeze dâhil olunuyor ve kamera olayları takip eder. Bu çok kolay bir formüldür. Çoğu kez, çektiğim sahnenin sonunda ne olacağını bilmem ve böylelikle hiç canım sıkılmaz. İyi ya da kötü doğaçlamaya zorlanırım. Bu durum filme olağanüstü canlılık katar" (Rouch ve Feld, 2004: 149). Jean Rouch'un Afrika'da uzun yıllar yaptığı alan araştırmalarının doğaçlama süreçlerine etkisi büyüktür. Rouch'un aktörlerinin doğaçlamasına bu kadar çok güven duymasının önemli nedeni, onları çok iyi tanımasından kaynaklanmaktadır.

Bu süreçte, insanlar kendilerini ifşa ederek tepki verir ve anlamlar bu ifşada oluşmaktadır. Drama, ifşa etmenin ve filme çekme eyleminin içinde doğal olarak yer almaktadır. Kişisel anlatı açısından doğaçlama, hayatın dramasını yakalamanın en doğru yoludur (Rouch ve Feld, 2004: 16).

Etnografik film yapımcısı David MacDougall, Jean Rouch için şöyle demiştir: "Rouch'un Batı Afrikalılarla ilgili yaptığı filmlerde, onların kendilerini ifade edeceği şekilde film çekmeye çalışmış olduğu

hissedilebilir." Bu sözler, Rouch'un doğaçlama deneyimlerinin başarısını ortaya koymaktadır (Rouch ve Feld, 2004: 17). Aslında, Rouch bir anlamda film çekme sürecinin içine onları aktif olarak dâhil ederek, kendi doğal gerçekliklerini oluşturmalarına imkân vermiştir. Müdahale etmenin etkilerinin doğal süreci bozduğunu bir önceki çalışmalarında fark eden Rouch, bu yöntemle o insanlara kendilerini ifade etme fırsatı tanımıştır.

Jaguar filminde "Damouré, Illo, Lam, Duma ve Jean etkin ve kolektif bir doğaçlama süreci içerisinde hakikati kamera yardımıyla beraber yaratırlar. Seyirci ortaya çıkan üründe, Jean Rouch'un sesi kadar filmin öznelerinin de sesini duyar" (Koçer, 2008: 52). Jean Rouch'un film çalışmalarına baktığımızda, *Jaguar* filmine kadar doğaçlama pratiklerinin oturuşmadığı ve ilk film çalışmalarında batılı önyargılı bakış açısı içersinde bulunduğu gözlemlenir. Kamera ve Rouch'un hayata olan mesafesi, katılımcıların öznelliğini yok etmektedir. Rouch için bu deneyimler, sonraki filmleri için bir ders ve hazırlık niteliğindedir. Rouch'un *Jaguar* filminde gerçekleştirdiği doğaçlama süreci, etnografik belgeselde 'öteki' olarak yer alan kişileri filmin yapımcısı kadar önemli bir konuma getirmektedir. Bu durum, yapımcının egemenliğinin olmadığı, öteki ve film yapımcısı arasındaki sınırların kalktığının göstergesidir. Artık, burada film yapımcısı ile öteki arasında somut bir işbirliği vardır.

Çekimleri 1954'te başlayan ve son halini 1967'de alan *Jaguar* filminin gerçekleştirilme evresini sağlayan koşullarda, doğaçlama yapımın en önemli kısmını oluşturmaktadır. *Jaguar*'ın konusu, filmin ana karakterlerinden Damouré Zika tarafından önerilmiştir (Koçer, 2008: 52). Damouré Zika Rouch'a, "Biz oynayacağız," der. Damouré, Illo, Lam, Duma ve Rouch'un bildikleri tek şey filmin başı ve sonudur (Stoller, 1992: 137). "Yol boyunca karakterlerin karşılaştıkları olaylar, Rouch tarafından spontane olarak kaydedilir" (Koçer, 2008: 52). Gana'ya mevsimlik göçü konu alan film, doğaçlama biçimde gerçekleştirilir. Aslında, etnokurgu denemelerinin başlangıç noktası bu paylaşımcı doğaçlama sürecinde yatmaktadır. Gerçek hayatın üzerinden oluşturduğu kurgu doğaçlama, anlatım yapısıyla birleşerek şiirsel bir hikâye oluşturmaktadır. "Eleştirmenler *Jaguar*'ı ilham verici, lirik, duygulara ve insana dair keşiflerle dolu bir film olarak nitelendirmişlerdir" (Stoller, 1992: 138).

Filmin çekimi boyunca devam eden doğaçlama pratikleri, senkronize ses teknolojisinin olmaması nedeniyle film bittikten sonra devam etmiştir. Bu teknolojik talihsizlik, belki de doğaçlama uygulamasının son aşamasının oluşmasına neden olmuştur. *Jaguar* filminin çekimleri sonunda film kahramanları stüdyoda filmi izleyerek üzerine doğaçlama anlatımlar yaptılar. "Rouch bu durum karşısında iyice düşünüp taşındı. Yorumların kahramanların neşeli ruhlarıyla nasıl uyum sağlayacağı hakkında endişeliydi. 1957 yılında Gana Film'den bir meslektaşı, onu Accra'da bir ses stüdyosuna davet etti. Rouch, Damouré ve Lam'dan *Jaguar*'ın çekimlerini izleyerek konuşmalarını istedi. Rouch, onların görüntü bazlı konuşmalarını kaydetti. İki gün içerisinde ses kayıtlarını filme eklediler" (Stoller, 1992: 138). Diyalogların ve yorumların doğaçlama olarak kayıt edilmesi, bu filmin oluşumunda çok önemli bir süreçti. Çünkü kahramanlar sessiz film üzerine kendi anlatımları ile öznel gerçekliklerini kazımışlardır. Kamerayla üretilen görüntü, doğaçlama yorumlarla izleyiciye aracısız bir anlatım olanağı sağlamaktadır. Buradaki anlatım, klasik bir açıklamadan öte kültürün doğal ve samimi bir yorumu hatta yer yer başkaldırısı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sine-trans, Rouch'un sinemasında deneysel ve gözlemsel olarak kültürle kurduğu bağ sonucunda oluşan bir anlatı biçimini ifade etmektedir. Sine-trans kültürlerin ritüellerinin gerçek transının filmsel trans haline geçiş süreci olarak karşımıza çıkar. Bu süreç Rouch için güvenirliğin ve sabrın sonucunda oluşmuştur. Rouch, sinema sanatı için şu sözleri söylemiştir. "Bence, sinema anlık ve ani olanın, sabrın ve zamanın sanatıdır" (Rouch ve Feld, 2004: 17).

Rouch'un etnografik belgesel film alanında, sine-trans ve buna benzer tematiklerini uyguladığı en önemli yapıtı 1955 yılında gerçekleştirdiği *Les maîtres fous* (Çılgın Efendiler) adlı filmidir. Batı Afrika'nın dinsel töreni olan Hauka töreni sine-trans denemeleri üzerinden filme alınmıştır. Burada, Accra'da yaşayan halkın 'Hauka' ritüelinin etnografik bir öğe olarak aktarılmasından daha önemlisi, Rouch'un belgesel sinema adına uyguladığı deneyimleridir. Tüm yaşamı boyunca Afrika kültürü üzerine aktarımlarda bulunan Rouch, bu filmi antropoloji bilgisiyle zamanın şartları ve teknolojik yeterlilikleri doğrultusunda yapılandırmıştır.

Rouch'un 'Hauka' ritüeline filmi çekmeden yedi yıl öncesinden aşina olduğu bilinmektedir. Rouch yüz kadar tören izlediğini ve onları çok iyi tanıdığını ifade etmiştir. Daha da önemlisi, Accra kökenli Hauka rahipleri, Rouch'tan törenlerinin birini onlar için filme almasını ister (Rouch ve Feld, 2004: 188). Hauka ritüelini birçok kez izleyen Rouch'un bu konuyla ilgili kapsamlı bir saha çalışması yaptığı ortadadır. Rouch'un bu çalışmasının öncesinde 1948-1949 yılları arasında gerçekleştirdiği *Les Magiciens de Wanzerbe* (Wanzerbe Büyücüleri) adlı filminde yine dinsel bir ritüeli görüntülemiştir. Stoller, iki film arasındaki süreci şu şekilde ifade etmektedir: Büyücülük genellikle özel/gizli olarak uygulanırken, ruh teslimiyeti çok daha teatral ve halka açık olarak uygulanır. Bu yüzden, büyücülük töreni Rouch'u daha geleneksel, gözlemsel modelle sınırlarken, Hauka töreni film yapımcısının öznesiyle bir ilişki tarzı geliştirip, etkileşim olanakları sunmuş; Rouch'u biçim ve temsil alanında daha özgürce denemeler yapabilecek şekilde rahatlatmış olabilir (Stoller, 1992: 188).

Rouch'un Hauka'yla olan deneyimleri, öznelerini daha iyi yansıtmasını ve temsil etmesini sağlarken, Hauka rahiplerinin törenlerini filme almalarını istemeleri, açık olarak yapılan işbirliğinin göstergesidir. Bu süreçteki en önemli unsur, öznelerin bu filmi gerçekleştirme istekleridir.

Trans kavramı, burada karşılıklı bir etkileşimi sembolize etmektedir. Ritüelin gerçek trans halinden, filmsel trans haline geçmesi iki durumun birbirini tetiklemesiyle oluşmaktadır. Rouch'a göre, Hauka'nın bu törenin filme alınmasını talep etmesinin nedeni, sinemayı diğerlerini transa geçirebilecek bir araç olarak deneyimlemek istemeleridir. Rouch şöyle belirtir: "Transa geçen insanlar neredeyse tehlikeli bir şekilde kontrolden çıktı. Fakat rahipler bunun farkındaydı. Sanırım, amaçları daha önceden yapılanın ötesine geçmekti" (Nannicelli, 2006: 131).

Rouch'a göre, kamera ruhun bedene sahip olması fenomenini hızlandıran ya da serbest bırakan sihirli bir nesne haline gelir. Çünkü ritüelin film yapımcısının gözleri önünde cereyan etmesi onu ulaşmaya cesaret edemeyeceği yollara iter, bu noktada sinematografik yaratıcılık ortaya çıkar (Rouch ve Feld, 2004: 183).

Rouch *Çılgın Efendiler* filmini çektiği zaman eşzamanlı ses kayıt teknolojisi henüz geliştirilmişti. Film esnasında çıkan vahşi sesleri,

Damouré Zika kaydeder ve Rouch da Hauka'nın anlaşılmaz seslerini, daha sonra stüdyoya girerek, kısmen kendi çevirisinden oluşan bir metinle seslendirmeyi düşünür. Daha sonra, Rouch doğrudan çevirinin imkânsız olduğunu fark eder ve kabile/kült mensuplarından birinin yardımıyla tüm seslendirmeyi bir çeşit sine-trans (*ciné-transe*) halinde doğaçlar-sesler sanki töreni izlerken ele geçirilmiş gibidir (Nannicelli, 2006: 130).

Gerçek bir trans halinden film transına geçiş sürecinde, Rouch'un kendini ritüele dâhil etmesinde kamera ve ses teknolojisi büyük önem taşımaktadır. Kendi istekleriyle çekilen ritüelde, kamera harekete geçirici olarak rol oynarken, kullanılan doğal sesler ve sahada kaydedilen müzik, çekilen yakın plan yüzler, izleyicinin de kendini ritüelin içinde hissetmesini ve transa geçmesini sağlayabilir.

Sine-trans bir yönden de izleyici üzerinden oluşturulan bir deneyimdir. Ritüelin görsel ve işitsel baskınlığı, izleyicilerin de transa geçme ihtimalini güçlendirir.

Scheinman'a göre, "Tek telli bir keman tarafından çalındığını duyduğumuz ve transa eşlik eden müzikal motifler, Hauka ruhunu 'çağırmak' ve 'atlarının' içine girmesi için kullanılır; bir hauka izleyicisi için bu sekans, transa neden olabilecek işitsel ve görsel uyarılar arasındaki ilk çatışmadır" (Scheinman, 1998: 198).

Film esnasında kullanılan Rouch'un dış sesi de, sine-transın etkisinde önemli rol oynamaktadır. Kaydedilen 'öteki' müziğin ve doğal ortam seslerinin filmde dış sese oranla baskın olması, Rouch'un ritüel üzerindeki kontrolünü azaltmaktadır. Rouch daha önce belirttiğimiz gibi, sine-transta anlatımı kabile mensubundan yardım alarak gerçekleştirerek çekim sürecini Hauka ritüeline bağımlı hale getirmektedir. Diane Scheinman'ın belirttiğine göre, *Çılgın Efendiler*'de Rouch'un dış sesi fonda sıklıkla yitip gider, bu da sahada kaydedilen müziğin ve Hauka'nın sihrinin ortaya çıkmasını sağlar.

Jaguar: Gerçekle Kurmaca Arasında

- Şimdi cadde boyunca yürüyorum, ben Jaguar'ım.
- Jaguar ne demek?
- Jaguar, hoş saç tıraşı olan, güçlü, genç adam demek. Sigara içer, etrafta dolaşır, herkes onu izler, İşte Jaguar'ın anlamı bu.

Jaguar adlı filmden Damouré Zika'nın doğaçlaması

Çekimleri 1954'te başlayan ve son halini 1967'de alan *Jaguar*, Rouch'un Afrika'da uzun yıllar sürdürdüğü alan araştırmasına dayanır. Flm, Songaylı erkeklerin mevsimlik işçi olarak bugünün Gana'sına göçünü konu alır.

Üç genç adam üzerinden anlatılan hikâye; Giriş (kahramanların tanıtımı), yolculuğa hazırlık, yolculuk (kahramanların yola çıkması), ayrılış (kahramanların birbirinden ayrılması), Accra'da yaşamları, buluşma ve Ayorou'ya dönüşleri üzerinden anlatılmaktadır.

Jaguar, Jean Rouch'un 'paylaşımcı antropoloji' fikrinin bütünüyle gerçekleştiği temsil filmi olarak kabul edilir. Rouch'un Flaherty'in etkisiyle benimsediği bu fikir, diğer filmlerine kıyasla *Jaguar*'da hayata geçmektedir. Filmin ortaya çıkma sürecinin başında, fikrin kahramanlardan biri olan Damouré Zika tarafından önerildiği bilinmektedir. Damouré Zika, filmde kendilerinin oynamak istediğini ifade eder. Bu bağlamda, filmin öznelerinden birinin filmi yapılandırdığı gözlenmektedir. Bu çok önemli bir süreçtir. Bu durum, antropolog-yönetmen ile öteki arasındaki işbirliğinin ve paylaşımcı antropoloji fikrinin de hayata geçtiği gerçeğinin somut bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Film çekimlerinin başlangıcından bitimine dek, filmle ilgili bilinen tek şey filmin başı ve sonudur. 'Etnokurmaca' bu noktada başlamakta ve 'paylaşımcı antropoloji' kavramı hayata geçmektedir. Damouré Zika ile arkadaşları filmi doğaçlamaya karar verirler. *Jaguar*, geleneksel etnografik filmlerdeki gibi 'öteki'ni ya da 'öteki toplum'ları belgeleme durumundan öte, filmin başlangıcından bitimine kadar ortak bir çalışmanın ürünü olarak doğmuştur. Filmin ortak bir doğaçlama sürecinde oluşması, Rouch'un film üzerine müdahale etme olasılığı durumunu azaltmakta, böylece filme kendi ideolojisini ve gerçekliğini ortaya çıkarma şansı tanımaktadır. Burada, Rouch'un belgesel üzerindeki etkisinin tamamen ortadan kalktığını söylemek yanlış olacaktır. Fakat yerel öznelerin sesinin Jean Rouch kadar, belki de yer yer daha fazla duyulduğu ifade edilebilir. Rouch'un Afrika'da uzun yıllar yaptığı alan araştırmaları sonucunda çektiği birçok film, kültürel sürece ve olgulara uyum sağladığının da göstergesidir. Bu uyum sürecinde, Rouch'un yerel öznelerle ortak bir bakış açısı içinde Batılı dünyaya başkaldırdığı açıktır. Böylelikle, etnografik belgesel film yapım sürecinde katılım çok önemlidir. Rouch'un yerel kültürlere kendini dâhil ederek uzun süreli olarak kendini adayışı ve

kişilerle kurduğu iletişim, filmin yapım öncesi sürecinin temelini oluşturmaktadır.

Film, "Bu hikâye filme alındığında Afrika henüz bağımsız değildi ve Altın Kumsal henüz Gana olarak bilinmiyordu," açıklamasıyla başlar. *Jaguar*, etnografik bir anlayışla yapılmıştır. Filmin ilk kareleri, Ayorou'nun genel görüntülerinden oluşmaktadır. Kahramanların yaşadığı coğrafi mekânla ilgili bilgi sunulmaktadır. Gökyüzünden aşağıya doğru yapılan dikey kamera hareketi ile izleyiciye egzotik mekânın ilk kareleri art arda verilmektedir. Bu ilk karelerle, Jean Rouch klasik etnografik belgesel filmlerdeki tipik sahneleri tekrar etmektedir.

Rouch filmin başında bize anlatacağı hikâyeden kısaca bahsetmektedir. Rouch'un sesinin film boyunca baskın olmaması, film süresince kısa anlatımlarda bulunması onu yönlendirici konumdan, yardımcı bir hikâye anlatıcısına dönüştürmektedir. Film, üç kahramanın (Lam Ibrahima Dia, Illo Gaoudel, Damouré Zika) tanıtılmasıyla devam eder. Kahramanlarını doğal sesler ve doğaçlama anlatımlarla tanıtan Rouch, izleyiciye kahramanlarla ilgili kültürel bilgileri de aktarmış olur. Böylelikle, izleyici kahramanların yaşadığı yer, yaptığı işler, giydiği kıyafetler, toplumsal roller gibi kültürel öğeleri algılayabilir. Üç genç adam savaşçı ve cesur tavırlarıyla gerçek bir kahraman gibi nitelendirilir. Bu özellik belgeselde uygulanan etnografik yaklaşım çerçevesinde önemlidir. Üç arkadaş her hafta Ayorou'daki pazarda buluşmaktadır. Ayorou pazarının kültürdeki önemi vurgulanırken, düğün, savaş, yolculuk gibi kararların burada alındığı söylenir. Farklı sosyal deneyimlere sahip olan genç erkeklerin buluşma noktası burasıdır. Ayorou onlar için önemlidir, çünkü yolculuğa burada karar verilmiştir. Etnografik kodlarla birlikte devam eden film, diğer taraftan üç ortak arzuda birleşen üç kahramanın bilinmeyen ve macera dolu yolculuğuna izleyiciyi hazırlamaktadır. Yolculuk başlamadan önce, Müslüman halkın gittiği Wallima Töreni'ne katılan kahramanlar dua ederler. Ayrıca bir ruh ayinine katıldıkları gözlemlenir.

Rouch'un filmlerinde, inançların ve ritüellerin önemli olduğu bilinmektedir. *Jaguar*'da farklı inanışların görselleri ve doğal sesler aracılığıyla izleyici filmin içine çekilmektedir. Üçlü'nün bu ayinlerin dışında yola çıkmadan önce, Wanzerbe büyücüsü Mossi Bana'ya danıştıkları gözlemlenir. Buradaki Mossi Bana karakteri, daha önceden Rouch filmlerinden bilinen ünlü bir büyücüdür. Yola çıkmadan önce büyü-

cülere danışmak, Nijer halkı için önemlidir. Mossi'nin deniz ka-buklarını yere atarak baktığı fal, Rouch tarafından anlatılır. Mossi üç genç adama yollarının kötü olduğunu söyler. Kazalar ve hastalıklar görür. Mossi, onlara sınırı geçtikten sonra ilk yol ayrımında ayrılırlarsa, bu talihsizliklerden korunabileceklerini söyler. Bu tavsiyeler Mossi'nin de filmin senaryosunu yönlendirdiği anlamında düşünülebilir. Çünkü Lam, Illo ve Damouré Altın Sahili'ne bu tavsiyeler doğrultusunda yola çıkarlar. Doğaçlama pratiği açısından filmin önemli bir noktasını oluşturan bu bölüm, filmin değişim sürecinin de başla-dığı yerdir.

Kahramanların macera, değişim, korku, ötekilik hikâyeleri başlamıştır. Bilinmeyene doğru başlayan yolculuğun antropolojik bir alan deneyiminden daha öte olduğu ortadadır. Kahramanlar ilerledikçe, iklim, bitki örtüsü ve insanlar değişmektedir. Dikenli ağaçlarla dolu kuru bir çöl olan bölgeden, dağlık bölgelere ulaşılır. İlk durak onlar için Somba köyüdür. Burası izole bir bölgedir. Suyun bol olduğu bir köydür. Kahramanlar burada ilk kez 'öteki'ni deneyimler. Buradaki 'öteki' Sombalılardır. Çıplak Somba kadınları ve erkekleri utanmanın olmadığı bir ortamda kendilerini ifade ederler. Fakat bu durum kahramanlar tarafından şaşkınlıkla karşılanır. Somba pazarında Pipo içen kadınlar ve Somba erkeklerinin taktığı gözlük ve şapkalar küresel dünyanın simgeleri olarak yerel kültürde ön plana çıkmaktadır. Filmin önemli sahnelerinden birini oluşturan bu bölüm, 'öteki'nin de 'öteki'si olduğu gerçeğini yansıtmaktadır. Aslında, burada iç içe geçmiş çoksesli bir anlatım söz konusudur.

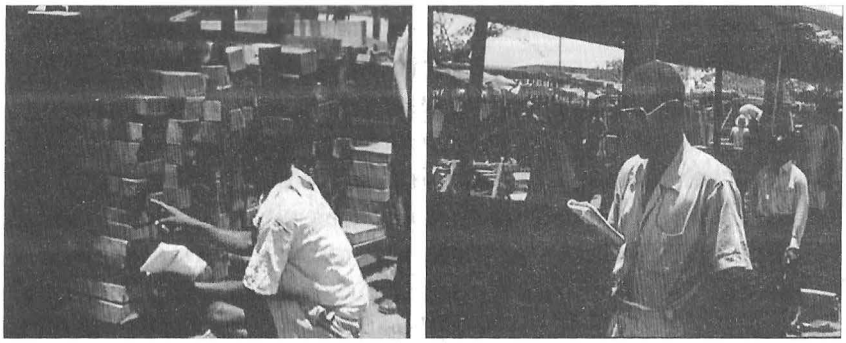
Somba halkının kültürel yaşam biçimleri kahramanlarımız tarafından doğaçlama bir biçimde yorumlanırken, Rouch'un kamerası da Somba'yı gözlemsel olarak takip eder. Somba halkına da ifade şansı verilse, onların da farklı bir bakış açısı olan kendi dünyalarını yansıtacaklarını söyleyebiliriz. Yakın detaylarla ve kültürel danslarıyla gözlemlediğimiz Somba halkına, Damouré'nin yaptığı çarpıcı yorumla veda ederiz. Damouré, "Onlarla dalga geçmek için sebep yok, Somba'yla sadece çıplak oldukları için dalga geçmemeliyiz. Tanrı onların öyle olmasını istedi, onlar da bizim gibi," der. Bu bağlamda, kahramanların batılı önyargılı bakış açısı ve 'ötekileştirme'yle özdeşleştikleri ileri sürülebilir. Bu özdeşleştirme kamera arkasındaki batılı beyaz adamın bakış açısının etkisiyle oluşabilir. Etnografik anlatım ve deneyimin yoğun olduğu bu sahnede, etnografik bilginin yanında çok sesli

bir anlatım tekniği kullanılarak, izleyicinin edindiği bilgileri süzgeçten geçirmesi ve düşünce kalıplarını zorlaması sağlanmaktadır.

Kahramanlar, Altın Kumsal'a gitmek için ilk yol ayrımına gelirler. Wanzerbe'li Mossi'nin nasihatları burada hayata geçmeye başlar. Film sadece üç kahramanımızın değil, özellikle Mossi'nin ve yoldaki diğer kahramanların da etkileşimiyle doğaçlama oluşmaktadır. Bölgenin yaşam biçimi, karakterlerin yardımıyla filmselleşir. Her karakter ve bu kişilerle bağlantılı olay ve olgular birbirini tamamlayıcı nitelikte bağlantılıdır. Filmin hikâyesinde hiçbiri tek başına bir anlam ifade etmeyecektir. Karakterler, birer kahramana dönüşmek üzere birbirlerinden ayrılırlar. Lam ve Illo Keta'ya, Damouré Accra'ya gidecektir. İki ay içinde de Accra'da buluşacaklardır.

Accra'ya varan Damouré, şapkasının kendisini çok yakışıklı gösterdiğini doğaçlama bir şekilde dillendirir. Ardından da şehir yaşantısının kahramanımız üzerinde yarattığı ilk değişimleri gözlemleriz. Damouré, şapkasını çıkararak etraftaki insanları selamlar. Modern şehir, onun kendisini önemli ve özel hissetmesini sağlar. Şehir merkezindeki trafik, teneke satıcıları, şişe yıkayan ve satan Nijer kabileleri bize modern şehrin görselleri olarak ulaşır. Kahramanların kendi aralarındaki doğaçlama diyaloglarda geçen "Ne şehir ama beni görebiliyor musun? Kayboldum!" sözleri görüntülerin onları ele geçirdiğinin ve filmsel transa geçtiklerinin göstergesidir. Film çekildikten sonra, stüdyoda ses kaydı kahramanlar tarafından yapıldığı halde, seslendirme anında karakterler olayla bütünleşmekte böylece kendilerini o ân orada tekrar o ânı yaşar gibi ifade etmektedirler. Filmin bundan sonraki sahnelerinde kahramanların modern şehirde var olma mücadelelerine tanıklık edilir.

Damouré kereste deposunda işe başlar. Okuma yazma bildiği için kısa süre sonra ustabaşı olur. Kereste sayar. Kolay para kazandığını ifade eden Damouré, güneş gözlüklerini takarak patron gibi etrafındakilere hava atar, meydan okur. Kahraman, modern şehirde kendi 'şehirli' kimliğini keşfetmiştir. Okuma yazma bilmesinin onu diğerlerinden daha üstün bir konuma getirmesi içindeki 'diğer' kişiliğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Modernizmin yarattığı bu acımasız döngü, Damouré'nin toplum içindeki kimliğinin kısa sürede değişimine etki etmiştir. Modern şehrin kurguladığı kimlik Damouré'yi dönüştüren olgudur.

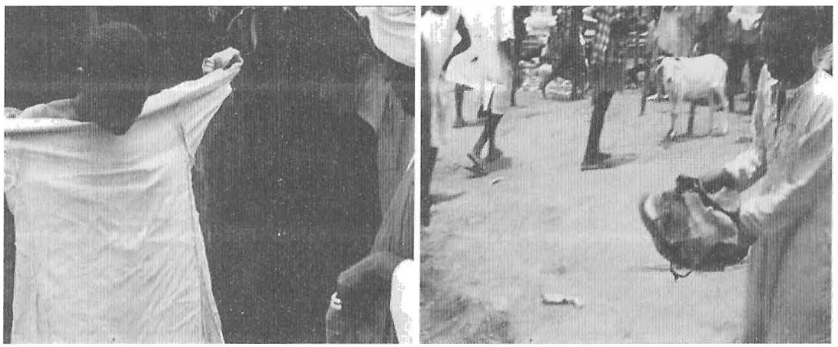


Resim 1-2: Damouré Zika Kereste Deposu.

Lam, kısa bir süre sığır çobanlığı yapar. Kazandığı ilk parayla kıyafetlerini değiştirir. 'Boubou' denilen modern kıyafetlerden alır. Orman hayatını terk edeceğini ifade eder. Kıyafeti alır almaz giyer. Diğerlerinden farklı olmak istememektedir. Kıyafet onu diğerlerinden 'öteki'leştirmekte, giydiği yöresel cübbe ile şehir insanları ile kendini aynı düzeyde hissetmektedir. Ama eski elbiselerini de satmaz ve dönünce onları giyeceğini söyler. Eski kıyafetlerini satmaması eski kimliğine döneceğinin görsel bir simgesidir. Çoban kıyafetinden kurtulan Lam'ın, artık etraftaki insanlardan bir farkı yoktur. Kumasi Pazarı, Lam için çok büyük ve göz alıcıdır. Pazarda her şeyi görmek için koşar, adeta bir *Jaguar* gibi hızlı ve çeviktir.

Illo, Accra limanında işçi olarak çalışmaktadır. Anlatıcımız Rouch, kısaca Illo'nun işi hakkında bilgi verirken çok az ücretle çalıştığını vurgular. Kahramanlar Illo'nun yaptığı kaya-kaya taşıyıcılığını eleştirirler. Hem yorucu hem de az para kazandıran bir iştir. Hatta kaya-kaya çalışanları çok para harcamamak için az yemek yemektedir. Az parayla çok iş yaptırılmaya çalışan bir sömürgecilik hâkimdir. Kahramanlar sömürgeci düzeni, kendi hikâyeleri üzerinden korkusuzca eleştirirler. Şine-transa geçiş halleri, görüntülerdeki yaşamları ikinci kez doğaçlayarak dışa vurmalarında yatmaktadır.

Kahramanların üçü de farklı nitelikte becerilere sahiptir. Hepsinde kültürel ve psikolojik değişimler farklı şekillerde belirginleşir. Üçü de farklı sosyal sınıfları temsil eder. Birbirinden farklı, toplumda güçlü ve zayıf temsilleri olan bu karakter yapıları, yönetmen Rouch tarafından inşa edilmiş olabilir. Karakterler arasındaki sınıf ay-

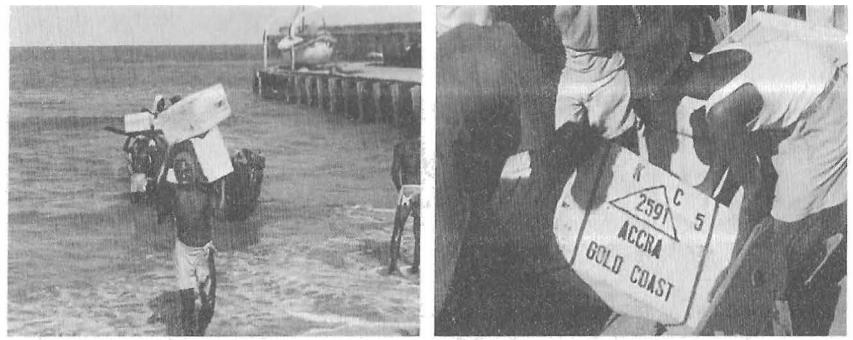


Resim 3-4: Lam Ibrahima Dia Boubou alırken.

rımıyla toplumdaki hiyerarşiye gönderme yapılmaktadır. Damouré, toplumdaki sınıflandırmada 'Patron' rolünü üstlenmiştir. Damouré, bu sahne sonunda kendisini Jaguar olarak doğaçlar:

- Şimdi cadde boyunca yürüyorum, ben Jaguar'ım.
- Jaguar ne demek?
- Jaguar, hoş saç tıraşı olan, güçlü, genç adam demek. Sigara içer, etrafta dolaşır, herkes onu izler, İşte Jaguar'ın anlamı bu.

Rouch, Damouré'yi Accra sokaklarında kasıla kasıla dolaşırken görüntüler. Sigara içer, güneş gözlüğü takar, saçına şekil vermiştir. Cesur ve havalı görünür. Jaguar, kibar bir beyefendidir. Etrafındakileri, genç kızları bir Jaguar gibi seyreder. Fonda Jaguar'ı anlatan ritmik müzik, görüntüleri tamamlamaktadır. Damouré sigara, şapka ve gözlüğüyle modern dünyanın yarattığı bir temsil olarak karşımızdadır. Batılı izleyiciye okuma yazma bilen bir Afrikalı gösterilerek kafalarındaki kalıplar zorlanmaktadır. Rouch'un bu kahramanı yaratmasının sebebi, büyük olasılıkla Afrikalıların kültürel kimlikleri üzerine yapışan 'ilkel' düşüncesini sarsmaktır. Batılı izleyici eğitimli kibar adam'a baktıkça 'öteki'olarak düşündüğü kişide kendini görmektedir. Rouch bunu bilerek belirli bir amaca yönelik tasarlamıştır. Bundan sonraki sahnede, Jaguar Damouré'nin ilk kez gördüğü CPP politik toplantısını izlemesine bağlanılmasında Afrika'nın koloni statüsüne gönderme yapılmaktadır. Kahramanların ve Rouch'un politik, sosyal, ekonomik yapıya olan düşünceleri filmin doğaçlama yorumlarında ve görsellerde hayat bulur. Şehirleşmenin getirdiği topluluk bilinci ve politize olma durumu görsel halkın pankartlarıyla yansıtılır.



Resim 5-6: Illo Gaoudel Accra limanı.

Bundan sonraki sahnede sistemle ilgili politize eleştiriler, bir yan karakter olan Duma Besso üzerinden anlatılır. Duma Besso, Nijerli bir altın madencisidir. Duma ve Lam'ın yolları kesişir. Duma'nın zor şartlar altında madende çalıştığı gözlemlenir. Duma çıplak ayaklarla yollarda yürür. Ayakkabı reklamıyla yaratılan zıtlık, Duma'nın içinde yaşadığı kötü şartları ortaya koymaktadır. Ayrıca, ayakkabı reklamında kullanılan beyaz tenli renkli gözlü kadın figürü sömürgeci yapıyı destekler.

Film kahramanlar arasında gidip gelmektedir. Illo limanda bir sığınakta uyurken, Damouré at yarışları izler, barda içki içer, Accra sokaklarında dolanır. Modern kıyafetler içinde kendince krallar gibidir. Sokaklarda dolaşırken çeşitli şehir görüntülerine tanıklık edilir; kilise çıkışında dua eden çocuklar, Martell konyağı reklamı, cenazede dans eden Afrikalılar gibi görüntüler... Kentin yaşam biçimi hakkında ilginç görüntüler sunulurken modernizm, gelenek, inançlar arasındaki kesişim göze çarpar. Martell konyağı reklamı ve kilise Fransız sömürgesini ve etkilerini, cenazede dans eden Afrikalılar geleneği görsel olarak temsil etmektedir.

Damouré bundan sonraki sahnede, seçim kampanyasında fotoğrafçıdır. Okuryazar kibar *Jaguar*'ın temsilinde 'elinden her iş gelen' bir kahraman konumundadır. Özgürlük isteyen halkın sesi bu karelerde iyice yükselir ve Afrikalı sömürgecilik karşıtı liderin görüntüleri ile desteklenir. Lider Kwame Nkrumah ulusal kıyafetleri ve kameraya olan bakışları ile sanki filme destek vermektedir. Film sömürgecilik anlayışına olan tavrını devrimci liderle açık açık sunmaktadır. Damouré de fotoğrafçı olarak kampanyada yerini almıştır. Da-



Resim 7-8: Damouré Zika'nın Jaguarlaşması.

mouré'nin fotoğraf makinasını kullanabildiğiyle ilgili bize daha önce bilgi verilmediği için, Jaguar'ın her işten anlayan, her işi bilen kişilik modeli Batılı kimliğin yansıması olarak düşünülebilir. Damouré'nin temsili ve gerçeği arasındaki çizgi her sahnede farklılık gösterir. Kimi zaman *Jaguar*, kimi zaman ezilen bir Afrikalı olan Damouré'nin seçim kampanyasındaki coşkusu özgürlük savaşı içindir. Sömürge altındaki insanların coşkulu tavırları ise ilginçtir.

Filmin devamında kahramanlar bir araya gelmeye başlarlar. Damouré ve Illo trene binip Lam'ın yanına Kumasi'ye giderler. Damouré patron tavırlarını sürdürmektedir. Çantasını Illo'ya taşıtır. Illo'yu okuma yazma bilmediğini söyleyerek aşağılar. Damouré batının onlara bakışını doğaçlamaktadır. Baskın karakter Damouré, Lam'ın satış yerindeki hiçbir şeyi beğenmez. Her şeyin en iyisini ben bilirim tavırlarıyla dükkânı düzenler. Damouré, dükkân mallarını arttırır. Yazıcılık yapar. Diğer yandan fotoğraf makinesi, saat, ilaç, şapka, mendil, dinsel fotoğraflar (Âdem ve Havva), Michelin yol haritası gibi birçok şeyi pazarlar. Bütün yeteneklerini ticaret için kullanmaktadır. Karakterlerin toplumsal dönüşümleri küresel dünyanın eşyaları üzerinden oluşmaktadır. Damouré genç bir adama sattığı siyah bir şapkayla, "işte sen de bir jaguarsın," demektedir. Artık herkes jaguardır, patrondur, kraldır, kraliçedir. Gitme vakti geldiğinde doğaçladıkları ilk cümle şöyledir: "Bu kent insanı bozuyor adamım, gitmemiz gerek"tir. Dükkânlarına veda ederler; Lam, Damouré, Duma ve Illo şirketine. Dört kahramanın Jaguarlaştığı en önemli mekândır burası...

Kahramanlar, Ayoru'ya getirmek için bütün eşyaları toplarlar. Kamyonetlerine binerler ve kamyonetin üzerinde Accra'ya, modern dün-



Resim 9-10: CPP kutlamaları.

yaya veda ederler. Modern dünyanın gündelik yaşam üzerindeki etkisinin her geçen gün artacağının, değişim ve dönüşümlerin kaçınılmazlığının haritası ortaya çıkmaktadır. Birçok kişi mevsimlik işçi olarak para kazanmak için buraya gelse de, yağmurlardan önce buradan ayrılırken kazandıkları parayla birlikte aşınmış kültürel kimlikleriyle köylerine dönerler.

Rouch bize dört kahraman üzerinden aslında mevsimlik işçi olarak Gana'ya göç eden bütün insanların hikâyesini anlatmıştır. Her karakter sömürge altındaki toplumda farklı yetenekteki kişileri temsil eder. Mevsimlik maceranın kültürel kimlik, sömürgecilik, öteki gibi kavramlara ayna tuttuğu gözlemlenir. Bu kavramlar izleyiciyi kalıplaşmış düşünceleri yeniden düşünmeye çağırır.

Dönüşleri Rouch'un sesinden anlatılır. Dönüş yolu için atalarına ait olan Alfa Hano, Babatu yolunu takip ederler. Rouch, onların 'Modern Dünyanın Kahramanları' olduğunu ifade eder. Kahramanlar mahkûm ya da köle olarak değil, bagajlarıyla insan gibi dönmektedirler. Film çekildiği tarihte halk özgürlüklerini tam olarak ilan etmese de kurdukları parti, liderleri ve coşkuları bağımsızlıklarını ilan etmeye az kaldığının habercisidir. Kahramanlar artık tam bir jaguardır. Onları Jaguar yapan getirdikleri, eşyalar, hediyeler, hikâyeler, deneyimler ve modern dünyanın yalanlarıdır. Bütün zorlukları yaşamış ve göğüs germeyi öğrenmişlerdir. Ayoru'da büyük bir coşkuyla karşılanırlar. Kıyafetleri ve getirdikleri eşyalarla kendi dünyalarının 'öteki'si olmuşlardır. Fakir insanlara gösterdikleri hasır halı üzerindeki güçlü aslan figürüyle kendilerini özdeşleştirirler. Onlar artık güçlü ve mücadelecidir.

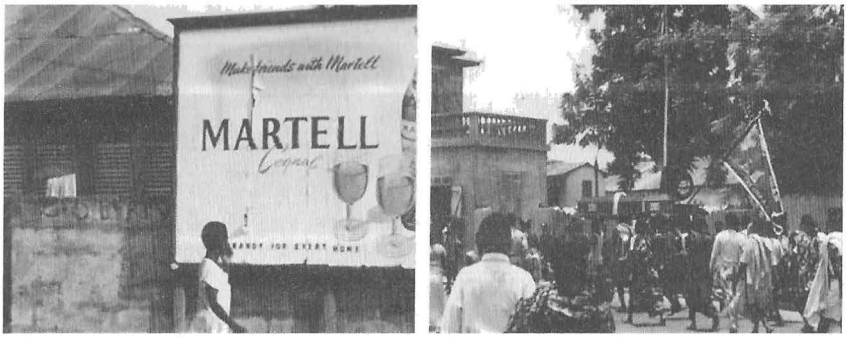


Resim 11-12: Ayakkabı Reklamı, Duma ve Çıplak Ayaklar.

Eşyaları Ayoru'da dağıtarak, getirdikleri her şeyi vererek kendi özlerine dönmeye çalışırlar. Modern dünyanın etkisi getirilen eşyalar üzerinden kendini göstermektedir. Kahramanlar modern şehrin kendilerine verdiği mücadeleci ve cesaretli tavırla kendi dünyalarında da jaguar'dır artık. Illo gelir gelmez hoşlandığı kıza evlenme teklif eder. Duma daha güçlü olarak tarlasında çalışmaya devam eder. Bir baston ve şemsiye ile Lam sürüsünün başına döner. Başka bir şeye ihtiyacı olmadığını söylemektedir.

Damouré ise her zamanki gibi kendine olan güveniyle Nijer kızlarının gönlünü fethetmeye devam eder. Güzel ve gülen bir Nijerli genç kız karesinin üzerine doğaçlanan "Çok Yaşa Nijer" sözleriyle film biter. Gülümseyen Nijer kızı finaliyle, mutlu bir gelecek vadeden ülkeye simgesel olarak gönderme yapılmaktadır. Karakterler film sonunda, köylerine döndüklerinde eski kimliklerine kavuşuyor gibi görünse bile, film sürecinde yaşadıkları kültürel değişim ve dönüşüm sonucunda bundan sonra hayatlarında aynı kimlikle var olamayacakları açıktır. Diğer taraftan Rouch da onları bu sürece dâhil ederek değişimlerine aracılık etmiştir.

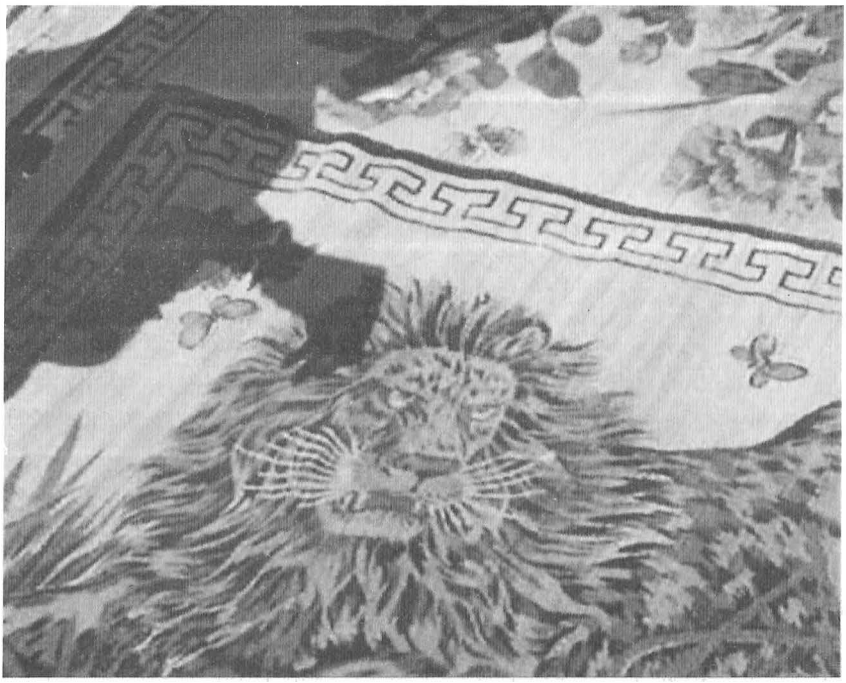
Filmi etnografik araştırma yöntemlerinin kullanımı açısından değerlendirdiğimizde, Rouch'un burada uzun yıllar geçirip *Jaguar*'dan önce bu bölgede birçok film gerçekleştirdiği gerçeğine dayanarak, yeterli alan araştırmasına sahip olduğunu söyleyebiliriz. Rouch katılımlı gözlem metodunu kullanarak ve zaman içinde paylaşımcı antropoloji fikrini hayata geçirerek filmlerinde farklı pratikler uygulamıştır. Bu süreçte aktif gözlemin kültürleri etkileme olasılığı yüksek-



Resim 13-14: Martell Konyağı reklamı ve cenaze töreni.

tir. Öznelerin filmin yaratımı aşamalarında aktif rol alması, gözleyen ve gözlenen arasındaki ilişkiyi altüst eder. Bu süreçte, roller değişse bile yönetmenin olguları etkileme gücü yüksektir. Jean Rouch'un antropolog kimliği onun sinemasal süreci yönünden çok önemlidir. Çünkü Rouch, kimi zaman antropolog kimi zaman yönetmen olarak iki önemli kimliği birleştirmiş, kavram ve metotları uygulayıp kuramsallaştırmıştır.

Filmi sinema dili yönünden incelediğimizde dış ses kullanımı etnografik bir anlatıcı gibi değil, kahramanların yorumlarını destekler niteliktedir. Rouch seslendirmeyi etnografik anlatımlar yapmak için kullanmaz. Yardımcı bir hikâye anlatıcı olarak karşımıza çıkar. Hikâyenin asıl anlatıcıları kahramanlardır. Rouch'un bu anlamda filmi yönlendirici etkisi zayıftır. Gerek doğal sesler gerekse, etnik müziklerle film kurgulanmıştır. Müzikler filme hareket ve mizah vermektedir. Filmdeki kamera kullanımı eyleme doğrudan katılan biri gibidir. Katılımcı kamera, dışarıdan olayları gözlemleyen bir tarzda hareket etmez. Yerel öznelere yakın, samimi sıcak bir kamera kullanımı hâkimdir. Zaman zaman öznel kamera kullanımları dikkat çeker. Flaherty'in katılımcı kamerası ile Vertov'un doğaçlama hayatı yakalama sentezi burada harekete geçmektedir. Genel ve yakın planlarla devamlılık sorunu ortadan kalkar. Kameranın varlığına dair fark etme durumu oluşmaz. Yönetmen sadece filmi kamera kullanımı üzerinden deneylemez, aynı zamanda gerçek hayatı anlatım tarzıyla da farklı yaklaşımlar denemiştir. Rouch kurgu yapmaya karşı olsa da *Jaguar* içinde kurgusal öğeleri barındıran bir filmdir. Hem teknik hem de

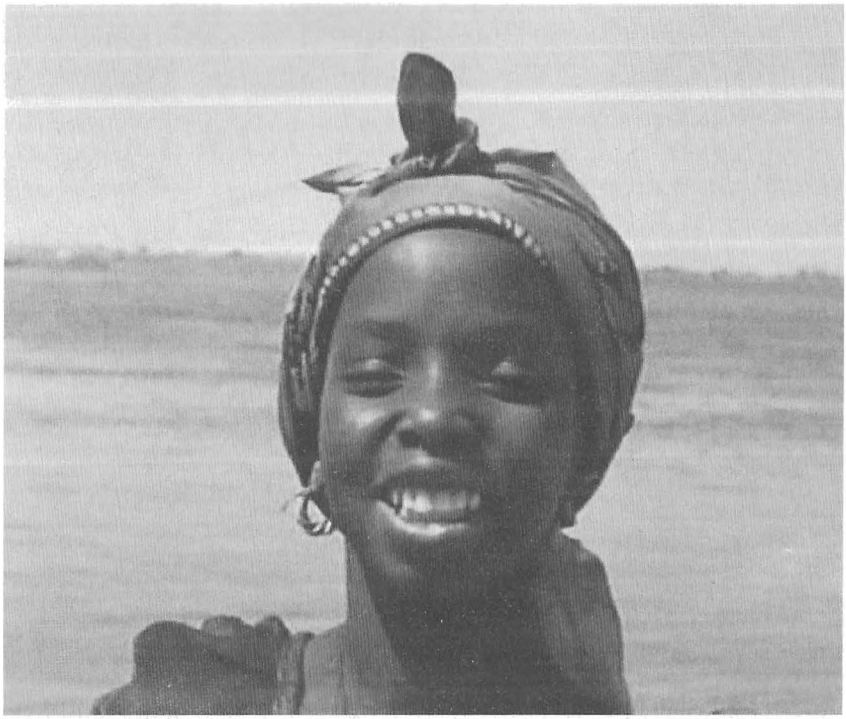


Resim 15: Aslan figürlü hasır halı.

içerik olarak gerçeğin üzerinden kurgulanmış bir dünya sunulur. Tümüyle gerçeklik iddiası bulunmayan, gerçekliği tasvir eden kurgu yöntemi kullanılarak, gerçekliğin bir yorumu olarak karşımıza çıkar. Bu yöntemle Rouch belgesel sinemada gerçeklik konusuna da farklı bir yaklaşım getirir. Rouch, "*Jaguar* benim ilk uzun metrajlı filmim, ilk kurgu filmim ve beni daima etkiledi. Şimdi yapacağım tüm filmler *Jaguar*," demiştir (Rouch ve Feld, 2004: 164). Rouch kendi sinema anlayışını bu filmde bulmuş ve yapılandırmıştır.

SONUÇ

Belgesel sinemanın öncülerinden olan Robert Flaherty'nin yaklaşımları etnografik belgesel film yapım süreci için çok önemli veriler içermektedir. Etnografik belge amaçlı ya da etnografik veri toplamak için çekilen filmleri, etnografik belgesel film olarak değerlendirmek yanlıştır. Etnografik belgesel film sadece kültürel bir belge değil, içinde sinematografik biçim ve yöntemleri barındıran, estetik



Resim 16: Nijerli Genç Kız.

ve etik değerlere sahip, belirli bir söylemi olan sinema yapıtları olmalıdır. Geçmişte ve günümüzde bilinçli ya da bilinçsiz olarak sömürgeci anlayış doğrultusunda biçim ve içeriklere sahip olan etnografik belgesel filmlerin etik sorunları hala devam etmektedir.

Kültürel antropolojinin kavramsal özellikleri ve etnografik araştırma yöntemleri, belgesel sinemanın etnografik bakış açısıyla oluşumunda önemli rol oynar. Etnografik araştırma yöntemleri, belgeselin özellikle araştırma ve yapılanması sürecinde belgesel sinemacı için yol göstericidir. Etnografik araştırma yöntemlerinin belgesel sinema içinde doğru kullanımı, filmin söyleminde de etkili olacaktır. Etnografik belgesel sinemanın öncüsü Rouch, 1957 yılına kadar deneme çekimleri gerçekleştirerek, bundan sonra çektiği filmlerle belgesel sinema yapımında dikkat edilmesi gereken verileri ortaya koymuştur.

Jean Rouch antropolog bakış açısını belgesel sinemanın geçirdiği süreç çerçevesinde yorumlayarak etnografik belgeselde olması gereken pratikleri kuramsallaştırmayı başarmıştır. Belgesel sinemada et-

nografik bakış açısının doğru ilerlemesi ve filmin kendi gerçekliğini ortaya çıkarması yönünden bu yaklaşım çok önemlidir. Etnografik belgesel filmler çok yönlüdür ve bütün yönleriyle kendini ortaya çıkarması, alan araştırması ve paylaşımcı antropoloji yöntemleriyle mümkün olur. Film yapımcısının kendini diğer dünyalara açması, etnografik araştırmanın sosyal ağı içinde meydana gelir. Rouch'un Songhay kültürüyle bağlantısı onun filmlerinde zincirleme bir anlatı oluşturur. Fakat filmlerindeki zincirleme bağ sadece yerel kültürlerin özellikleri yönünden değil, sinematografik olarak da birbirini tamamlamaktadır. Etnografik araştırma yöntemleri sayesinde Rouch, bu süreçte kültürle ilgili bilgilerini yaşayarak inşa etmiştir. Ayrıca kamera kullanımı, fikrin ve filmin doğaçlaması, dış ses ve müzik kullanımı gibi birçok unsuru kullanarak, klasik etnografik belgesel film anlayışından uzaklaşmış kendi sinema dilini yaratmıştır. Batı'nın yerel kültürlere olan bakış açısını, ortaya koyduğu sinema dili ile eleştirmiştir. Rouch sinemada farklı yöntemleri deneylemeyi sevdiği gibi, sabit bakış açılarına karşı da sinemasıyla başkaldırmıştır. Yerel kültürlere sunduğu imkânlarla, izleyici ile kültürler arasında aracısız bağ kurma çabası göstermiştir. Rouch'un bu süreci tam anlamıyla objektif olarak sunduğu iddia edilemese de, ciddi bir adım olarak kabul edilmelidir.

Jaguar filmini ele aldığımızda, Rouch'un kültürel değişimleri bir parça yakalamış olmasına rağmen, tam olarak sosyo-kültürel sonuçları veremediği gözlemlenir. Filmde sınırlı bir anlatım söz konusudur. Jaguar kahramanlarının kendi 'öteki'liklerini keşfetme durumuna ve 'öteki' üzerinden yapılabilecek yorumlara açıktır. Fakat genel olarak diğer göçmenlerin ne yaptıklarıyla ilgili bilgiler izleyiciye verilmez. 'Öteki'ne bakış açısı konusunda sadece Batılı dünyanın yerel kültürlere karşı önyargılı olmadığı, bunun yanında kültürlerin de kendi aralarında önyargılı bir bakış açısına sahip olabileceği gözlemlenir. Rouch'un gözlemlediği ve kurguladığı bazı kimlikler, Batı'nın oluşturduğu kimlik kodlarından ibarettir. Kahramanlarımız Accra'da modern dünya tarafından kurgulanmış kimlikleriyle hareket ederler. Rouch'un filme olan yaklaşımındaki farkındalık ve öğrendiklerini sentezlemesi bugünün etnografik belgesel sineması için yol göstericidir. 'Etnokurmaca'nın yarattığı dünya bizi orada yaşayan insanların yaşamlarına dair düşünmeye sevk eder. Bu noktada 'etno-

kurmaca'nın klasik belgesel anlayışına farklı bir bakış açısı getirdiği söylenebilir. Rouch'un *Jaguar* filmi düşünebilen, karar verebilen, yorumlayabilen bir 'öteki' ortaya çıkarır. Bu izleyicinin kafasındaki 'öteki' imgesine gönderme yapar. Rouch'un kameranın arkasında bir aktör konumunda olması *Jaguar*'ın göç, kimlik, sömürgelik gibi kavramlara dair söylemlerini zedelememektedir. Yönetmenin müdahale ve bakış açısının hiç olmadığını söylemek sinemanın olanakları çerçevesinde imkânsız gözükmektedir.

Rouch'un sinema serüveninde özeleştiri yaparak kendini yapılandırması da çok önemlidir. Rouch'un kendi işlerini eleştirmesi ve ona karşı yapılan eleştirileri dikkate alması, onun etnografik belgesel film adına gösterdiği çabanın göstergesidir.

Rouch sinemada gerçeklik teorisine de farklı yaklaşımlarda bulunmuştur. Yönetmen, birebir mutlak gerçekliğin oluşması mümkün olamayacağından, gerçeği kahramanlar üzerinden yorum olarak izleyiciye sunar. Gerçekle kurmaca arasında gidip gelen film, gerçeğin birebir temsili iddiasında değildir. Rouch'un iddiası kavramların içindeki mesajlarda saklıdır.

Rouch, etnografik belgesel filmlerinde kültür, öteki, kimlik, çokseslilik gibi kavramları uzun yıllar önce hayata geçirmiş bir yönetmen olarak sinema tarihinde özel bir yerde olmalıdır. Hâlâ tartışılmakta olan bu kültürel kavramlar, Rouch'un sinemasında önemli yer tutmaktadır. Rouch sinemasındaki etnografik ilişki yönetmen kadar karakterlerin de sesinin duyulmasını sağlamaktır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Afrika'nın değişim ve dönüşümlerine tanıklık eden *Jaguar*, anlatımını gerçek kahramanlar üzerinden başarmıştır. Rouch'un o günün şartlarında sömürgecilik, kültürel değişim gibi konulara cesaretli yaklaşımları önemsenmelidir. Başkaları tarafından yapılandırılmış, dış sesle yönlendirilmiş olan etnografik sinema işlevini yerine getiremeyecektir. *Jaguar* yerel öznelerin kendilerini temsil etme yetilerini ve başarılarını ortaya koyarak diğer filmlerin önünü açacak nitelikte öncü bir belgesel olmuştur. Rouch, kuramsallaştırdığı sinemasıyla gelenekçi bakış açısını da sorgulamıştır.

Bütün bu bilgiler doğrultusunda;

1) Etnografik belgesel film yapımında uzun süreli gözlem ve katılım önemlidir.

2) Gözlem ve katılım uzun bir süreçte belgeselin gerçekliğine dair yapılan yorumun ortaya çıkmasını sağlar.
3) Paylaşımcı antropoloji belgesel film yönetmenine geri dönüşüm sağlayarak, yönetmende farkındalık yaratır.
4) Katılımcı kamera kullanımı filmin doğaçlamasına katkıda bulunarak, samimi görüntülerin filme yansımasını sağlar.
5) Doğaçlama ve Sine-trans deneyimleri, etnografik belgesel filmde 'gerçeklik' olgusuna yorum getirerek filmsel gerçekliği oluşturur.
6) Etnografik belgesel filmlerde yerel gerçeklerin ve etnik portrelerin gösterilmesi belgesel sinemanın işlevleri açısından önemlidir.
7) *Jaguar* sömürgecilik, öteki, kültürel kimlik gibi kavramlara ayna tutarak siyasal bir portre çizer. Bu anlamda etnografik belgesel film yerel kültürlerin temsili özelliğini taşıyabilir.

Sonuç olarak, Rouch'un deneyimleri etnografik sinemanın önünü açan, bugün bile uygulanması gereken birçok yöntem içermektedir. Rouch'un *Jaguar* filmi, belgesel film tarihinde ciddi bir çaba olarak yerini almalıdır. Tıpkı Jean Rouch sinemasının yaptığı gibi günümüzün etnografik belgesel filmlerinde de etnografi ve hayal gücü zorlanmalıdır.

KAYNAKÇA

Adalı, Bilgin (1986), *Belgesel Sinema*, İstanbul: Hil Yayınları.

Akturan, Ulun, *Tüketici Davranışlarına Araştırmalarda Alternatif Bir Teknik: Etnografik Araştırma,* http://www.iticu.edu.tr/Kutuphane/dergi/s11/M00170.pdf erişim (15.10.2009)

Altıntaş, Mustafa (2002), "Jean Rouch ve Sinema Gerçek Üzerine Birkaç Not", *Belgesel Sinema,* İstanbul: Sayı 1.

Cereci, Sedat (1997), *Belgesel Sinema*, İstanbul: Şule Yayınları.

Emerson, M. Robert, vd. (2008), *Bütün Yönleriyle Alan Çalışması*, çev. A. Erkan Koca, Ankara: Birleşik Yayınları.

Koçer, Suncem (2008), "Jean Rouch ve Etnokurmaca: Gerçekle Kurmaca Arasında", *Altyazı*, Mart.

Makal, Oğuz (2002), "Fransız Gerçekçi Okulundan Jean Rouch", *Belgesel Sinema,* İstanbul: Sayı 1.

Nannicelli, Ted (2006), "From Representation to Evocation: Tracing a Progression in Jean Rouch's Les magiciens de Wanzerbé, Les maîtres fous, and Jaguar", *Visual Anthropology.*

Pempecioğlu, Nilüfer (2005), *Belgesel Sinema Üzerine Yazılar - Biçim Olarak Belgesel,* Ankara: Babil Yayınları.

Rouch, Jean, Feld, Steven (2004), *Ciné-Ethnography*, Minneapolis: University of Minnesota Pres.

Stoller, Paul (1992), *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch,* Chicago:University of Chicago Pres.

Scheinman, Diane (1998), "The 'Dialogic Imagination' of Jean Rouch: Covert Conversations in Les maitres fous", *In Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video,* ed. Barry Keith Grant ve Jeannette Sloniowski, Detroit: Wayne State University Pres.

Susar, A. Filiz (2005), "Etnolojik Belgeleme-Etnografik Film ve Sözlü Tarih Çalışmalarının Antropolojideki Yeri", *Gelenekten Geleceğe Antropoloji,* der. Belkıs Kümbetoğlu, Hande Birkalan Gedik, İstanbul: Epsilon Yayınları.

Ulutak, Nazmi (1998), "Belgesel Sinemanın Öncüsü: Robert Flaherty", *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi,* Kurgu, Sayı: 5

Ulutak, Nazmi (2003), *Robert J. Flaherty ve Kuzeyli Nanook,* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Yüksel, Coşkun (2006), "Belgesel Sinemanın Doğruya Ulaşma Yolları", *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi,* Cilt: 4.

LENI RIEFENSTAHL'IN BELGESELLERİNDE NAZİ PROPAGANDASI VE ANALİZİ

Hakan Yılmaz

GİRİŞ

Totaliter sistemler, kitlelere ideolojilerini propaganda yoluyla aktarmaktadır. Hitler ve propaganda bakanı Goebbels'in elinde propaganda, güçlü bir silaha dönüşmekte, kitleleri belirli bir amaç etrafında toplamakta ve harekete geçirmektedir. Propaganda faaliyetleri, eğitim, sağlık, spor, sanat, mimari, radyo ve özellikle sinema alanında yoğunlaşmaktadır. Leni Riefenstahl'ın ırksal bilime ve spora dayalı olarak yaptığı belgesellerde, Alman ırkı her şeyin üzerinde tutulmaktadır. Nazizmin üstün ırk düşüncesi ve fiziksel idealleri, görüntünün diliyle oluşturulmakta ve kitlelere daha etkileyici bir biçimde aktarılmaktadır.

Bu çalışmada Nazi Almanya'sında belgesel sinema-propaganda ilişkisinin örneklerle ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu amaçla Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* ve *Olimpiyat* belgeselleri çözümlenmektedir. Belgesellerde, Nazizmin üstün ırk düşüncesinin ve fiziksel ideallerinin, görüntü diliyle nasıl oluşturulduğu ve izleyicilere aktarıldığı analiz edilmektedir.

IRK VE IRKÇILIK KAVRAMLARI

Irk fikri, insanlar arasında ne insan eseri, ne de insan çabasıyla değiştirilebilir olduğu düşünülen türden ayrımları temsil etmektedir (Bauman, 1999: 190). "Irk, kalıtsal karakterleri belirli bir birlik gösteren insanların oluşturduğu doğal grupları; ortak biyolojik özelliklere göre bölünmeyi" (Güney, 1998: 135); "kimi genlerin en az ya da en çok rastlanır olmasıyla diğerlerinden farklılaşan bir topluluğu ya da topluluk bütününü" (Strauss, 1997: 66) ifade etmektedir. Irk, soyun alt bölümlerinden biri olarak ortaya çıkmıştır; türün bir alt bölümüdür. İnsan gruplarını birbirleriyle ırksal açıdan farklılaştıran başlıca unsur ise onların bedensel özellikleridir. Kalıtımsal, ortak fiziki karakterlerin toplamını belirtmektedir. Buradaki 'fizik karakter' ifadesi, kalıtımsal olmak koşuluyla anatomik olduğu kadar, fizyolojik, psikolojik, patolojik özellikleri de taşımaktadır. Bundan dolayı tüm bu özellikler, antropolojik değerlere sahiptir (Fontette, 1991: 10-11). Irka biyolojik bir anlam verilmektedir. Bireysel karakter, kabiliyet ve mizaç, kafatası ya da bedenin öteki parçalarının şekli ve ölçüsü gibi, gözlenebilir, dışsal niteliklerle yakından ilişkilidir, ya da genlerin niteliği ile bir daha değişmemek üzere belirlenmiştir (Bauman, 1999: 190). Görüldüğü gibi ırkı belirleyen ya da bir ırkı diğerlerinden ayırmaya neden olan ölçütler bedensel ölçütlerdir bunlar:

1) Ten Rengi; Altderi içinde bulunan pigment taneciklerinin az ya da yoğun olmasıyla ilişkilidir; yoğunluğun fazla olması 'siyah ırk'ı, derideki kanla pigmentin renklerinin karışması (cildin sararması) 'Asyalı ırk'ı, pigmentasyon eksikliği ise (tenin pembe renk alması) 'Kuzey Avrupa ırk'ını karakterize etmektedir (Fontette, 1991: 11-12).

2) Saçların Biçimi; dik saçlar sarı ırka, dalgalı ve yumuşak saçlar ise Avrupa'da yaygındır. Boy ve başın biçimi de bu ölçütler arasında yer almaktadır.
3) Bunların yanında genetik ölçütler olarak; kan grubu, kandaki Rh faktörü ve tat alma duyarlıkları kullanılmaktadır.

Paul Robert'in *Dictionnaire de la Langue Française*'i 1962'de ırkçılığı, ırk sözcüğünün türevlerinden biri olarak kabul etmekte ve anlamını şöyle açıklamaktadır: "Toplumsal konumun ırksal karakterlere bağlı olduğu inancı üzerinde kurulu ve üstün ırkın diğer ırklarla karışmaktan korunması gerektiği sonucuna ulaşan bir ırklar hiyerarşisi teorisi" (Fontette, 1991: 7). Irklar hiyerarşisine göre ırklardan kimisi üstün kimisi ise aşağıdır; ne zamanın değişimi, ne coğrafya farklılığı bunu değiştirememektedir. Irkların bu şekilde kabul edilmesi, ırkçılık fikrinin temelini oluşturmakta ve ırkçılığa zemin hazırlamaktadır.

Irkçılık, ırkların varlığı inancına dayanmaktadır. "Irkçılık, belli başlı insani özelliklerin ve yeteneklerin ırk tarafından belirlendiğini öne süren teoridir" (Bernasconi, 2000: 34). Irkçılık, gerçek bir bütüncül toplumsal görüngüler olarak, farklı işaretlerin -isim, derinin rengi, dinsel ibadet gibi- etrafında eklemlenen ve korunma ya da ayrım hayalinin -toplumsal bünyeyi arılaştırma, kendi, biz kimliğini her türlü melezleşme, karışma ve istiladan koruma zorunluluğu gibi- zihinsel ürünleri olan söylemlerde, temsillerde ve pratiklerde kayıtlıdır. Böylece kimi duygulanımlar düzenler; bunu onlara nesneleri açısından olduğu kadar özneleri açısından da klişeleşmiş bir biçim vererek yapmaktadır (Balibar, 1995a: 26). Balibar'a göre kitle ya da halk kategorisi bile yansız değildir, toplumsal olanın ırksal ve yurtsal kılınması mantığıyla doğrudan ilişkilidir. Irkçı kuramların işlevinin kaynağı, gözle görülür kanıtlara, ırksal işaretlere, özelikle de bedensel işaretlere dayanmaktadır. Irkçı kuramların temelinde biyolojik faktörler bulunmaktadır.

Öncelikle temel bir sınıflandırma işlevi, yani insan türünün kendisini oluşturan farklılığı içeriden düşünüşü, insanların insan olarak kabul edildikleri ölçütleri arayışı söz konusudur: İnsanı, insan yapan nedir? Ne ölçüde, ne biçimde insandır? soruları sorulmaktadır. Bu açıdan her hiyerarşi oluşturma, bu sınıflandırmayı önceden varsaymaktadır. Bu sınıflandırma da doğal olarak hiyerarşiye yol açmaktadır. Çünkü insan türünü oluşturan grupların hiyerarşik bir tablosunun çizil-

mesi, türün birliğinin tasviridir. Burada bir farkçılık yaratılmaktadır (Balibar, 1995b: 75). Kısacası sınıflandırma ve hiyerarşi, tarihsel ve toplumsal farklılıkların doğallaştırılmasını ifade etmektedir. Bu doğallaştırmalarla birlikte ırkçılık düşüncesi de bir gerçekliğe oturtulmaktadır. Böylece toplumun bu düşünceyi kabullenmesi sağlanmaktadır.

Irkçılık, ırklar olarak adlandırılan şeyleşmiş varlıkların kesin sınırlarını, genetik ve/veya toplumsal olarak tanımlamakta; aynı zamanda geçmişin sürekliliğini temel alan iddiaları, her zaman için bugüne taşımaktadır. Geçmişi, bugüne uyarlanmış bir esneklikle birleştirmektedir (Wallerstein, 1995: 45). Bu şekilde ırksal grupların yaratılmasını ve sürekli olarak yeniden yaratılmasını sağlamaktadır. Gruplar her zaman bulunmaktadır ve hiyerarşik bir yapıda sıralanmaktadırlar.

IRKÇILIĞIN TARİHSEL GELİŞİMİ

İnsanların renklerine göre ayrıma tabi tutulmasına ilişkin en eski kanıt, İ.Ö. 19. yüzyılda Firavun III. Sesostris'in Güney Mısır'da diktirmiş olduğu dikilitaşlardan birinin üzerinde bulunan kitabedir. Kitabede, "ticaret merkezlerinde alışveriş yapmak için gelmek isteyenler dışında, bu topraklardan kara yoluyla ya da nehir yolundan kayıkla geçiş siyahlara yasaklanmıştır" (Fontette, 1991: 22) yazmaktadır. Yunanlılar ise Hellad dışında yaşayan herkesi 'Barbaroi' olarak adlandırmaktadırlar. Yunanlılar İ.Ö. 130 yılında Yahudilere yönelik olarak, onların insan soyunun düşmanları, cüzamlılar, gereksizler, vb. olduklarını ifade etmektedirler. Yahudi sorununun ırkçı bir renge bürünmesiyse ilk kez 15. yüzyılda İspanya'da görülmektedir. Yalnız kan katışıksızlıklarını kanıtlayabilenler 'eski Hıristiyanlar' olarak kabul edilmektedirler (Fontette, 1991: 37). Tarihte bu şekilde belirmeye başlayan bir ırklar ayrımı ve hiyerarşisi söz konusudur. İlk olarak ırklar birbirlerinden ayrılmakta ve sonrasında ırklar arasında bir hiyerarşi yaratılmaktadır, bunlar da ırkçılık düşüncesini oluşturmaktadır.

Avrupa'da 15. yüzyılın sonundan itibaren artan bir şekilde misyonerler, kâşifler ve tüccarlar tarafından yazılmış olan ve insan toplulukları arasındaki farklılıkları ayrıntılarıyla anlatan seyahatnameler ortaya çıkmaktadır. 1864 yılında yayınlanan ve François Bernier'e atfedilen anonim bir kitap dört ya da beş değişik insan tipi olduğunu kabul etmektedir. Bunlar Avrupalılar, Doğulular ve Laponlar'dır.

Bu sınıflandırmada Amerikan Yerlileri ve Hotantolar'da ek tipler olarak yer almaktadırlar. Bernier bu çalışmasında ırk kavramıyla ilgili olarak farklı tohumlara gönderme yapmaktadır. "Bernier'e göre güzellik, sadece sudan, yeme alışkanlıklarından, topraktan ve havadan değil, aynı zamanda belli ırklara ve türlere özgü tohumdan da doğmaktadır" (Bernasconi, 2000: 36-37). Burada ırkın güzelliği genetik faktörlere bağlanmaktadır. Nazi döneminde bu anlayış, saf Alman ırkının yaratılmasında, ideal güzellik ve beden fikrinin ortaya konmasında ve uygulanmasında kendini göstermektedir.

Irk kuramları bilimsel, çevreci, kalıtımcı, genetik ırk kuramları şeklinde ayrılmaktadırlar. İsveçli botanikçi Linnaeus 1735 yılında ırkları, Amerikalı Kızıl, Afrikalı Siyah, Asyalı Kahverengi ve Avrupalı Beyaz olarak sınıflandırmaktadır. 1775 yılında antropoloji biliminin kurucusu Alman doğa bilgini Blumenbach insanları derilerinin renklerine göre, Kafkasyalı-Beyaz, Moğol-Sarı, Etyopyalı-Siyah, Amerikalı-Kızıl ve Malayalı-Kahverengi olarak ayrılmaktadır (Şenel, 1984: 14-15).

Çevreci kuramdaysa Fransız doğa bilimcisi Buffon evrim kavramını ortaya koymakta, iklimi ve diyeti ırksal farklılıkların temel nedenleri olarak görmektedir. Fransız biyoloğu Lamarck'a göreyse evrim, kullanılmayan organların körelip yok olmaları, kullanılan organların gelişmeleri ve böylece kazanılan özelliklerin katılımıyla ilerlemektedir. Darwin de *Doğal Ayıklanma Yoluyla Türlerin Kökeni* adlı yapıtında canlılar arasında bir yaşam savaşının olduğunu, kıt kaynaklar içinde yapılan bu yaşam savaşında farklı çevrelere uyum sağlayanların yaşamlarını sürdürüp, uyum sağlayamayanların elenmesiyle sonuçlanan bir doğal ayıklanma sürecinin varlığını öne sürmektedir (Şenel, 1984: 21). Ona göre anne babadaki yalın niteliklerin ortalaması yavruya aktarılmakta ve her türlü bedensel, psikolojik, zihinsel nitelikler kalıtımla geçmektedir.

Kalıtımcı kuramdaysa Alman anatomisti Camper insan yüzünü ölçmektedir. Retzius ise kafataslarını ölçmeye yönelmektedir. Fransız antropoloğu Paul Broca ise, beynin ırkla ilgili bir şey olduğunu ve kafatasını ölçmenin beynin içindekileri ortaya çıkarmak için en iyi yol olduğunu ileri sürmektedir (Arendt, 1998: 72). Bedenle ilgili ölçümler ırkların sınıflandırılması için ölçüt seçilmektedir. Biyolojik özellikler son derece titiz bir şekilde incelenmekte ve bu veriler ışığında ırklar sınıflandırılmaktadır.

19. yüzyılın tanınmış fizyonomicilerinden R. Wells *Yeni Fizyonomi ya da Karakterin Emareleri* adlı kitabında, fizyonomik karakterizasyonların tipik özelliğini açıklamaktadır. Ona göre bedenin her bir parçası, hiyerarşik kültürel farklılıklar için bir yol haritası sunmaktadır. Burun hakkında şöyle demektedir:

Burun, sahibinin hiyerarşideki konumunu gösterir. Bir zarif, güzel bir burun var, bir de kocaman, kaba, çirkin burun. Biri, tam ve sistematik gelişmeyi, öbürüyse sadece deformasyon istikametini gösterir. Aynı şey bireyler için olduğu kadar, uluslar için de geçerlidir. Irkın terbiyesi ve ilerlemesi arttıkça burun da güzelleşiyor (Leppert, 2002: 268).

Fizyonomi, üstün ırkı betimlemeye ve başkalarıyla birlikte Yahudilerin ehliyetsizliklerini göstermeye çalışan Nazilerin işini kolaylaştırmaktadır. Fizyonominin ölçümleri, soykırımın bilimsel gerçeklerini desteklemektedir.

Bauman'a göre, "siyaset pratiğinin etkili bir aracı olarak ırkçılık, modern bilimin ilerlemesi, modern teknoloji ve devlet gücünün modern biçimleri olmaksızın düşünülemez. Bu özelliğiyle ırkçılık, kesinlikle modern bir üründür. Modernlik, ırkçılığı olanaklı kılar" (Bauman, 1997: 90). Ona göre ırkçılık, hem heterofobiden -farklı olandan hoşlanmama- hem de rekabet kaynaklı düşmanlıktan farklıdır. Bauman ırkçılığı mimarlık ve bahçe düzenleme stratejilerini tıbbınkilerle birleştiren bir uygulamaya benzetmektedir. Irkçılıkta varolan gerçek, düşlenen kusursuz gerçeğe uymayan ve yapılanlarla değiştirilemeyen öğeler, budanarak yeni bir toplumsal düzenin kurulması amaçlanmaktadır (Bauman, 1997: 94). Bu bağlamda bilimsel, teknolojik ve kültürel gelişimin varabileceği sınırı sürekli zorlayan bir modern dünyada, ırkçılık belli bir halk kategorisinin, belli kusurlarının yok edilemeyeceğini ve düzeltilemeyeceğini ilan etmektedir. Kısacası modernitenin vardığı noktada ırkçılık, toplum içerisinde rahatsız edici kategorinin toplumdan atılmasını, daha ileri düzeyde ise fiziksel olarak yok edilmesini istemektedir. 20. yüzyılda Nazizm, bu yok etme işlemini en üst düzeyde, soykırıma başvurarak gerçekleştirmektedir.

IRKÇI DOKTRİNLER

Gobineau'ya göre toplumların yaşadığı dönüşümlerin asli faktörü ırktır. "Irk, insan dünyasının öteki her şeyin çevresinde döndüğü

odağıdır" (Şenel, 1984: 92). Uygarlıklar kendilerine hayat veren kalıtımsal niteliklerinin ırk karışımı sonucunda bozulması nedeniyle yıkılmışlardır. "Bu karışım sonucunda büyükler alçaldılar ve bu alçalma telafi edilemeyecek ve onarılamayacak bir olumsuzluğa yol açmıştır, melezleşme" (Fontette, 1991: 50). Gobineau ırkları üçe ayırmaktadır: Siyahlar, Beyazlar ve Sarılar. Merdivenin en alt basamağında siyahlar bulunmaktadır. "Beyaz ırk, güçlü ve canlı bir zekanın kanıtı olarak ve hiçbir bağın birleştirmediği rakipleri üzerine edinilmiş bir otoritenin gereği olmayan özellikleriyle, uygarlaştırma yeteneğinin büyüklüğüyle başından beri üstündür." Gobineau'nun teorisine göre, "tüm uygarlıklar beyaz ırkın bir ürünüdür ve bu ırkın yardımı olmadan tek bir uygarlık bile yaşayamaz" (Goranov, 1982: 30). Bu üstünlük, enerji, düzene eğilim ve entelektüel üstünlükten gelmektedir. Ayrıca fizik yapısı bakımından beyaz ırk ırkların en güzelidir. Görüldüğü gibi toplumların kültürel niteliklerin ve siyasal düzenlerini ırksal kalıtımda görmektedir. Ona göre ulus, kan karışımının bir ürünüdür ve insanlık için tehlikelidir. Yurtseverlik bir Cermen erdemi değildir, Cermen erdemi 'ırkseverlik'tir. Tüm aryan devletler, örneğin Yunan, Roma, yabancı kanın karışmasıyla yıkılmışlardır (Şenel, 1984: 93). Kan konusu ön plana çıkmaktadır. Burada bir kanı olmak, kanın saflığı, aynı kandan gelmek ya da olmak kanın değerini göstermektedir. Kan ırkı belirleyen ve bir ırkın üstünlüğü, gücünü ya da zayıflığını gösteren bir araçtır. Bu nedenler Hitler de bir kan mitosu yaratarak, kanın saflığını korumak için düzenlemeler yaparak, üstün bir kan, üstün bir ırk yaratma düşünü hayata geçirecektir.

Houston Stewart Chamberlain ise dış görünüşü ve antropolojik ölçümleri önemsememektedir. Ona göre bunlar sadece belli insan gruplarıyla ilgilidir ve tek başlarına bir değer taşımamaktadırlar. Irkı gerçek anlamda belirleyen kriter 'psikolojik düzey'dir. Irk zihinsel ve ahlaki ölçütlerce belirlenmektedir. Geleceğin aydınlatılması için geçmişin düşlenmesi gerekmektedir. "Seçkin bir ırka, saf bir ırka mensup olan kişi, kendini her gün sınar. Irk bilinci insanı yüceltir, onu çeşitli halkların karışmasından doğan karmaşanın içinden çeker alır ve ona olağanüstü denilebilecek üstün yetenekler kazandırır." Ona göre insan ırkları ıslah edilebilirler. Irk disiplini asil ırkların şekillenme koşullarını belirleyen doğanın beş yasasından yararlanılmasını gerekli kılmaktadır: Temel koşulu mükemmel niteliğe sahip olan hammadde oluş-

turmaktadır. Sonrasında uzun vadeli bir iç evlilik uygulaması gelmektedir. Bir ırk en yakın akrabaları dışında döllenme ilişkilerine girmeyecek ve yalnızca kendi aralarında çoğalacaktır, bu iç doğum rejimidir. Bunun ardından ayıklanma bu rejim içinde gerçekleştirilmektedir. Yeniden üretilecek ya da saf dışı bırakılacak unsurlar eleme yoluyla tespit edilmektedir. Dördüncüsü ise melezleşmenin zorunluluğu yasasıdır. Melezleşme önceden belirlenmiş sınırlı ölçüler içinde kalmalıdır (Fontette, 1991: 64-65). Ona göre Töton ırkın üstün moral tipi, ideal Töton tipine yakın olan Nordik ırktır. Nordik ırk ise sayıca en fazla Almanya'da görülmektedir ve bu ne-denle de Alman ulusu öteki uluslardan üstündür (Şenel, 1984: 106). Böylece Nazizmin ırkçı teorisine zemin hazırlanmaktadır. Üstün ve saf Alman ırkı tüm ırklardan daha üstündür anlayışının temelini oluşturmaktadır.

Vacher de Lapouge ise antropo-sosyoloji okulunun başlıca kurucularından biridir. "Irklar evrimin farklı aşamalarını temsil ediyorlarsa, aralarındaki farklılıklar ölçülebilirdi ve ölçülmeliydi. Böyle bir ölçme aynı zamanda evriminin yönünü tespit imkanı verebilirdi" demektedir (Şenel, 1984: 72). Bu okula göre her şey ölçülebilir bilimsel verilere dayanmaktadır ve bütün gerçekler de esas olarak kafatası ölçümlerinden çıkmaktadır. Bir ırkın ya da bir halkın değer ve yetenekleri brakisefaller-geniş kafalılar ve dolikosefaller-uzun kafalılar'ın yüzde oranları tarafından belirlenmektedir. Lapouge 'iç ayıklanma' kavramıyla kendi çevreleri içinde kazandıkları başarıları, 'dokusal ayıklanma'yla da yabancı unsurlar tarafından gruba yapılan ve onda nitelik değişikliklerine yol açan müdahaleleri tanımlamaktadır. Montpellier Mezarlığı'ndaki 17. ve 18. yüzyıllardan kalan kafataslarından yüksek sınıflara ait olanlar 74.8, sıradan insanlara ait olanlarsa 78.3 ölçüsündedirler. Lapouge'a göre bu sonuç iç ayıklanma sürecinde dolikosefallerin elde ettikleri başarıların bir göstergesidir (Fontette, 1991: 74). Kuzeyin dolikosefalleri düşünce, bilim, sanat ve yönetime, güneyin brakisefalleri ise tarıma ve el işlerine yatkın ırklar oldukları ortaya konmaktadır. Lapouge, Nordik ırk adını verdiği Aryan ırklarının üstünlüğünü savunmaktadır. Ona göre "Aryan, her işte başa geçer, brakisefal de yerini ona seve seve bırakır" (Şenel, 1984: 73). Irk gururunun, Pancermenizmin miti olan sarışın, dolikosefal kuzeyli adam kültünün güçlenmesinde Antropososyoloji okulunun payı büyüktür. Lapouge da görüşlerini bu kafatası biçimine

dayandırmaktadır. Bununla ilgili olarak 1877 yılında şunları belirtmektedir: "Önümüzdeki yüzyılda kafatası ölçümü sonuçlarının bir derece büyük ya da küçük çıkmasının insanları çok üzeceğine inanıyorum" (Fontette, 1991: 78). Aradan altmış yıl sonra insanlık bunun gerçekleştiğine 'Nazizm' örneğinde tanık olmaktadır.

Tüm bu ırkçılık öğretileri, fiziksel niteliklerin yanında psikolojik, düşünsel, kültürel niteliklerin de kalıtımla geçtikleri, bu kalıtımsal niteliklerin bazı topluluklarda bulunup bazılarında bulunmadıkları, bazılarında az bazılarında çok bulundukları düşüncelerinden oluşmaktadır (Şenel, 1984: 35). Bu nedenlerle de bazı ırklar üstün bazıları da aşağı fiziksel, psikolojik, düşünsel ve kültürel yeteneklere sahip olarak kabul edilmektedir. Ayrıca yaratılan bu hiyerarşiden dolayı üstün ırkların aşağı ırklar üzerinde, onları yok etmekten yönetmeye, çalıştırmaktan sömürmeye kadar doğal hakları bulunmaktadır.

NAZİZM

Nazizm, faşizmin siyasal ve kurumsal olarak Almanya'da uygulanmasına verilen addır, faşizmin Almanya'da uygulanış biçimidir. Alman Milliyetçi Toplumcu İşçi Partisi'nin (National Sozialistische Deutsche Arbeiterpartei) ve Hitler'in öncülüğünde 1919 yılından sonra bir siyasal ve öğreti hareketi olarak ortaya çıkmıştır.

Nazizm düşüncesinin şekillenmesinde Oswald Spengler ve Alfred Rosenberg'in ırkçı kuramları önemli bir yere sahiptir. Spengler 1914'te tamamladığı *Batı'nın Çöküşü* adlı yapıtında, yaşamı bir savaş olarak görmekte, savaşın ve fethetmenin içgüdülerine uyan ırkların üstün ve fazla yaşayan ırklar olduğunu belirtmektedir. Ona göre sağlıklı bir ırkın belirtisi, ailelerin çok çocuk yapmalarıdır. Genişleyen bir nüfus, ulusal görkemin temelidir. Uygarlığın tıp, vb. önlemleri, doğal ayıklanmayı engelleyerek ırkın gücünü zayıflatmaktadır. Ayrıca kültür ırksal deneyimin yavaş yavaş gelişmesinin birikimidir. Tarih Almanları 1500 yıldan bu yana bilinçli bir biçimde büyük savaşlarda kullanmıştır (Şenel, 1984: 101). Böylece kanının saflığının ve enerjisinin korunmasını sağlamaktadır. Tüm ırkçı öğretilerde yer alan fiziksel niteliklerin yanında psikolojik, düşünsel, kültürel niteliklerin de kalıtımla geçtiği düşüncesi Spengler'in temel tezini oluşturmaktadır. Spengler kültürün gelişmesini, ırksal deneyime bağlamaktadır.

Alfred Rosenberg ise *Yirminci Yüzyılın Mitosu* adlı yapıtında ırkçı düşüncesini şu şekilde açıklamaktadır: "Ruh, içeriden görülen ırktır. Irk da ruhun dış görünüşüdür. Bir ırkın ruhunu uyandırmak ve onu canlandırmak; onu en yüksek değer olarak tanımak ve devlette, sanatta, dinde öteki değerlerin bu üstün değerin altındaki organik durumlarını saptamak demektir" (Friedrich, 1964: 98). Bu düşünce Hitler'in saf ırk fikrinde somutlaşmaktadır. Irkın saflığı, ruhun da kuvvetli olmasının temelini oluşturmaktadır. Irk birliği aynı zamanda milletin ruh birliğinin de ifadesidir.

Hitler *Mein Kampf*'ı 1924 yılında tutuklu bulunduğu Landsberg am Lech Kalesi'nde yazmıştır. Bu kitap Nasyonal Sosyalizm/Nazizm anlayışının temellerini ve özelliklerini açıklamaktadır. Aynı zamanda ırkçı teorinin nasıl hayata geçirileceğini ortaya koymaktadır. Hitler'e göre doğanın yaşama iradesinin büründüğü bütün biçimler temel ve ihlal edilemez bir yasaya tabidirler. Hiçbir hayvan kendi ırkından olmayan bir hayvanla çiftleşemez. Doğa, üstün bir ırkın aşağı bir ırkla karışmasına bu nedenle direnmektedir. Irk karışımı "Tanrının, yaratanın iradesine karşı" işlenen bir günahtır. Melez halklar yenilmeye ve uluslar haritasından silinmeye mahkûmdurlar; bu bir adaletsizlik değil, adaletin kendisidir. Yeryüzünün ilk günahı kana ve ırka karşı işlenen günahtır ve buna teslim olmak insanlığın yok olmasına yol açmaktadır (Fontette, 1991: 82). Hitler'e göre yurttaş olunabilmesi için Alman kanından olunması gereklidir, dinsel inançlar önemli değildir.

Hitler ırkçılığın, çeşitli milletlerin varlığının ve değerinin kabul edilmesiyle başladığını belirtmektedir. Irkçı inanış açısından devlet, bir amaçtır. Bu amaç ise ırkların varlığının korunmasıdır. Irkçılık, ırkların eşitliğine kesinlikle inanmamaktadır. Dünyayı yöneten kutsal iradeye uyarak, en iyinin ve en kuvvetlinin zaferini kolaylaştırmak, kötü ve zayıf olanların boyun eğmesini sağlamak görevi ile yükümlü bulunmaktadır (Hitler, 1997: 394).

Hitler, kavganın konusunu Alman ırkının yaşaması ve gelişmesini sağlamak olarak belirtmektedir. "Görevimiz, milletimizin çocuklarını beslemek, kanın temizliğini korumaktır" (Hitler, 1997: 219). Irkçı devlet, ırkı toplum hayatının merkezi konumuna getirmekte ve ırkın saf kalmasını gözetmektedir. Hitler'e göre insanın güçlülüğü ve

güçsüzlüğü kanında bulunmaktadır. "Irkların saflığını korumaktan vazgeçen milletler, ruhlarındaki birlikten de vazgeçmiş olurlar. Onların varlıklarının çökmesi, kanlarının bozulmasının doğal sonucudur. Manevi ve yaratıcı kuvvetlerin dağılması, milletin ırk temellerinde meydana gelen değişimlerin sonucudur" (Hitler, 1997: 350). Hitler ırkların saflığının korunması konusunda, "saf ırka mensup kişi akla uygun ve düzgün kararlar alırken, karışık olan kan, güç anlarında şaşırır. Sonunda karışık kanlı kişi, temiz kanlının egemenliğinin altına girer" (Hitler, 1997: 423) ifadesini kullanmaktadır. Bu nedenlerle de üstün ırktan olan kişi, aşağı ırktan biriyle birleşememekte, birleşirse düzey düşmekte ve zayıf bir nesil meydana gelmektedir. Hitler bu görevin yerine getirilmesi için tüm biyolojik verilerden ve bilgilerden yaralanmaktadır. Bu şekilde de birtakım denetim mekanizmalarını ve önlemleri devreye sokmaktadır. Nüfusun planlanmasına ilişkin düzenlemeler yapılmaktadır. Öncelikle doğumlar kontrol edilmektedir. Bunun devamında ırkın saflığının korunması amacıyla melezleşme önlenmektedir. Bu açıdan yalnızca, sağlam ve sağlıklı olanların çocuk yetiştirmeleri sağlanmaktadır. Bu şekilde devlet kişilerin cinsel hayatlarına müdahale etmektedir. Burada tıp biliminin verileri de kullanılmaktadır. Örneğin kalıtımsal hastalığı bulunanların çocuk yapmalarına engel olunmaktadır.

Hitler'e (1997: 256) göre yeniden ele alınması ve düzenlenmesi zorunlu olan ilk kurum evliliktir. Evliliklerle kan saflığı korunmalıdır. Evlilik, ırkın çoğalmasına hizmet etmelidir. Evlenmenin tek anlamı ve amacı da budur. Hitler bu noktada erken evliliği savunmaktadır. Çünkü erken evlilik, genç aileye, kusursuz ve sağlam neslin yetişmesine olanak sağlamaktadır. Bununla birlikte Yahudilerle Alman yurttaşları arasında evlilik ve evlilik dışı ilişkiler yasaklanmaktadır. Almanya'da bulunan Irk ve Nüfus Yüksek Ofisi, gerçek ve saf Aryen ırkının yaratılması ve güçlendirilmesi amacıyla çalışmaktadır. Titizlikle seçilen damızlıkların istihdam edilmesini ve işgal edilen ülkelerde Germen ırkına özgü olduğu kesin olan hatlara sahip çocuklara el konulmasını planlamaktadır.

'Saf ırk' kuramı ise, genetik kalitenin ve bu yüksek kalitede sağlanacak bir türdeşliğin, bazı ırkları ötekilerin doğal efendisi yapacak nitelikler kazandıracağı görüşüne dayanmaktadır (Şenel, 1984: 135).

Saf ırkın yaratılabilmesi için öncelikle karşıt ırklar, Yahudiler, yok edilmelidir. Ayrıca hastaların ya da özürlülerin ırkın ıslahı için hazırlanan planlar çerçevesinde kısırlaştırılması söz konusudur. Bu amaçla da bedenin kutsanması ve sportif faaliyetler geliştirilmektedir. Karakterin soyluluk kazanması gibi, fiziki güzellik de insanın kendi zaaflarını alt ederek ulaştığı bir hedeftir (Fontette, 1991: 85). Örneğin 14 Temmuz 1933 tarihinde, irsi hastalıklara tutulmuş kişilerin üremelerini yasaklayan ve insan soyunun ıslahını ve ırkların arıtılmasını zorunlu kılan yasayla birlikte belli kategorilerden hastalar kısırlaştırılmaktadır (Fontette, 1991: 90). Sağlam kafanın ancak sağlam vücutta olabileceğini savunan Hitler, kişisel korkaklığın ilk sebebi olarak da vücuttaki eksiklikleri görmektedir. Bu nedenlerle sağlıklı bir neslin yetiştirilmesi için spor ve beden eğitimine önem verilmelidir. Bu şekilde gençlerin vücutları güçlendirilmeli ve geliştirilmelidir (Hitler, 1997: 257). Fiziksel yapı ile maneviyat arasında bir ahenk olduğunu belirten Hitler, Yunanlıların güzellik fikrini örnek almaktadır. Ona göre Yunanlıların güzellik fikrini ölümsüzleştiren şey, görkemli fiziksel güzelliğin, düşünce gücünün parlaklığı ve ruhun soyluluğuyla birleşmesidir.

Nazizm kaçınılmaz olarak, yüceltici bir yan taşımakta ve türü, öncelikli figürü estetik olan bir idealleştirmeye tabi tutmaktadır. Bu idealleştirme, hem zihin hem de beden olarak ideal insanı gösteren bir insan tipinin tanımlanması ve değerlendirmesiyle tamamlanmak zorundadır. Bu ideal hem bozulmamış ilk insanlarla hem de geleceğin insanıyla, üst insanla ilişkilidir (Balibar, 1995b: 78). Nazizm idealini Antik Yunan'da bulmaktadır. Nazi estetiği de temel olarak Yunan sanatından etkilenmektedir. Yunan sanatında güzel, karmaşıklıkta değil, basitliktedir. Bu aynı zamanda, bütün eşyayı basitleştirmek, düzenlemek ve birleştirmek için çalışan 18. yüzyılın da belli başlı niteliklerinden biridir (Deonna, 1974: 135). Yunan sanatında çirkinliğe yer verilmemekte; bedenin ve yüzün ahengini bozabilecek her şeyden sakınılmaktadır. Bütün yüzler güzeldir, biçimsizlik yoktur; çirkinlik, aşağı yaratıklara mahsus bir kusurdur. Yunan sanatının ülküsü, yirmi yaşının kuvvetiyle ve beden hareketleriyle gelişmiş bir beden, kişiliğin ya da yaşın hiçbir eksiklik-arıza ile bozmadığı, düzgün bir yüz yaratmaktır (Deonna, 1974: 140-141). Ari ırk varsayımı Nasyonal-Sosyalizmin ırkçılık ve üstün ırk ilkesine dönüştü-

rülmektedir. Nazizm, beden ve fikir bakımından sağlıklı ve güzel gençlik yetiştirmeye büyük önem vermektedir. Spor ve beden eğitimi bu amacı gerçekleştirmek amacıyla programlanmakta ve uygulanmaktadır. Beden, ruh ve zihin dengesi ahenk ve güzellik sağlamaktadır. Bu ise Klasik Yunan güzellik anlayışının bir ifadesidir (Kınay, 1993: 311). Sporcu, iyi vücut yapılı, disiplinli erkekler ve sağlıklı, güzel kadınlar yaratılmaktadır. Nazizmin saf ırkı ve ideal beden, güzellik tasarımı böylece şekillenmektedir. Görüldüğü gibi Nazizmde güzellik, üstün, sağlıklı, güzel bir ırk idealine dayanmaktadır.

Irkçılık kendini ancak, mükemmel bir toplum tasarısı bağlamında ve tasarımı planlı-istikrarlı çalışmalarla yerine getirme amacıyla kanıtlamaktadır. Almanya'da soykırım olayındaki tasarın ise bin yıllık Reich'dır (Özgürleştirilmiş Alman Ruhu Krallığı). Bu krallıkta Alman ruhundan başka bir şeye yer yoktur. Bu nedenle Yahudilere yer yoktur. Çünkü onların ruhsal yetersizlikleri kalıtıma ve kana bağlıdır. Bu nedenle de yok edilmektedirler. Bauman'a göre Nazi devrimi devasa boyutlarda bir sosyal mühendislik denemesidir. Mühendislik önlemlerinin anahtar bağlantısı ise 'ırksal soy'dur. İçişleri Bakanlığı Ulusal Hijyen Dairesi Başkanı Dr. Arthur Gütt, Nazi İktidarının en büyük görevini 'ırksal sağlığı daima korumayı amaçlayan bir politika' olarak nitelemektedir. Gütt böyle bir politikanın içermesi gereken stratejiyi de şu şekilde açıklamaktadır: "Sistematik seçme ile ve sağlıksız öğeleri elemine ederek sağlıklı soyun üreyip yayılmasına yardımcı olursak belki bugünkü kuşağın değilse bile bizi izleyecek kuşağın fiziksel standartlarını yükseltebiliriz." Ayrıca Nüfus Politikası ve Irksal Sağlık Konusunda Aydınlanma Dairesi başkanı Dr. Walter Grosss da ırk politikasının uygulanma biçimini şu şekilde açıklamaktadır: "Sağlıklı nüfusun doğum oranındaki düşme ve kalıtsal yönden uygunsuz, zeka özürlü embesiller ve doğuştan suçlular, vb. arasındaki denetimsiz çoğalma eğilimlerini tersine çevirmek" (Bauman, 1997: 96). Örneğin Himler 1942'de, "Yahudi virüsünün keşfi, dünyanın en büyük devrimlerinden biri," demektedir. Alman ırkı sağlığına ancak Yahudileri yok edince kavuşacaktır. Yahudilerin ırksal yönden saf bir toplumdan soyutlanması, ırksal, ulusal ve toplumsal hijyenin temel kuralı olarak kabul edilmektedir.

Naziler gaz odalarından önce, Hitler'in emriyle zihinsel ve bedensel özürlü yurttaşlarını merhametten öldürme yoluyla yok etmeye ve

ruhsal yönden üstün kadınların ırksal yönden üstün erkeklerce, örgütlü bir şekilde döllenmesiyle üstün bir ırk yetiştirmeye yönelmektedirler. Yahudilerin yok edilmesi de toplumun ırksal silahı için yapılmış bir uygulamadır (Bauman, 1997: 102). Toplumun sağlıklı parçaları geliştirilip biçimlendirilmekte, sağlıksız parçalar ise yok edilmektedir. Böylece ırkın saflığı, kanı ve sağlığı korunmaktadır.

Nazilerin soy geliştirme programları, belirlenen kişilerin sistematik şekilde öldürülmesinin yanı sıra, gelecek neslin genetik yapısını saflaştırmak için seçici üreme ve kısırlaştırılma uygulamasını başlatmaktadır. Bu uygulamaları gerçekleştirmek amacıyla, 1933 yılının Aralık ayında en düşük gönüllü kısırlaştırılma yaşını on, zorunlu kısırlaştırılma yaşını ise on dört olarak saptayan bir yasa çıkarılmıştır. Bu uygulamalarla 1935 yılının sonunda, 110 bin yetişkin ve çocuk tıbbi kurumlarda kısırlaştırılmış ve binlercesi öldürülmüştür (Clark, 2004: 92). Doğum kontrolü konusunda bilgi vermek doktorlar için bir suçtur. Gebeliği önleyici klinikler 1933 yılından sonra kapatılmış, gebeliği önleyici ilaçların satılması da yasaklanmıştır. 1934 yılından sonra ise Nazi devleti, doğum kontrol sistemini devreye sokmuştur. Kliniklerde sayısız kişi büyük ölçüde zorlamalarla kısırlaştırılmıştır. Kadın cinselliği tamamen bastırılmakta ve devlet yönetiminde insan üretimi işlemine dönüştürülmektedir. Cinsel eğitim demek, ırkçılıktan, ari ırkın gelecek kuşaklarının nasıl olması gerektiğini öğretmek demektir (Millett, 1973: 259-260).

Kuramsal ırkçılığın ırk ya da kültür -ya da ikisi birlikte- olarak adlandırdığı şey, ulusun sürekli bir kaynağı ve sadece yurttaşlara ait olan niteliklerin yoğunlaşmış şeklidir. Böylece ulus kendi kimliğinin saf halini çocuklarının ırkında görebilecektir. Bu nedenle de ulus ırkın etrafında toplanmak zorundadır. Her türlü alçalmadan korunması gereken ata mirası, ırkla ruhsal olduğu kadar, bedensel ya da tensel bir şekilde özdeşleşmek zorundadır. Görüldüğü gibi ulus kendisi olabilmesi için ırksal ya da kültürel olarak saf olmak durumundadır. Bu nedenle de sahte, dış, melez, kozmopolit unsurlar saf dışı edilmektedir. Bu açıdan baktığımızda ırkçılık, yurttaşların ortak özünü sınırlamaya çalışmaktadır. Irksal-ulusal saflık bulunamadığından dolayı da, bu saflığı ulusal bir üst-insan idealine uygun olarak imal etmeye girişmektedir (Balibar, 1995b: 82-83). Nazizmin soy arıtımının anlamı da burada yatmaktadır. Nazizm ilk olarak ulusla ırkı bir-

leştirmekte, bütünleştirmektedir. Böylelikle saf bir ırk, saf bir ulus yaratmaya çalışmaktadır.

Nasyonal sosyalizm, totolatiter-otoriter bir sistemdir. Temelini oluşturan unsurlar ise 'Volkgemeinshaft' ve Führer'dir. Volkgemeinshaft, ırk birliğine dayanan Alman halkının oluşturduğu bütünü ifade etmektedir. Bu bütün ise bir Führer tarafından idare edilmektedir. Irk birliğini sistemin ağırlık merkezini meydana getirmektedir. "Bir halkı oluşturacak etnik grubun tek ve aynı ırka mensup insanlardan kurulu olması gerekir. Irkçı görüş, ırklar arasında eşitsizlik ilkesine dayanır" (Akarcalı, 2003: 52). Nazizm'e bir dünya görüşü olarak yön veren Guido Von List, geçmişteki Töton ve Cermen kabilelerinin yaşam tarzlarını ve sembollerini 20. yüzyıla taşımaktadır. Ona göre uygarlık, Aryan, Beyaz Nordik ırkın eseridir (Akarcalı, 2003: 94). Görüldüğü gibi ırklar, üstün ırklar ve üstün olmayan ırklar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Nasyonal sosyalistlere göre üstün ırk, kuzey aryen ırkı, aşağı ırk ise Yahudi ırkıdır. Kuzey aryen ırkının en saf ve temiz unsurları ise Alman ırkında mevcut bulunmaktadır. Bu üstün ırkı korumak devletin kutsal görevidir. Bu noktada iktidar ile beden arasındaki ilişkiyi açmak gerekmektedir.

İKTİDAR-BEDEN İLİŞKİSİ VE BİYO-İKTİDAR KAVRAMI

İnsan bedeni, biyolojik varoluşunun ötesinde, güç ilişkilerinin merkezinde yer almaktadır. Beden, siyasi anatominin bir aracı konumuna gelmektedir (Işık, 1998: 108). "Sistemler zorunlu alarak özneden önce var olurlar; fakat etkileri ancak bedende ve beden aracılığıyla gerçekleşir" (Game, 1998: 74). İktidar bireylerin en küçük alanlarına kadar ulaşmakta ve bedenleriyle temasa geçmektedir. Bireylerin davranışlarının ve eylemlerinin içine sızarak, onların günlük yaşama pratiklerini ve yönelimlerini düzenleyerek, bedenleri, başka bir ifadeyle yaşamlarını kontrol etmekte, düzenlemekte ve yönlendirmektedir (Hancock, 2000: 2). Kısacası iktidar bedende ve beden aracılığıyla iş görmektedir; iktidarın üretken etkileri bedensel olmaktadır. Bu açıdan bireylerin bedenleri iktidarın birer aracı konumuna gelmektedir. Bu noktada Michel Foucault'nun biyo-iktidar kavramın-

dan söz etmek gerekir. Biyo-iktidar, iki kavramın birleşiminden ortaya çıkmaktadır: 'biyoloji ve iktidar'. Biyolojik olanın yani insan bedeninin iktidar tarafından dönüştürülmesini ifade etmektedir. Foucault bu kavramla, modern dönemde biyolojik olanın nasıl iktidarın bir parçası haline geldiğini ve bunu gerçekleştiren iktidar mekanizmalarının neler olduğunu, nasıl işlediklerini ortaya koymaktadır.

Fransız Devrimi sonrasında iktidar, "kendini gizleyerek, tek bir bedende merkezleşerek değil, toplumsal bünyenin tüm boyutlarına yayılıp nüfuz ederek bir anlamda toplumsal bedene dönüşmektedir. İktidar artık krallar gibi öldürerek insanları yönetmek yerine onları canlı tutarak yönetmektedir" (Akay, 2000: 118). Bu açıdan modernlik biyo-iktidarın doğuşuyla birlikte şekillenmektedir. Foucault'ya göre biyo-iktidar, kapitalizmin gelişmesinde vazgeçilmez bir unsurdur, çünkü kapitalizm bedenin üretim sürecine denetimli bir şekilde girmesini ve nüfusun ekonomik süreçlere uygun kılınmasını gerektirmektedir. "Bedenin sahip olduğu güçlerin emek gücüne dönüştürülmesi ve üretim gücü olarak kullanılması; aynı zamanda itaatkâr ve uysal kılınması gereklidir" (Foucault, 2005: 16-17). Foucault *Cinselliğin Tarihi* adlı kitabında şu örneği vermektedir: "19. yüzyılın ilk yarısında proletaryanın da bir bedene ve cinselliğe sahip olması, sağlığının, cinselliğinin ve üremesinin sorun teşkil etmesi için çatışmaların çıkması; bir arada yaşama, mikrop bulaştırma, ekonomik gerekliliklerin belirmesi; iş gücü gerektiren ağır sanayinin gelişmesi, nüfus akışlarını denetleme ve demografik düzenlemeler, nedeniyle proletaryanın cinselliğinin ve bedeninin gözetim altında tutacak bir denetim teknolojisinin kurulmasını; okul, konut siyaseti, kamu sağlığı, yardım ve sigorta kurumları, tıbbileştirme gerektirmektedir" (Foucault, 2003a: 95).

İnsan bedeni güç araçları, iktidar mekaniği içersine sokulmakta, aynı zamanda da beden parçalara ayrılmakta ve böylece bedenin yeniden üretimi gerçekleştirilmektedir. Siyasal anatomi temel olarak insanların, hıza ve etkinliğe uygun bir şekilde ortaya konulan tekniklere göre hareket etmelerini sağlamak için bedenlerine nasıl el konulduğunu ya da konulabileceğini ifade etmektedir (Foucault, 1979: 138). "Siyasal anatomi bedenin iktidarını çözmektedir; onu bir yandan artırmak istediği bir yatkınlık, bir kapasite haline getirmekte, öte yandan bunların sonucunda ortaya çıkacak enerjiyi, gücü tersine

döndürmekte, onu bağımlılık ilişkisinin içine sokmaktadır" (Foucault, 2000: 211). "18. yüzyıldan itibaren artık yaşam bir iktidar nesnesi haline geldi. Yaşam ve beden. Eskiden sadece tebaa vardı, malları hatta hayatları ellerinden alınabilen hukuksal tebaa vardı. Şimdi ise bedenler ve nüfuslar var" (Foucault, 2005: 152-153). Başka bir ifadeyle insan yaşamı, siyasi tekniklerin alanına girmiş bulunmaktadır. Biyolojik olan siyasal alanda karşılığını bulmakta ve iktidarın müdahale alanına kaymaktadır.

Foucault'ya göre biyo-iktidar kendine bir alet olarak bireyi almakta ve aynı zamanda da onu nesneleştirmektedir. Böylece normlara uygun bireyler ortaya çıkarılmakta, bireyleşen ve normlara sokulan uysal bedenler yaratılmaktadır (Megill, 1998: 358). Bu anlamda Foucault'ya göre, 'iktidar teknikleri ve söylemler' normalleştirme toplumu adını verdiği ilişkiyi açıklamaktadır (Foucault, 1980: 107). "Modern bedenin mükemmelliği, ölçülülük ve ılımlılık, dinginlik/sükunet ve istikrar ilkesince yönlendirilen Rönesans tipi armoni gibi tasarlanmaktadır" (Bauman, 2001: 162). Modern beden sıkı bir şekilde yönetilmektedir; akıllıca maniple edilen çevre güçleri tarafından biçimlendirilmekte ve kurallı hareket ettirilmektedir. Bu şekilde aslında iki iktidar teknolojisi birbirini tamamlamaktadır. Bir taraftan disiplin yöntemiyle beden uysal ve yararlı kılınmakta, diğer taraftan da yaşam üzerine odaklanmayla nüfusun denetimi sağlanmaktadır. Kısacası bu yöntemler biyo-iktidar denilen genel iktidar tekniğinde birleşmektedir. Biyo-iktidar yaşama tam anlamıyla hükmeden bir iktidar biçimidir ve yaşamların hesaplanmış bir yönetimini amaçlamaktadır.

Biyo-iktidar yaşama iki ana biçimde müdahale etmektedir: İnsan bedenine bir makine olarak yaklaşan biçimi 'disiplinci' bir iktidardır. Foucault'nun 'bedenin anatoma-politiği' olarak adlandırdığı bu biçimin amacı, insan bedenini disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, daha verimli ve uysal kılmak, ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmektir. 'Nüfusun biyo-politiği' olarak adlandırdığı ikinci biçimi ise, bedene bir doğal tür olarak yaklaşır ve nüfusu düzenleyici bir denetim getirmektedir (Foucault, 2005: 16-17). Canlı varlığın mekaniğinin etkisinde olan ve biyolojik süreçlerin dayanağını oluşturan bedeni merkez almaktadır; bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşama süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşullar

önem kazanmaktadır (Foucault, 2003a: 102-103). Bunların yapılabilmesi için de bir dizi müdahale ve düzenleyici denetim yolu kullanılmaktadır.

Foucault'ya (1994: 25) göre, bedenin denetim altına alınması ve beden bilinci, bedenin iktidarca ele geçirilmesi ve boyun eğmesiyle mümkün olmaktadır. Jimnastik, askeri talimler, kas geliştirme, çıplaklık, güzel bedenlere övgüler söylenmesi, tüm bunlar, iktidarın sağlıklı bedenler üzerinde, çocukların ya da askerlerin bedenleri üzerinde yürüttüğü aralıksız ve titiz çalışma sonucu, bireysel bedenin arzulanır bulunmasını hedefleyen bir çizgi üzerinde yer almaktadır. İktidar, bireylerin bedenlerine erişmiş, hal ve tavırlarına, söylemlerine, eğitim ve öğrenimlerine, gündelik yaşamlarına kadar sinmiştir. Böylece de yaşamlarını her alanda yönlendirmektedir.

Foucault biyo-iktidar kavramıyla, özellikle nüfus olarak ortaya çıkan bir canlılar topluluğuna özgü görünümlerin; sağlık, sağlığı koruma, doğum, uzun yaşam, ırklar gibi, hükümet uygulamalarının karşısına çıkardığı sorunların nasıl akıllaştırılmaya çalışıldığını analiz etmektedir. Foucault'ya göre nüfus sorunu çok önemlidir. Nüfusun kalabalık ve etkin olmasıyla devlet daha güçlü hale gelmektedir. Bu açıdan sağlık, sağlığın korunması ve doğum oranı büyük önem taşımaktadır (Foucault, 1992: 109-110). "Modern devletler ve kurumlar, nüfusların uzam ve zaman içinde çok titiz bir biçimde kontrol edilmesine bağlıdırlar" (Sarup, 1995: 26). Modern devletlerde nüfus ve nüfus düzenini sağlayan mekanizmalar oldukça önemsenmekte, Ortaçağ'daki toprak devletinden, nüfus devletine doğru bir geçiş gözlenmektedir. İstatistikçiler ve ekonomistler tarafından toplanan nüfusun bilgisi, güç bilgisinin bir biçimi, sosyal güç istencinin bir ifadesidir (Macey, 2005: 117). Hükümetler sağlık hizmetleri, iskan, şehir planlamacılığı, sosyal hizmetler gibi alanlarda denetim sağlamaktadır. Çünkü bireyler ve nüfus hakkındaki tüm bilgiler ellerinde bulunmaktadır. Bu şekilde toplumun hemen hemen her tabakasını kontrol edebilmekte ve yaşamlarını istenilen şekilde düzenlemektedirler.

Beden ve bedenin nitelikleriyle ilgili olarak üretilen bilgi ve bunun toplumda bir düzene hizmet etmesi, Foucault'nun modern toplumda hakim olan 'polis' kavrayışında ortaya konulmaktadır. Polis, bedenin düzenlenmesi yoluyla bütün toplumsal düzenin oluşturul-

masını ifade etmektedir. Polis, yargı sistemi, ordu ve maliyeyle birlikte devleti yönlendiren bir idare gibi görünmektedir. Oysa onların dışındaki her şeyi de kapsamaktadır. "Polis'in kolları insanların bütün durumlarına, yaptıkları ya da giriştikleri her şeye uzanır. Polis'in alanı adaleti, maliyeyi ve orduyu kapsar. Polisin ilgilendiği canlı, etkin, üretken insandır." Foucault, Turquet'nin bu noktada çarpıcı bir ifadesini kullanmaktadır: "Polisin gerçek nesnesi insandır... Polis siteye güzellik, biçim ve görkemlilik kazandıran her şeyle ilgilenir. Polisin rolü, insanlara daha güzel bir yaşam sunmak ve böylece devleti daha da güçlendirmektir" (Foucault, 2005: 49-50). Foucault bunu yapmanın yolunun, bireylerin ortak faaliyetlerinin denetlenmesinden geçtiğini ifade etmektedir. Ona göre 18. yüzyılın sonunda polisin hakiki nesnesi nüfus olmakta ve bu nedenle de denetim alanı daha da genişlemektedir. Halkın bedeni, tanınması ve kontrol edilmesi gerekli, üzerinde uğraşılan ve gelişiminin ayarlanabileceği bir nesne haline gelmektedir (Akay, 2000: 111). Doğum yüzdesi, evlenme yaşı, meşru-gayri meşru doğumlar, cinsel ilişkilerin etkinliği ve sıklığı, kısır ve doğurgan kılma şekilleri, doğum kontrol pratikleri artık birer çözümleme konusudur. Ayrıca toplum mühendisleri insan mutluluğunun standardı olarak ahlakın yerine sağlığı geçirmektedirler (Sennett, 2002: 23). Biyoloji, psikoloji, tıp ve demografi gibi beşeri bilimler toplumsal bilgi ve yönetsel güçlerin bir nesnesi olarak 'itiraf' edilen bedene el koymaktadırlar (Merguior, 1986: 160). Biyo-iktidar, "yaşam ve yaşam mekanizmalarını açık hesaplar alanına sokan ve bilgi iktidarını insan yaşamının dönüşümünün bir faaline dönüştüren olaydır" (Bernauer, 2005: 246). Kısacası modern devlette gelişen biyoloji ve demografi bilimiyle birlikte nüfusun düzenlenmesi; doğum oranları, cinsiyet, sağlıklı nesil gibi faktörler en önemli sorunları oluşturmaktadır. Bedeni sürekli olarak düzene sokucu ve düzeltici faaliyetler ise disiplin teknikleri aracılığıyla yürütülmektedir. Gelişen disiplin teknikleriyle de disipliner bir iktidar mekanizması ortaya çıkmaktadır.

"Modern toplumlarda biyo-politiğin yükselişi, 19. ve 20. yüzyıllarda ırkçı teorilerin yayılımıyla birleştirilmektedir" (West, 1998: 239). Biyoloji ve tıp alanındaki bilimsel çalışmalar çerçevesinde ırkçılık teorileri formüle edilmekte, çocukların, kadınların ve sapkınların cinsellikleri kategorilere ayrılmakta, sıkı bir demografi bilimi iş-

lemekte, her türlü nüfus istatistiği tutulmakta ve de devlet bu biyo-politik sayesinde üreme yaşamına doğrudan müdahalede bulunmaktadır. Biyo-politik söylemde biyolojik süreçlere özgü rastlantıların denetimi, Nazi Almanya'sında rejimin, ırkçı politikaların doğrudan hedefi durumuna gelmektedir.

BİYO-İKTİDAR KAVRAMININ IRKÇILIĞA DÖNÜŞÜMÜ

19. yüzyılda insanlığın gelişmesinde iki önemli olay meydana gelmiştir: "Bünyeleri ve zihniyetleri itibariyle birliklerini gittikçe sağlamlaştıran milletlerin meydana gelişi -ulus devletlerin ortaya çıkışı- toplumların istatistik incelemelerine mahsus demografi biliminin ve mesken davasının bir devrim denilecek şekilde gelişmiş olması" (Domenach, 1961: 41). Bu bağlamda yaşanan bu gelişmelerden ilki politik iktidar alanında, ikincisiyse yaşam iktidarı üzerinde meydana gelmektedir. Bu ikincisinin anlamı, yaşamın iktidar tarafından göz önüne alınmasıdır. Bu, canlı varlık olarak insan üzerinde bir iktidarın kurulmasıdır, başka bir ifadeyle burada biyolojik olanın denetim altına alınması söz konusudur. Yaşam ve beden bir iktidar nesnesi haline gelmektedir. Biyolojik olan siyasal alanda karşılığını bulmakta ve iktidarın müdahale alanına dahil edilmektedir.

Foucault'ya göre 19. yüzyılda siyasal hukukun en büyük değişikliklerinden biri, eski hükümranlık hukukunun -öldürme ya da hayatta bırakma hakkının- yeni bir hukukla tamamlanmasıdır. Bu yeni hukuk biçimi ilkinin içine işlemekte, onu değiştirmekte, tersi bir hukuk ve iktidar biçimi yaratmaktadır. "Hükümranlık hakkı, öldürme ya da hayatta bırakma iktidarı iken bu yeni iktidar, yaşatma ya da ölüme bırakma iktidarıdır" (Foucault, 2003b: 247). 17. ve 18. yüzyıllarda esas olarak bireyin bedeni üzerine odaklanan bu iktidar biçimi daha öncede belirtildiği gibi biyo-iktidardır. Bu iktidar teknolojisindeki temel mesele bireyin bedeni ve toplumun bedeni, yani nüfustur. Biyo-iktidar nüfusun içinde meydana gelen belirtisiz, rastlantısal olaylara yönelmekte ve bunları düzenlemeye, denetlemeye çalışmaktadır. Örneğin doğum ve ölüm oranları, yaşam süreleri, sağlık düzeyleri ve bunları etkileyecek tüm koşullar.

Foucault bu yeni iktidar biçimine -biyo iktidar- geçişle birlikte şu sorulara yanıt aramaktadır:

1) Nesne ve hedef olarak yaşamı alan bu iktidar teknolojisinde, hükümdarlık iktidarının giderek gerilediği ve bunun tersine disiplinci ya da düzen ayarlayıcı biyo-iktidarın giderek daha çok ilerlediği doğruysa, öldürme hakkı ya da öldürme görevi nasıl kullanılacaktır?
2) Bu iktidar, asal olarak yaşamı çoğaltmanın, süresini uzatmanın, yaşam şanslarını çoğaltmanın, kazaları savuşturmanın ya da kayıplarını gidermenin önemli olduğu doğruysa, nasıl öldürebilir?
3) Bu koşullarda, siyasal bir iktidar için öldürmek, ölümü talep etmek, ölüme çağrı çıkarmak, öldürtmek, öldürme emrini vermek, yalnızca düşmanlarını değil kendi yurttaşlarını bile ölüme atmak nasıl mümkün olur?
4) Asal olarak hedefi yaşatmak olan bu iktidar nasıl ölüme bırakabilir?
5) Biyo-iktidar üzerine odaklı bir siyasal sistemde, öldürme gücü nasıl kullanılır, öldürme işlevi nasıl kullanılır? (Foucault, 2003b: 260).

Foucault, 17 Mart 1976 tarihli dersinde bu sorulara şu şekilde yanıt vermektedir: "Irkçılık burada devreye girer. Irkçılığın bu dönemde icat edildiğini söylemek istemiyorum kesinlikle. Çok uzun süreden beri vardı. Ama galiba başka yerde işliyordu. Irkçılığı devlet mekanizmalarının içine sokan, işte bu biyo-iktidarın birden belirimidir. Irkçılık, iktidarın temel mekanizması olarak, modern devletlerde kendini gösterdiği biçimiyle, bu anda yerleşir, ki bu da, belirli bir zamanda, belirli bir ölçüde ve belirli koşullarda, ırkçılıktan geçmemiş hiçbir modern devlet işleyişi olmadığını gösteriyor" (Foucault, 2003b: 260).

Foucault'ya göre ırkçılık şu şekilde işlemektedir: Irkçılık öncelikle iktidarın sorumluluğunu yüklendiği yaşam alanı içerisinde bir kopukluk yaratmakta; yaşaması gerekenle, ölmesi gereken arasında bir kesinti oluşturmaktadır. Irkların ortaya çıkışı, ayrışması, hiyerarşisi, bazılarının aşağı bazılarının da üstün olarak nitelendirilmesi, iktidarın yüklendiği bu biyolojik alanı parçalara ayırmanın yollarıdır. Nü-

fus içersinde, toplulukları birbirlerine göre ileriye ya da geriye konumlandırmanın da bir yoludur (Foucault, 2003b: 261). Kısacası biyolojik bir alan içerisinde, biyolojik özellikli duraklar yaratmaktadır. Tüm bunlar iktidara, nüfus içerisinde, ırkların ayrıştırılması imkanını vermektedir.

Foucault'ya göre ırkçılığın iki işlevi bulunmaktadır: Irkçılığın ilk işlevi, parçalara ayırmak, biyo-iktidarın ilgilendiği biyolojik *continuum* içerisine duraklar koymaktır. İkinci işlevi ise, "ne kadar öldürürsen, o kadarını ölüme bırakırsın" ya da "ne kadar çok ölüme terk edersen, sen de, bu yolla o kadar yaşarsın" düşüncesini ortaya koymaktır. Irkçılık, savaşçı türden bu ilişkiyi, yaşamak istiyorsan, ötekinin ölmesi gerekir fikrini, yeni bir düzlemde, biyo-iktidarın kullanışıyla açıkça bağdaşan bir biçimde devreye sokmaktadır, işletmektedir. Irkçılık, birinin yaşamı ile ötekinin ölümü arasında biyolojik bir ilişki kurmaktadır. Aşağı türler yok olma eğiliminde oldukça, anormal insanlar ortadan kaldırıldıkça kişi daha çok yaşamakta, güçlü ve sağlıklı olmaktadır. "Ötekinin ölümü, kötü ırkın, aşağı ırkın, soysuzlaşmış ya da anormal olanın ölümü, genel olarak yaşamı daha sağlıklı kılmaktadır; daha sağlıklı ve arı" (Foucault, 2003b: 261). Burada söz konusu olan savaşçıl ya da siyasal bir ilişki değil, biyolojik bir ilişkidir. Ortadan kaldırılması gerekenler nüfusa, nüfusun içinde yer alan ırklara göre değerlendirilmektedir. Biyolojik tehlikeler ortadan kaldırılmakta ve böylece ırkın güçlendirilmesine yönelik olarak bir biyolojik sistem devreye sokulmaktadır. Biyolojik olarak tehlikeli görülenler bertaraf edilmektedir.

Foucault'ya göre ırk, ırkçılık, bir normlaştırma toplumunda ölüme mahkum etmenin kabul edilebilirlik koşuludur. Foucault, "devlet biyo-iktidar modu üzerinden işlediği andan itibaren, devletin öldürücü işlevi ancak ırkçılıkla yerine getirilebilir" demektedir (Foucault, 2003b: 262). Foucault'nun sorduğu sorulara verdiği yanıt bu cümlede yer almaktadır. Burada devletin öldürme gücünü ve işlevini ırkçılığa başvurarak yerine getirdiğini ifade etmektedir. Irkçılığın önemi de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Öldürme hakkı bu koşullar altında uygulanabilmektedir. Irkçı teoriler kendilerinden olmayan ırkları yok etmek amacıyla böyle bir sistem geliştirmektedirler.

Foucault bu anlamda başka bir soruyu gündeme getirmektedir: "İnsanları öldürmek, uygarlıkları öldürmek gerektiğinde, bu nasıl ya-

pılacaktır?" Foucault'nun söz konusu soruya verdiği yanıt ise şöyledir: "Evrimciliğin izleklerinden geçen bir ırkçılık yoluyla yapılacaktır." Bu nedenlerle de savaşta ırkçılık harekete geçirilmektedir. Ona göre savaşta artık iki şey önemli hale gelmektedir:

1) Yalnızca siyasal düşmanı değil, karşı ırkı, temsil edilen ırk adına, karşı taraftakilerin oluşturduğu o biyolojik tehlikenin de yok edilmesi. Burada söz konusu olan siyasal düşmanın biyolojik olarak genelleştirilmesidir.
2) Savaş 19. yüzyılın sonunda, yalnızca karşı ırkı saf dışı bırakarak kendi ırkını güçlendirmenin bir yolu olarak değil, aynı zamanda kendi ırkını yeniden canlandırmanın da bir yoludur. Foucault'ya göre artık insanlar arasında şu düşünce egemendir: "Aramızdan ölenlerin sayısı ne kadar çok olursa, ait olduğumuz ırk da o kadar saf olacaktır" (Foucault, 2003b: 263).

Artık savaşlar savunulması gereken hükümdar adına yapılmamakta, herkesin var olması adına yapılmaktadır. Halklar birbirlerini öldürmeye yaşamlarının gerekliliği için hazırdırlar. Bu açıdan katliamlar yaşamsal olmaktadır (Foucault, 2003a: 101). Foucault, "bir halkı toptan ölüme mahkûm etme gücü, bir başka halkın varlığını sürdürmesini sağlama gücünün görünmez ya da öbür yüzüdür" (Bernauer, 2005: 249) demektedir. Burada söz konusu olan bir halkın biyolojik varlığıdır. Çünkü iktidar, yaşam, tür, ırk ve kitlesel nüfus olayları düzeyinde yer almakta ve kendini burada ortaya koymaktadır.

Foucault 28 Ocak 1976 tarihli dersinde ırkçılığın, tarihsel savaş temasının yerine, biyolojik savaşı geçirdiğini ifade etmektedir. Ona göre türlerin ayrışması, en güçlünün seçilmesi, en uygun ırkların ayakta kalması, vb. alanlarda mücadele söz konusudur. Birci bir toplum yapısı egemendir. Devlet de ırkın bütünlüğünün, üstünlüğünün ve saflığının koruyucusudur. Bu şekilde ırkın saflığı düşüncesi, ırklar savaşımı düşüncesinin yerini almaktadır (Foucault, 2003b: 92). Öncelikle bir üst ve alt ırk belirlenmekte, karşı ırkın getirdiği bütün biyolojik tehlikelere karşı önlemler alınmakta, ırkın saflığı korunmakta ve son aşamada karşı ırk yok edilmektedir.

Irkçılık doktrinlerinde 'kan' düşüncesi oldukça önemli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Kanın değeri, bir yandan araçsal rolüne; kan dökebilmeye, öte yandan da göstergeler düzenindeki işbirli-

ğine; belli bir kana sahip olmaya, aynı kandan olmaya ve muğlaklığına; kanın dökülmesi kolay, karışmaya yatkın, çabucak bozulabilir olmasına bağlı bulunmaktadır. Burada söz konusu olan bir kan toplumudur ve bundan dolayı da iktidar da kan aracılığıyla konuşmakta, bireylere bu şekilde seslenmektedir (Foucault, 2003a: 108). Kan sembolik işlevinin dışında, soyluluk tarafından bir biyolojik nesne olarak da görülmektedir. Bu açıdan "soyluluğun ırkçılığı mitik bir geleneğe değil, gerçek bir kan bağıyla soyaçekim teorisine dayanmaktadır" (Grosrichard, 2005: 150). Irkçı iktidar kan aracılığıyla, ırka, ırkın gücüne ve egemen olma yeteneğine bağlanmaktadır. Foucault da modern, devletsel, biyolojikleştirici biçimiyle ırkçılığın bu noktada oluştuğunu ifade etmektedir. Bütün bir nüfus, aile, evlilik, eğitim, toplumsal hiyerarşi ve mülkiyet politikasıyla bedenler, davranışlar, sağlık ve gündelik yaşam düzeyindeki bir dizi sürekli müdahale, renklerini ve gerçeklendirilmelerini kanın saflığını koruma ve ırkı zafere ulaştırmanın kaygısından yola çıkarak kazanmaktadır.

Kısacası ırkçılık, biyo-iktidarın içinde, başkalarının ölümü, bir ırkın ya da bir nüfusun üyesi, birlikçi ve canlı bir çokluğun bir öğesi olarak kişinin kendisinin biyolojik açıdan güçlendirilmesini ifade etmektedir. Bu ilkeye göre de, ölüm işlevini yerine getirmektedir. Foucault'ya (2003b: 264) göre modern ırkçılığın özgüllüğü de iktidarın tekniğine, teknolojisine bağlıdır. Irkçılık, hükümdar iktidarını sürebilmek için, ırkı, ırkların saf dışı edilmesini ve ırkların saflaştırılmasını kullanmak zorunda olan bir devletin işleyişine bağlı bir konumdadır. Hükümdar iktidarının biyo-iktidarla yan yana gelmesi ya da biyo-iktidar yoluyla işleyişi, ırkçılığın işleyişini, yerleştirilmesini ve canlandırılmasını gerektirmektedir. Tüm bunlar biyoloji ve tıp alanındaki bilimsel çalışmalar kullanılarak yapılmaktadır. Bu şekilde ırkçılık teorileri formüle edilmekte ve uygulanmaktadır.

Demografi bilimiyle her türlü nüfus istatistiği tutulmaktadır. Bununla birlikte disipliner iktidar da üreme yaşamını doğrudan denetlemektedir. Bu açıdan cinsellik de iktidarın doğrudan müdahale ettiği bir nesne konumuna gelmektedir. Foucault, cinsel alanın nasıl iktidarın oluşturduğu ve müdahale ettiği bir nesne halini aldığını ortaya koymaktadır. 19. yüzyılın başında tıbbi cinsiyet teknolojileri ortaya çıkmaktadır. Foucault, 19 yüzyılın sonunda ise toplumun ve ırkın

korunması amacıyla hukuki ve tıbbi denetimlerin geliştirildiğini ifade etmektedir (Bernauer, 2005: 243). Bu dönemde çiftlerin cinsel davranışlarını, planlanmış bir siyasal tutuma dönüştürmeye çalışan sistematik çalışmalar yapılmaktadır. Foucault'ya (2003a: 28) göre 19. ve 20. yüzyılların ırkçı rejimlerinde, devlet, yurttaşlarının sürdürdüğü cinsel etkinliğin ne durumda olduğunu ve bu etkinliğin nasıl yürütüldüğünü bilmek zorundadır. Cinsellik kamuyu doğrudan ilgilendiren bir konudur, buyruklardan oluşan büyük bir biyolojik düzen cinselliği kuşatmış bulunmaktadır. Biyolojik olanın tıbbi bir şekilde toplumsallaştırılması söz konusudur. Bu iktidarın biyolojik süreçlere müdahalesi anlamını taşımaktadır. Bu müdahalenin en önemli örneğini de 20. yüzyılda Nazizm oluşturmaktadır. Kısacası Foucault'nun ortaya koyduğu bedenin anatoma-politiği Nazizmde saf, üstün ırka, ideal beden tasarımına; biyo-iktidar ise karşıt ırkların yok edilmesine -soykırım- ve nüfus politikalarında saf Alman ırkının korunmasına yönelik çalışmalara -doğum kontrolleri, kısırlaştırma, insan haralarının kurulması gibi- dönüşmektedir. Devlet tüm bunları yapmak için önemli ölçüde propagandaya başvurmaktadır. Propaganda yoluyla Alman ırkı yüceltilmekte, diğer ırklar ise aşağılanmakta, hatta yok edilmeye çalışılmaktadır.

Foucault'ya (2003b: 264-265) göre Nazizm, 18. yüzyıldan bu yana kurulmuş olan yeni iktidar mekanizmalarının -biyo-iktidar- en yüksek noktaya kadar gelişmiş biçimidir. Çünkü Nazi rejimi oldukça disiplinci bir devlet yaratmakta ve biyolojik düzenlemeleri çok sıkı bir şekilde göz önüne alarak düzenlenmektedir. Bu açıdan biyolojik süreçlere özgü rastlantıların denetimi rejimin doğrudan hedefi konumuna gelmektedir. Nazi rejimi biyolojik ve merkezileşmiş bir ırkçılığı ortaya koymaktadır. Bu devlet ırkçılığı, biyolojik açıdan ırkı korumakla yükümlüdür. Bunun yanında Nazi rejiminin hedefi sadece öteki ırkların imha edilmesi değildir. Öteki ırkların imhası tasarının bir tarafıdır, öteki yüzü ise kendi ırkını ölümün mutlak ve evrensel olan tehlikesine açık bırakmaktır. Nüfusun tamamı ölümle karşı karşıya bir konumdadır. Bu durum Alman ırkını üstün bir ırk kılmaktadır.

Foucault'ya göre Nazizm, kan düşlemleriyle disipline dayanan bir iktidarın örneğini oluşturmaktadır. "Toplumun öjenik, insan ırkının kalıtım yoluyla ıslahına çalışılması şeklinde bir düzene sokulmasına ve sınırsız bir devletleştirme örtüsü altında mikro-iktidarın yayılıp

güçlenmesine, üstün bir kanın düşsel heyecanı eşlik etmektedir" (Foucault, 2003a: 110). Bu ise, diğerlerinin sistematik bir şeklide soykırıma uğratılmasına neden olmaktadır. Yapılan ölüm kamplarının ve gaz odalarının işlevi de bu yok etme projesini en mükemmel bir biçimde yerine getirmektir.

Nazi toplumu, modern dönemin, 17. ve 18. yüzyıllarda modern devlet yapılanmalarında şekillenmeye başlayan biyo-iktidarı genelleştirmektedir. Aynı zamanda hükümranın öldürme hakkını da daha yaygın bir hale getirmektedir. Hem nüfusun her türlü bedensel, cinsel, ırksal yapılanmasına doğrudan müdahalelerde bulunarak, istediği biçimde düzenlemeler yapmakta; hem de ırkın saflığını koruma adına milyonlarca insanı bilimsel yöntemler kullanarak, sistemli bir biçimde öldürmektedir. Kısacası Nazizmde, öldürme ve ölüme atma hakkı ile genelleştirilen biyo-iktidar birleştirilmekte ve daha da detaylı bir şekilde ele alınarak, yaygınlık kazandırılmaktadır.

PROPAGANDA KAVRAMI

Latince '*propagare*' kelimesinden gelen propaganda kavramı, 'yayılacak şeyler' anlamına gelmektedir. Propaganda, "bireyler ve gruplar aracılığıyla diğer grupların kanılarını, görüşlerini ve davranışlarını, iletişim araçlarını kullanarak, propagandacının istekleri doğrultusunda etkileme, değiştirme ya da kontrol altında tutmaya yönelik bilinçli bir davranıştır" (Özsoy, 1998: 5). Propaganda hem isim, hem de sıfat olarak kullanılmaktadır. Hem bir eylem biçimini, hem de bu eylem biçiminde kullanılan materyalleri ifade etmektedir. Günümüzde psikolojik savaş adı verilen sürecin çeşitli görünümlerini içermektedir.

R.J.R.G. Wreford'a göre propaganda, "ilgi çekici enformasyon ve kanaat yayma işlemi"dir. Bu tanımda propagandanın sadece ilgi çekici olması, belirli bir fikrin satışından kazançların elde edilmesi özelliği üzerinde durulmaktadır (Qualter, 1980: 259).

Propagandayla ilgili ilk kapsamlı çalışma Harold D. Laswell'in *Propaganda Technique in the World War* (Dünya Savaşı'nda Propaganda Tekniği) adlı eseridir. Laswell'e göre propaganda, "sadece anlamlı semboller ya da daha somut ve daha az kusursuz konuşursak, öykülerle, söylentilerle, haberlerle, resimlerle ve sosyal iletişimin diğer biçimleriyle düşüncenin denetimidir" (Severin ve Tankard: 1994:

154). "Belirgin sembollerin manipülasyonu aracılığı ile kolektif tutumların yönetilmesidir." Propaganda, kelimelerin, jestlerin ve benzeri şeylerin, başkalarının düşüncelerini, eylemlerini kontrol etmek için, belirli kişilerin ya da grupların siyasal, sosyal değer yargılarına uygun bir biçimde kullanılmasını içermektedir (Qualter, 1980: 261-262). Davranışlar, inançlar ve hareketler; kelimeler, mimikler, sloganlar, bayraklar, üniformalar, afişler gibi sembollerle sistematik olarak yönlendirilmektedir. Kamuoyunu etkilemek amacıyla kullanılan simgeler ve bilgiler; gerçek, yarı gerçek ya da yalan olabilmektedir. Burada önemli olan, bilgi ve simgelerin, insanları etkilemedeki güçleridir. Propaganda bilinçli bir girişim olup, gruplar üzerinde kontrol kurma veya grupların fikirlerini değiştirme işlevine sahiptir. Propaganda bireylerin seçim şansını sınırlandırmaya ve bireyleri propagandayı yapanın görüşleri, istekleri, hedefleri doğrultusunda yönetmeye çalışmaktadır.

Propagandanın amacı, "halk kütlelerinin davranışlarına tesir etmek ve onları belirli düşüncelere yöneltmektir" (Domenach, 1961: 10). Amaç, karşı tarafın düşüncelerini etkileyerek değiştirmektir. Bu nedenle seçilmiş ve ayıklanmış bilgileri kitlelere sunmaktadır. Modern propagandanın amacı, "sadece bireylerin bir öğreti veya düşünceyi benimsemelerini sağlamak değil, onları aktif olarak bu sürece katılmaya yöneltmektir" (Bektaş, 1996: 159). Propaganda sadece düşünceleri değiştirmekle kalmamakta, bireyleri eylemde bulunmaya sevk etmektedir. Bireye seçenek sunmamakta, tersine bu seçimi ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır. Bireyin aklına ve mantığına değil, duygularına hitap etmektedir. Bu kapsamda genel olarak propagandanın üç amacından söz edilebilir. Bunlar hedef kitle üzerinde yeni bir tutum geliştirmek, var olan durumun ya da tutumun şiddetini artırmak ve var olan bir tutumu değiştirmektir. Propagandanın belirli bir sınırı bulunmamaktadır. Her şey ve her konu propaganda amacıyla kullanılabilmektedir.

1) Bilinçli bir girişimdir.
2) Başka grupların tutumları üzerinde kontrol kurmak, bunları değiştirmek, biçimlendirmek için yapılan bir girişimdir. Bir eylemin propaganda sayılabilmesi için, kanı ve görüşleri denetlemeye ya da değiştirmeye yönelik bilinçli bir davranışın ve eylemin olması gerekmektedir.

3) Tek tek bireylerden çok, grupları kendisine hedef alır. Kitlesel veya grupsal ikna amacı taşımaktadır.
4) Haberleşme (kitle iletişim) araçlarından yararlanır.
5) Propagandacının gözü sonuçlardadır. Bir eylem olarak görülecek olan tutum değişikliklerine bakar (Qualter, 1980: 279-282).

PROPAGANDANIN TARİHSEL GELİŞİMİ

Propagandanın tarihinin, konuşmanın gelişimiyle birlikte başladığı kabul edilmektedir. Propaganda, "aile ve cemiyet hayatının teşekkülü ile başlamış ve gittikçe gelişerek amansız bir silah haline gelmiştir" (Özsoy, 1998: 13). Roma'da lejyonların Galya'ya ya da İllirya'ya isyan bastırmaya giderlerken törenlerle uğurlanmaları, aynı lejyonların Roma'ya dönüşlerinde zafer alaylarıyla karşılanmaları birer propaganda etkinliğidir (Bektaş, 1996: 145). Düşmanın kendine olan güven ve cesaretini kırmak, düşmana karşı nefret duyguları yaratmak için yapılan zulüm, gaddarlık masalları savaşlar kadar eski teknikler olarak karşımıza çıkmaktadır (Qualter, 1980: 257). Daha öncesinde Mezopotamya Medeniyeti'nde tanrılaştırılan kral heykeller, Helenistik dönemde, İskender'in büstü ve rölyefinin para üzerine basılması, dağıtılması propaganda örnekleridir. 1. ve 2. yüzyıllarda Roma İmparatorluğu'nun her bölgesinde para ve madalyalar dağıtan, anıtsal heykeller yaptıran imparatorlar, politik sembollerden ve törenlerden yoğun bir şekilde yararlanmaktadır. Roma'daki mimari mekanlar zaferi, itaati ve birliği kutlayan görkemli törenler için tasarlanmakta, kentler, anıtsal mimariye göre inşa edilmektedir. İmparatorların kendi heykellerini yaptırmaları, kral-komutan-Tanrı inancını ve gücünü yansıtmaktadır.

1622 yılında Vatikan tarafından Katolik İman Yayma Cemaati adlı misyoner bir örgüt kurulduğu görülmektedir. Bu örgütün amacı, Protestan reformunun aykırı düşünsel etkilerini yok etmektir (Clark, 2004: 12). Bahsi geçen kuruluş, Roma Katolik Kilisesi'nin resmi bir organı olmuş ve kilisenin inancını yeni dünyaya yaymayı, aynı zamanda da eski dünyada kilisenin din anlayışını pekiştirmeyi, yeniden güçlendirmeyi görev edinmiştir (Qualter, 1980: 255). Kilise ayinlerde müzikten yaralanmakta, dekor ve törenlerin biçimsel öğeleriyle insanların dinsel duygularını harekete geçirmektedir.

Siyasi propaganda, Fransız Devrimi'nden sonra başlamaktadır. İlk propaganda söylevleri, devrim komitelerinden ve meclislerinden gelmektedir. İlk propaganda savaşına ve ilk savaş propagandasına böyle girişilmektedir (Bektaş, 1996: 146). Propaganda sözcüğü, 18. 19. yüzyıllarda, birçok Avrupa dilinde politik fikirlerin, dinsel inançların ve hatta ticari reklamcılığın geniş alanlarına kadar yaygınlık kazanmaktadır (Clark, 2004: 12). Ekonomik ve siyasal devrimler sonucunda, toplumsal tabakalaşma süreci yaşanmaktadır. Sınıfların kendi görüşlerini yayma çalışmaları, toplumsal çatışma sürecinin bir parçası konumundadır. Bu süreçte yoğun bir propaganda faaliyeti ortaya çıkmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı sırasında savaşan devletler, kamuoyunun görüşünü ulusal önem taşıyan bir konu olarak gözetmektedir. Bu süreçte halk ucuz gazeteler, afişler ve sinema gibi kitle iletişim araçlarıyla devlet propagandasının hedefi haline gelmektedir. Savaş sırasında sansür ve yanlış bilgilendirme olarak algılanan propaganda, daha sonra düşmanın maneviyatına yönelik psikolojik bir mücadele aracı olarak kullanılmaya başlanmaktadır (Clark, 2004: 12). Propaganda ulusal çerçevede olduğu kadar, uluslararası boyutları içinde uzun bir zaman kamuoyunun kontrol altına alınmasında ilk defa sistematik olarak uygulanmıştır (Qualter, 1980: 258). Propaganda sözcüğünün 1917'den itibaren Sovyet Rusya, 1933'ten itibarense Nazi Almanya'sı gibi tek-parti devletlerinin resmi terminolojilerinde kullanılması, sözcüğün bu devletlerle özdeşleştirilmesine neden olmaktadır. 19. yüzyılda ekonomik görüşlerin propagandası, ticari ürünlerin reklamları gelişmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısında, demokratik devletler tarafından gerçekleştirilen iyi örgütlenmiş propagandanın ve otoriter devletlerde tekelci yönetim propagandasının gelişmesine tanık olunmaktadır.

PROPAGANDA TEKNİĞİ, STRATEJİSİ VE TAKTİKLERİ

Propaganda stratejileri ve taktikleri, propaganda tekniğini oluşturmaktadır. Parti propagandasında temel strateji, partinin toplum içinde olumlu bir imaj yaratmasıdır. Bu olumlu imaj ortaya konulurken, diğer partilerin imajları kötülenmektedir. Partinin programının da, propaganda stratejisiyle uyumlu olması gerekmektedir. "Partinin

temel siyasal simgelerinin toplum nezdinde kabul ettirilmesi, temel propaganda stratejisidir" (Bektaş, 1996: 161). Bu strateji ekseninde günlük politikalar ve propaganda taktikleri oluşturulmaktadır. Parti liderlerinin imajları yaratılmakta ve çevrelerinde toplumsal kabul için olumlu mesajlar devreye sokulmaktadır. Kullanılacak simgeler, sloganlar saptanmakta ve diğer partileri küçük düşürecek teknikler geliştirilmektedir. Daha sonrasında propaganda araçları saptanmaktadır. Tüm bunlar propagandanın tekniğini oluşturmaktadır.

Modern dönemle birlikte propaganda tekniklerinin sayısında artış yaşanmaktadır. Sosyoloji ve iletişim alanında gerçekleştirilen çalışmalar, propaganda tekniklerinin gelişmesine zemin hazırlamaktadır. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, propagandanın daha güçlü ve yaygın bir şekilde yapılmasını sağlamaktadır. Kalıplaşmış imajların kullanımı, seçme, tümüyle yalana başvurma, tekrar etme, bir iddiayı öne sürme, düşmanın tanımlanması, otoriteye teyit ettirme gibi teknikler bunlardan bazılarıdır. Bir propaganda, hizmet ettiği düşüncenin, eylemin, inancın ya da ideolojinin lehinde davranış değişiklikleri yaratabiliyorsa ektin olmaktadır.

Daniel Lerner'a göre (2000: 271) etkin bir propaganda, kitlelerin dikkatini, güvenini sağlamalı, tutumları, güdüleri göz önünde tutmalıdır. Yaratmak istenilen değişiklikler, kitlelerin bekleyişleri karşısında bile hoş görünen alternatifler şeklinde sunulmalıdır. Kitlelerin içinde bulunduğu ortam, bekleyiş yapısındaki değişmenin gerektireceği eylem yönünde hareket etmeye elverişli olmalıdır. Kitlenin propagandaya kulak vermesi sağlanmakta, söylenilen şeyin doğruluğuna kitleler inandırılmakta ve kitlelerin güveni sağlanmaktadır. Propaganda, kitlelere olumlu, onların beklentilerine cevap veren sunumlar yapmaktadır. Kitleler bu şekilde yönlendirilmekte ve eyleme hazırlanmaktadır.

PROPAGANDA TÜRLERİ

Propaganda alanı, kapsamı ve konusu bakımından türlere ayrılmaktadır. Alanı bakımından dış propagandada ağırlıklı olarak devlet rol almaktadır. Ortak bir politika ve görüş birliği söz konusudur. İç propaganda, partilerin iktidar mücadeleleri sırasında uygulanmaktadır. Kapsamı bakımından propagandalar üçe ayrılmaktadır. Genel

propagandanın hedefi büyük kitlelerdir. Sınırlı propaganda, ülkedeki bir bölgenin halkı üzerinde uygulanan propaganda türüdür. Ferdi propaganda, bireylere yönelik olarak yapılmaktadır. Konusu bakımından propagandada dört tür bulunmaktadır. Siyasi propagandada, iktidar mücadelesi söz konusudur. Ekonomik propaganda, uluslararası ilişkilerde bir ülkenin genel çıkarları göz önüne alınarak yapılan ve o ülkenin ekonomi politikasını yansıtan propaganda türüdür. Kültürel propaganda, bir milletin başka milletlerden sempatizan kazanma girişimi ve çabasıdır. Askeri propaganda, ağırlıklı olarak dış propaganda konusu olmakla birlikte, askeri törenlerle iç kamuoyu etkilenmeye çalışılmaktadır (Özsoy, 1998: 18-19). Beyaz propaganda açık biçimde yapılan propagandadır, kaynağı bellidir, açık ve şeffaftır. Doğruluğa önem verilir, bu nedenle de güven uyandırır. Ana malzemesi haberlerdir. Gri propaganda, bulanıktır. Kaynak belli değildir ve doğruluğu kanıtlanamaz. Ana malzemesi ise rivayetlerdir. Amacı, kusurlu, eksik, belirsiz bir şeyi, tam ve yeterli göstermek; tam, yeterli, açık alan bir şeyi şüpheli göstererek gölgelendirmektir. Kara propagandada, kaynak belirlidir fakat başka kaynaklardan çıkıyor gibi gösterilmektedir. Hile, yalan, iftira ve sahte delil serbesttir ve gizlilik esastır. Gerçekleri değiştirmeyi, inançları sarsmayı ve kamuoyunu karıştırmayı amaçlamaktadır (Tarhan, 2003: 37-41).

Propagandanın başarısını üç unsur etkilemektedir. Bunlar, "yapanın yeteneği, psikolojik etüdün iyi yapılması ve propagandayı kabul edecek olan toplumun özellikleridir" (Tarhan, 2003: 48). Propagandayı yapan kişi, propagandayı devamlı ve metodolojik biçimde hayata geçirebilecek beceri, bilgi ve birikime sahip olmalıdır. Öncelikle psikolojik zayıflıklar belirlenmekte, karşı propagandaya verilecek cevaplar hesaplanmakta, uygun zaman ve ortamda eyleme geçilmektedir.

SİYASİ PROPAGANDA

Siyasette dört araç kullanılmaktadır. Bunlar propaganda, diplomasi, ekonomi ve savaştır. Her biri sırasıyla ikna, pazarlık ve zor kullanma stratejisini şekillendirmektedir. Araç olarak semboller, anlaşmalar, mallar ve şiddet kullanılmaktadır. Propaganda diğer araçların etkin bir şekilde fonksiyonlarını yerine getirmeleri için bir gerekliliktir. Propagandanın fonksiyonu, "sembolik ortamı manipüle etmek,

gelecek hakkındaki inançları ve umutları etkilemektir" (Lerner, 2000: 269-270).

Siyasi propaganda 19. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmaktadır. Domenach'a göre, propaganda olmasaydı Faşizm ve Komünizm gibi büyük sarsıntıların meydana gelmesi düşünülemezdi. Lenin'in Bolşevizmi gerçekleştirmesinde propagandanın büyük payı bulunmaktadır. Hitler'in zaferlerini sağlayan başlıca kuvvet de propagandadır. Lenin, "önemli olan, bütün halk tabakalarını tahrik etmek ve propaganda yapmak", Hitler ise, "propaganda sayesinde iktidarı elimizde tuttuk, yine onun sayesinde dünyayı fethedeceğiz" demektedir (Domenach, 1961: 3). Siyasi propaganda çok önemli bir güç olarak iktidarların elinde şekillenmekte ve kitleleri yönlendirmektedir.

Siyasi propaganda öncelikle fizyolojik, ruhsal ve bilinçaltı unsurlara dayanmaktadır. Prensipleri bilimsel olduğu kadar estetik değerler ve ölçütler taşımaktadır. İnsanların duyguları, istekleri çözülmekte ve bunlar belirli amaçlara yönlendirilmektedir. Tespit edilen özellikler ve amaçlar doğrultusunda teknikler geliştirilmektedir. Böylece siyasi propaganda, kitleleri amaçları doğrultusunda istekli hale getirmektedir. Bu da, etkinliğini en üst düzeye taşımaktadır.

BİR SİYASİ PROPAGANDA BİÇİMİ OLARAK NAZİ PROPAGANDASI

Hitler 13 Mart 1933 tarihinde basın, radyo, film, sanat ve edebiyat alanını kontrol etmek için Dr. Josef Goebbels yönetiminde Ministry for Popular Enlightement and Propaganda (Propaganda ve Halkı Aydınlatma Bakanlığı) kurmuştur (Akarcalı, 2003: 90). Hitler özellikle, propaganda ile hedeflenen şeyin ne olduğu üzerinde durmaktadır. Hitler'e (1997: 183) göre propaganda bir araçtır ve bütün topluma hitap etmelidir. "Propagandanın amacı tek tek ve bilimsel olarak kişileri bilgilendirmek değildir. Görevi, kitlelerin dikkatini belirli olaylar, ihtiyaçlar ve gerekler üzerine çekmektir" (Hitler, 1997: 185). Propaganda duygulara ve biraz da akla hitap etmelidir. Bilimsel olarak içeriği ne kadar yalın ve toplumun duygularına ne kadar başvurursa, başarısı da o kadar kesin olmaktadır. Büyük toplulukların temsil gücü sınırlı, anlayış yeteneği de küçüktür. Belleğinin zayıflığı da büyüktür. Bunun için etkili propaganda, belirli birkaç noktayı içine

almalıdır. Bunlar değişmez bir kalıpla ve ilkeler içinde, gerektiği ölçüde ileri sürülmelidir. Halkın en son ferdi bile bu fikri anlayabilene kadar propaganda basitleştirilmelidir.

Hitler, halk kitlesinin kaynaştıkça hassaslaştığını keşfederek, "Halkın çoğunluğu kadın gibidir, öylesine zaafları vardır ki, düşüncelerini yönelten muhakemeden ziyade, hisleri üzerine yapılan etkidir" der (Domenach, 1961: 43). Hitler halkın büyük bir çoğunluğunun, bir kadının ruh hali içinde olduğunu öne sürmektedir. Führer propagandanın hem duyguları ön plana çıkarmasını, hem de basit, anlaşılabilir ve açık yapılmasını ifade eder. Topluluğun bir fikri anlayabilecek duruma gelmesi için zamana ihtiyaç vardır. En basit kavramlar bile defalarca tekrar edilmelidir.

Propagandanın görevi taraftar toplamaktır. Taraftarı, propaganda bulmakta ve onu harekete doğru çekmektedir. Dikkatini fikrin sürekli olarak taraftar kazandığı gerçeği üzerinde toplamak durumundadır. Propaganda bir doktrini milletin bütün fertlerine duyurmaya ve benimsetmeye çalışmaktadır. Amacı, halkı zafere hazırlamaktır. Propaganda ne kadar kuvvetli ve sağlam olursa, fikrin zaferi de o kadar kolaylaşmaktadır (Hitler, 1997: 610). Propaganda örgüt için taraftar toplamalı, yeni doktrini anlatmalı ve benimsetmelidir. Propaganda ne kadar şiddetli olursa örgüt de o kadar süratle büyümektedir. Diğer taraftan, propagandanın arkasında bulunan örgüt ne kadar kuvvetli olursa, propaganda da o kadar iyi çalışmaktadır.

Hitler'e göre, propagandayı maharetli ve sürekli uygulama suretiyle, semanın bir cehennem, en fakirce yaşamın ise cennet olduğuna halk inandırılabilir. Goebbels 1936 yılında, "iktidara gelmemize propaganda yardım etti. İktidarı elimizde tutmamıza propaganda yardım edecektir. Bütün dünyayı kontrol etmemizde, hakimiyetimiz altına almamızda bize yine propaganda yardım edecek" demektedir (Jelev, 1994: 240-241).

Goebbels propagandayı yaratıcı bir sanat olarak görür. Propaganda insanların kalbini kazanmalı, insanın derinliklerine inmeli ve gücünü orada bulmalıdır. Propaganda bir teori değil, uygulama problemidir. Goebbels'e göre "propagandanın siyasası yoktur, sadece belli bir amacı vardır." Propagandanın siyasası değişebilir, fakat propagandanın içinde taşıdığı amaç değişmeden durmak zorundadır. Bu da yüklendiği siyasaya, en etkin şekilde hizmet etmektir (Lerner, 2000:

267). Propagandanın amacı iktidarın şekillenmesine ve ideolojinin yayılmasına en etkili şekilde katkı sağlamaktır.

Almanya'daki resmi ajanslar, Goebbels'in başında bulunduğu Eğitim ve Propaganda Bakanlığı'na bağlı bulunmaktadır. Basın ajansları ve radyo, devlet ve parti daireleri, kitle örgütleri, entelektüel birlikler ve kurumlar propagandaya destek vermektedir (Jelev, 1994: 245). Alman haber ajansları tek resmi haber ajansı olan DNB'ye bağlanmakta, bütün gazeteciler doğrudan doğruya devlete karşı sorumlu hale getirilmekte, günlük basın toplantıları yapılmaktadır (Arkın, 1970: 619). Devletin tekelci propagandası, bütün örgüt ve kurumlar aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Kitle örgütleri ve devlet kurumları geniş yapısıyla, propagandanın bir organı haline dönüşmektedir.

Naziler modern varoluşun neden olduğu karışıklık ve yabancılaşmanın yerine, Ari kültürün değişmez değerlerini koymayı vaat etmektedir. Yeniden doğuş ya da ruhsal yenilenme fikrini harekete geçiren bir mit yaratmaktadırlar. Nazi propagandası da, yeniden doğuşun ancak bir yok etme süreciyle yaratılabileceğini vurgulamaktadır (Clark, 2004: 66-67). İrrasyonel bir propaganda, bütün insanlara özgü korku, kendini koruma, korunma, saldırganlık, aşk, tutku gibi güdülere; ırksal karakteristiklere, tarihsel geleneklere ve kültürel özelliklere dayanmaktadır. Bir toplumun derin eğilimlerini ortaya koyan ve toplumsal gerçekliğin önemli yansımalarından biri olan mit kavramı, propagandanın yaslandığı temel noktalardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Mit, tarihsel, dinsel, ulusal, kahramanlık gibi unsurları içinde barındırmaktadır (Akarcalı, 2003: 5). Nazi propagandası bu kolektif mitler üzerinde kurulmakta ve bu mitlerden yararlanmaktadır. Bu ırkçı anlayışla kitleler, propaganda yoluyla yok etme faaliyetinin içine çekilmektedir.

Devlet sembollerine ve hareketin biçimsel görünüşüne önem verilmektedir. Yürüyüş, geçiş ve kitlesel mitingleri içeren halk gösterileri, törensel bir biçim almaktadır. Yeni bir ulusal bayram takvimi oluşturulmakta ve tüm milli günler ayrıntılı olarak düzenlenen sahne gösterilerine dönüştürülmektedir (Clark, 2004: 68). Propaganda böylece kitleleri egemenliği altına almaktadır. Nazizm de daha geniş bir katılımı ve yayılımı gerçekleştirmektedir.

Yahudilik bulaşıcı bir hastalık gibi gösterilmekte ve halkın antisemitik duyguları kışkırtılmaktadır (Bauman, 1997: 163). Reich'in gü-

venli ve temiz yurttaşlarından, saf Alman ırkından oluşan bir toplum yaratılmaktadır. Gerçekleştirilen propaganda ile Yahudi düşmanlığı beslenmektedir. Coşkunluk, saldırganlık ve heyecan yaratılmaktadır.

Nazi Almanya'sında propaganda, öncelikle kitlenin içgüdülerine ve duygularına seslenmektedir. Burada ırk, kan, saldırganlık, aile konuları kullanılmakta, insanların ruhları istila edilmektedir. Propaganda onların zayıf noktalarını yakalamakta, kalplerini kazanmakta ve belli bir amaca yöneltmektedir. Propaganda tüm dönüşüm işlemini gerçekleştirmede kullanılan en önemli araç konumundadır.

GOEBBELS'İN PROPAGANDA İLKELERİ

1945 yılında Berlin'de Amerikan resmi makamları tarafından yangından kurtarılan Nazi belgeleri arasında 6.800 sayfalık bir belge bulunmaktadır. Bu belgenin Propaganda Bakanı Goebbels tarafından yazdırıldığı anlaşılmıştır. Belgede Goebbels'in propaganda ilkeleri şu şekilde ifade edilmektedir:

1) Propagandacı olaylar ve halk oyu hakkında bilgi sahibi olmalıdır.
2) Propaganda sadece bir tek makam tarafından planlanmalı ve uygulanmalıdır. Bu oluşturulan otorite, bütün propaganda direktiflerini tespit edecek ve verecektir. Propagandanın en küçük parçası dahil, genel propagandanın içinde yer alacaktır. Direktifler açık olacaktır. Önemli memurlara direktifleri açıklayacak ve onların moralini koruyacaktır.
3) Bir eylemin propaganda sonuçları, bu eylemin planlanmasında hesaba katılmalıdır.
4) Propaganda düşmanın politikasını ve eylemini etkilemelidir. Burada propaganda bir savaş aracı, bir silah olarak kabul edilmektedir.
5) Bir propaganda kampanyasının tam olarak uygulanması için sınıflandırılmamış, operasyonel bilgilendirmenin el altında bulunması gerekir.
6) Propaganda dinleyicinin dikkatini uyandırmalı, dikkat çeken bir haberleşme aracıyla yapılmalıdır.
7) Propagandanın çıktısının gerçek ya da yalan oluşu, sadece kaynağın güvenirliğine bağlı bulunmaktadır.

8) Düşman propagandasının amaç, içerik ve etken oluşu, bir mesaj sunumunun gücü ve etkisi, propaganda kampanyasının doğası, düşman propagandasının görmezlikten mi gelineceğini, yoksa ret mi edileceğini belirlemektedir.
9) Bildiricinin güvenirliği, zihinsel yeteneği, mümkün olan etkileme gücü, propaganda materyallerinin sansür edilip edilmeyeceğini belirlemektedir.
10) Düşmanın itibarını kıracağında, propagandacının kendi amaçları için yararlı olacağında, düşman propagandasından elde edilen materyaller kullanılabilir.
11) Kaynağı daha az güvenilir olan ya da istenmeyen etkiler göstereceğe benzeyen 'beyaz' propaganda yerine, 'siyah' propaganda uygulanmalıdır.
12) İtibar sahibi liderler, propagandanın işini kolay kılabilirler.
13) Propagandanın uygulanma zamanı dikkatle seçilmelidir.
14) Propaganda her olaya ya da kişiye belirli bir ifade ya da slogan takarak işlemelidir.
15) Yurt içindeki cepheye uygulanan propagandanın sonradan ortaya çıkabilecek olaylarla, yalanlanacak olan sahte umutlara meydan vermemesi gerekir.
16) Yurt içi cepheye yöneltilen propagandanın yaratacağı endişe, en elverişli düzeyi, en iyi olanı tutturmalıdır.
17) Yurt içi cepheye yöneltilecek olan propaganda, hayal ve umut kırıklığı ile karşılaşan kitlelerde, hayal kırıklığının etkilerini azaltmalıdır.
18) Propaganda, nefret hedeflerinin yerlerini belirleyerek saldırıların yer değiştirmelerini sağlamalıdır.
19) Propaganda, kuvvetli karşı eğilimleri hemen etkileyemez. Bunun yerine bazı eylemler veya değişik anlatımlar sunmalıdır veya her ikisini birden denemelidir (Doob, 1968: 337-366).

Goebbels propaganda stratejisi ve hedefleri konusundaki düşüncelerinde, *haltung* (iş, davranış, katlanma, yerine getirme gibi gözle görülebilir davranışlar) ile *stimmung* (hissediş, duyma, anlayış, içinde bulunulan ruh hali) gibi gözle görülemeyen şeyler arasında kesin ve belirli bir sınır olduğu görülmektedir. Morali meydana getiren bu iki unsurun yüksek tutulmasına çalışılmaktadır.

NAZİ POPAGANDASININ TEMEL ARAÇLARI

Modern totaliter sistemler, yerleşmiş meşruluk kalıplarına uymak yerine, toplumda hakim olan inancı değiştirmek ve kendi ideolojilerine uygun yeni bir meşruluk inancını yaymak amacını taşımaktadır. Bu amaçla propaganda, doktrin aşılama, beyin yıkama tekniklerinden yararlanılmaktadır (Kapani, 1998: 86). Totaliter sistemler, resmi ideolojilerini, kitlelere propaganda yoluyla dayatmaktadırlar. Hitler-Nazi propagandasının temel araçlarını; eğitim, sağlık, ekonomi, adalet, sanat, basın-kitle iletişim araçları, sinema, mimari ve spor oluşturmaktadır. Ayrıca gösteri yürüyüşleri, geçitler, kitlesel mitingler törensel bir biçimde yapılmaktadır. Bunlar birer ayine dönüşmektedir. Kitleler, propaganda yöntemleriyle Hitler'e taparcasına bağlı hale getirilmektedir.

Hitler genç nesillerin yetiştirilmesi hakkında, "eski nesiller bize alışamazsa, biz onların çocuklarını ellerinden alacağız ve vatanın ihtiyacı için onları yetiştireceğiz" (Özsoy, 1998: 301) demektedir. Askeri okullarda, genç erkeklerin psişik yapıları ve bedenleri yeniden biçimlendirilmektedir. Boyun eğme, itaat, disiplin ve ceza eğitimin temelini oluşturmaktadır. Eğitim sistemi çocuklara, diğer milletlerden kesin bir şekilde üstün oldukları inancını aşılamaktadır. Öncelikle vücut kuvveti kazandırılmaya çalışılmakta, bu bedensel kuvvetle, Alman milletinin yenilmezliği inancı telkin edilmektedir. Okullarda ırk bilgisi, ırk tarihi gibi dersler okutulmaktadır. 1936 yılında, Gamisch-Partenkirchen'de Kış Olimpiyatları, Berlin'de Yaz Olimpiyatları yapılmaktadır. Hitler sporu bir propaganda aracı olarak kullanmaktadır. Gençlik Sevk ve İdaresi Teşkilatı oluşturulmaktadır. Spor yarışmaları ve gösterileri, milyonlarca genç bedeni güçlendirmekte, binlerce yıldır olmadıkları ve olabileceklerinin düşünülmediği kadar biçimli ve sağlam şekilde sunmaktadır (Clark, 2004: 91). Askerlik hizmetini bitiren gence, vatandaşlık diploması -resmi bir görev almak için- ile sağlık raporu -fiziksel bakımdan evlenmesine sakınca olmadığı için- verilmektedir.

Nazi psikolojisi görev duygusuyla, itaatle ve disiplinle özdeşleştirilmektedir. Bedende güzellik ve uyum birlikteliği ön planda tutulmaktadır. Sağlıklı bir ırk yetiştirmek rejimin en önemli görevidir. Bu doğrultuda spor ve beden eğitimi zorunlu kılınmaktadır. Nazi partisi

yöneticileri konuşmalarında, tıbbi terimler kullanmakta, özellikle dünyanın hastalıklardan kurtarılacağını, toplumun operasyonlarla zararlı ve hasta unsurlardan temizleneceğini vurgulamaktadırlar (Özsoy, 1998: 308). Bireylerin tüm düşünceleri, ırk, sağlık ve cinsellik konularına indirgenmektedir. Toplumsal ve bireysel sorunların ayrımı ve tanımı, sağlıklı-hasta, normal-anormal, güzel-çirkin gibi biyolojik söylemde yeniden düzenlenmektedir. Olumlu nitelikler Germen ırkına, olumsuz nitelikler ise diğer ırklara yüklenmektedir. Bu doğrultuda, yalnız sağlam olanların çocuk yapmalarına izin verilmektedir.

Sanat daha çok işlevi, yeri, kamusal ya da özel alanda biçimlendirilmesi, başka tür nesne ve faaliyetlerden oluşan ağla bağlantısı sonucu propagandaya dönüşmektedir. Hitler'e göre, "propaganda da sanat, düşünce gücünün çalıştığı durumlarda, içgüdünün egemenliği altındaki büyük toplulukların anlayabileceği bir noktaya gelerek ve psikolojik yönden uygun bir şekil alarak, o çevrenin kalbine girecek yolu bulmaktadır" (Hitler, 1997: 186). Sanat kitlelerin anlayabileceği kadar basit, anlaşılır olmakta ve kitlenin kalbini kazanmada bir araç haline getirilmektedir.

Alman arkeolog ve sanat tarihçisi J. Winckelmann, "sanatın en arı kaynakları önümüze açılmaktadır. Bu kaynaklardan nasibini alabilenlere ne mutlu! Bizler için büyük olabilmenin, taklit edilemez düzeye gelebilmenin tek yolu eskileri taklit etmektir" demektedir (akt. Kınay, 1993: 139). Walter Benjamin'e göre Cermenik-milliyetçi ideoloji, klasisizmin heroik-destansı bir tavırla benimsenip kabulünden ve antik çağ mitleri, tötonik efsaneler ve Prusya masalları gibi öğelerden oluşmaktadır (Hillach, 1995: 89). Nazi sanatı bir geriye dönüşü -antik Yunan ve Roma- ifade etmektedir. Nazi estetiği üstün, saf, sağlıklı ve güzel ırk idealine dayanan bir güzellik anlayışını ortaya koymaktadır. Büyük ölçüde Yunan ve Gotik estetiğinden etkilenmektedir. Sanat, yüksek kültürün konumunu meşrulaştırmakta, Nazilerin kültürel amaçlarına semboller ve imgeler kazandırmaktadır.

Irkçı estetik bir ırkın güzelliğini mutlaklaştırmakta, diğer ırkı temsil edenlerin yüz ve vücut biçimleri ile ten renklerine çirkin demektedir (Kagan, 1993: 129). Burada biyolojik yasallık, estetik bir anlam kazanmakta ve insan idealinin taşıyıcısı haline gelmektedir. Nazizmde güzellik üstün, sağlıklı, güzel bir ırk idealine dayanmaktadır. Nazizmin gerçek yaşamda ve sanatta bedeni ele alış biçimi, ırkçı teoriler,

kadın ve erkeğe ayrı ayrı biçilen roller ve ulus-devletin organik bütünlüğü kavramlarının birleştirilmesiyle oluşmaktadır. Arilerin üstün fiziksel güzelliği, doğal yüceliklerinin kanıtı durumundadır. Nazi sanatı, Ari güzellik kavramını yüceltmekte ve çirkinliği dışlamaktadır.

Nazi propagandası kitleleri egemenliği altına almak için anıtsal mimariye önem vermektedir. Anıtsal yapılar kitleye ve bireye karşı uygulanan simgesel bir güce dönüşmektedir. Bu yapılar devletin otoritesini ve toplumsal hiyerarşiyi göstermektedir. Nazilerin baş mimarı Albert Speer 340 bin izleyicili Zeppelin Field Stadyumu'nu inşa eder. 1937 Paris Dünya Fuarı'nda Alman Pavyonu Speer tarafından çizilir. Bu yapı ülkenin sembolü olan kartal ve gamalı haçla sonlandırılır. Binalar, Alman başarısının sembolü ve gururunu yansıtacak biçimde ve anıtsal olarak tasarlanmakta, denge, simetri, geometrik düzgünlük iktidarın gücüne işaret etmektedir.

Nazi yönetimi bağımsız sanat topluluklarını dağıtarak bunların yerine devletle bütünleşmiş Ulusal Kültür Senatosu kurar. Bu kurum müzik, görsel sanatlar, edebiyat, tiyatro, basın, radyo ve sinema bölümlerinden oluşmaktadır. Böylelikle tüm sahalardaki yaratıcı birimlerin tek irade olan devlet liderliğinde bir araya gelerek uygulamaya geçirilmesi amaçlanır (Clark, 2004: 84). 1935 yılında bu kurumda 15.000 mimar, 14.300 ressam, 2.900 heykeltıraş ve 6.000 tasarımcıyı içeren yaklaşık 100.000 sanatçının bulunduğu görülmektedir.

Sinema, Goebbels'in özel ilgi alanıdır. Ona göre sinema, kitap ve tiyatronun ulaştığından daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmakta ve izleyiciyi daha çok etkilemektedir (Akarcalı, 2003: 102). Hitler ve Goebbels sinemanın duyguları harekete geçirme, zihinleri hareketsizleştirme, güçlü yanılsamalar ve tutsak izleyiciler yaratma yeteneğini görürler. Hitler güçlü bir sinema yaratmak için, bir Almanya filmine gereksinim duyar. Sinema, bir rüya makinesi ve ölüm fabrikası olarak işlev gören fantastik bir kurmacadır" (Rentschler, 2003: 429). Bu doğrultuda sinema, gençlerin beyinlerinin yıkanması için kullanılır. 1934 yılının Nisan ayında Köln'de Gençler İçin Film Saati açılır. Goebbels'in film müdürü Dr. Rust, politik filmlerin ülkedeki bütün okullarda gösterilmesini planlar. Dr. Rust bu konuda şöyle demektedir: "İdeolojimizi halkımızın en genç kesimi olan okul çocukları üzerinde yaygınlaştırmak için filmden daha iyi bir kitle iletişim aracı tanımıyoruz. Devlet bilinçli olarak filmleri, ideolojilerinin taşıyıcı olarak görmektedir"

(Akt. Akarcalı, 2003: 106). İki yıl içinde 70 bin okulda sinema gösterimleri yapılır. Sinemaya giden öğrenci sayısı 1939 yılında 3 milyona ulaşır. Okullarda gösterilmesi için 277 film yapılır. Bu filmlerin konusu askeri eğitim ve Nazi ideolojisidir. Hitler propaganda amaçlı filmler yapmak üzere, belgesel film yönetmeni Leni Riefenstahl'ı görevlendirir. Riefenstahl'ın propaganda belgeselleri, kitleleri psikolojik, zihinsel, fiziksel olarak Nazizmin hedeflerine hazırlar.

BİR PROPAGANDA ARACI OLARAK BELGESEL SİNEMA

Sinema gerçekliğe ait bir izlenim yaratmaktadır. Görüntü, gösterdiğini izleyiciye kabullendirme gücüne sahiptir. Tekniği, hareketi, kompozisyonu, rengi, ışığı, kurgusu, vb. öğeleriyle kendi estetiğini meydana getirmektedir. İzleyiciye bir gerçeklik ve bakış açısı sunmaktadır.

Bonitzer belgesel film örneklerini analiz etmekte ve bu filmlerde kullanılan farklı tekniklerin, perdedeki gerçeklik izlenimiyle bütünleşerek nasıl bir yanlış bilinç oluşturduğunu açıklamaktadır. Ona göre filmin yansıttığı görüş açısı, politik ve ideolojiktir. Çünkü film bir söylem üretmektedir. Bu söylem az ya da çok içeriktir ve örtüktür (Bonitzer, 1995: 22). Her filmin kendine özgü bir söylemi bulunmaktadır. Bu söylem filmin konusunda ve biçiminde yer almaktadır. Bu söylemi ya da hakikati son olarak açımlayacak, çözümleyecek olanlar izleyicilerdir. Belgesel filmler de gerçeği yeniden yaratmakta ve belirli bir söylemi izleyiciye aktarmaktadır.

Rotha'ya (2000: 49) göre belgesel filmler, daha çok materyalist nedenlere bağlı olarak, bir zaman döneminin ötesinde oluşmuşlardır; bu kısmen amatör çalışmaların sonucu, kısmen de estetik kaygıların neden olduğu bir durumdur. Rotha belgesel filmin gerçek başlangıcı olarak, Flaherty'nin 1922 yapımı *Kuzeyli Nanook* adlı filmini göstermektedir. Dziga Vertov'un 1929 yapımı *The Man With the Movie Camera* (Kameralı Adam) filmi, belgesel film alanında bir devrim yaratmıştır. Fransa'da Cavalcanti'nin *Rien que les heures* (1926) ve İngiltere'de Grierson'un *Drifters* (Balıkçı Tekneleri, 1929) adlı yapımları ilk belgeseller olarak sıralanabilir.

Belgesel yapımlar dört gruba ayrılmaktadırlar. Doğalcı-romantik gelenek, gerçekçi gelenek, haber-gerçek geleneği ve propaganda geleneği bu dört grubu oluşturmaktadır (Rotha, 2000: 52). Doğalcı gelenekte doğal sahnelerin ve gündelik olarak çevrede bulunan olguların kullanımı, erken dönem evrelerde tiyatral sinemada kendine bir yer bulmaktadır. Flaherty'nin *Nanook* filmi, eskimoların ilkel varlıklarını çok yalın bir şekilde ele almaktadır. Filmde eskimo insanlarının yaşamlarını sürdürmek için yaptıkları günlük savaşım açıklanmakta, insanoğlunun uygarlaşmasının doğaya karşı yaptığı mücadeleyle belirlendiği ortaya konmaktadır (Rotha, 2000: 54-55). İnsanların, nesnelerin ve mekânların basit gözlemleri ve doğal yaşamları anlatılmaktadır. Gerçekçi gelenekte, gerçekliğin yorumlanmasının olanakları sunulmaktadır. Haber-gerçek yapımlar gündelik olayları, kısa bir zaman dilimi içinde, betimleyici terimlerle sunmaktadır. Güncellik ve gerçeklik, belirli bir amaçla dramatikleştirilmektedir (Rotha, 2000: 64-65). Bu tür çalışmaların en bilineni, Dziga Vertov'un 'sinema-göz' kuramıdır. Bu kurama göre kamera merceği, hareket eden insan gözünün gücüne sahiptir. Her yere gidebilir ve her şeyi inceleyebilir. Belgeselin propaganda olarak kullanılmasının ilk örnekleri Britanya'da görülmektedir. John Grierson ve onun öncülük ettiği İngiliz Belgesel Okulu'nun çalışmaları bu açıdan önem taşımaktadır. Sinema, 20. yüzyıldaki en yaygın ve güçlü sanat türüdür. Sinemanın bu gücü, egemen sınıflar ve bu sınıfların ideolojileri tarafından kullanılmaktadır (Dorsay, 1998: 39). Filmler, kitleleri ortak duygu ve düşünceler çevresinde toplamak amacıyla, farklı ideolojiler tarafından ustalıkla yapılmaktadır.

Propaganda araçları içinde, halkın üzerinde en fazla etkiye sahip aracın sinema olduğu görülmektedir. Çünkü kitleler tarafından, ortak olarak paylaşılmaya uygun bir yapıya sahiptir. Milyonlarca insana yönelik olarak tekrarlanan mekanikleşmiş niteliğiyle belli bir zaman sınırlaması olmadan sayısız şekilde insanlara ulaşabilir (Rotha, 2000: 40).

Grierson'a göre "belgesel sinema açıklamalar yapmakla yetinmeyip, yol gösterici olmalıdır. Araç halka ulaşmada bir kürsü işlevindedir" (Tağ, 2003: 70-71). Grierson, belgesel sinemanın yol gösterici olması gerektiğini vurgulayarak, onu bir araç haline getirmektedir. 1927 yılında İngiltere'de bulunan İmparatorluk Pazar Yönetim Kurulu, ticareti ve birlik duygusunu çeşitli bölgelerde desteklemeyi, im-

paratorluğu bir arada tutmayı, bunu da posterler, broşürler, sergiler kanalıyla gerçekleştirmeyi planlamaktadır (Barnouw, 1983: 87). Grierson da bu kurulun sinema bölümünün başkanlığına getirilmekte ve film yoluyla propaganda yapılmaya başlanmaktadır.

Belgeselin dramatik gerilimini, yaşamın içindeki dramatik öğeler oluşturmaktadır. Gerçek yaşamın dramatik gerilim açısından doruk noktalara ulaştığı dönemler, önemli toplumsal olayların yaşandığı dönemlerdir. Sovyetler Birliği'nde 1917 Ekim Devrimi ve bunu izleyen olaylar, sinema açısından bir gerilim kaynağı oluşturmaktadır. Sovyet Sineması 1919'da Lenin'in sinema endüstrisini devletleştirmesiyle kurulmaktadır. Sinema okulu açılmakta ve sinemanın propagandacı bir işlev yüklenmesi benimsenmektedir. Sovyet devrimi ve sosyalizm konusunda halkın bilgilendirilmesinde sinemadan yararlanılmaktadır. Sinema sanatçısından istenen, yapıtlarında devrimci bir içeriği aktarmasıdır (Adalı, 1986: 33). Her yapımın temelini toplumsal nitelikli konular oluşturmaktadır. Sözgelimi Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* adlı filmi, devrimin kitlelere anlatılmasında fazlasıyla etkili olmuştur.

İtalya'da Mussolini 1935 yılında Centro Sperimentale di Cinematografia'yı, 1936'da ise, Avrupa'nın en modern sinema stüdyosu olan Cinecitta'yı kurmuştur. Bu stüdyolarda çoğu propaganda amaçlı belgesel olmak üzere 1940'da 70, 1941'de 90, 1942'de ise 119 film çevrilmiştir (Gündeş, 1998: 80). Almanya'da 1933'te iktidara gelen Naziler, Weimar Cumhuriyeti'nden çok geniş olanaklara sahip bir sinema endüstrisi devralmışlardır (Adalı, 1986: 36). Propaganda Bakanı Goebbels'e göre, geniş kitlelere gerçeği göstermedeki en etkili yol belgesel film yapımıdır. Bu nedenle belgesel film yapımına büyük destek verilir.

NAZİ PROPAGANDASINDA BELGESEL SİNEMANIN ÖNEMİ VE BELGESEL FİLM YAPIMI

Hitler döneminde Alman sineması, bir gösteri ve eğlence sineması şeklinde olup, Hitler'i ve Nazizmi öven filmleri içermektedir. Sözkonusu yapımlar, propaganda filmleri olarak nitelendirilir. Bu filmlerde pratik edilen sinema, eğlendirme, oyalama ve uyutma aracı konumundadır. "Nazi sinemasının asıl belirleyici niteliği, gösteri öğesinin geniş yığınları egemen ideolojiye karşı edilgen duruma getir-

medeki başarısıdır" (Dorsay, 1998: 40). Bu sinema bireyin, kitlenin tutsaklığını, bağlılığını sağlamada bir araçtır.

Nazi iktidarı sinema endüstrisini devletin denetimine alır. Goebbels'in Propaganda Bakanlığı'na gelişiyle birlikte, G.W. Past, Fritz Lang, Erich Pommer gibi sinemacılar Almanya'yı terk etmek zorunda kalırlar. Filmlere el konulur, ülke içinde gösterimleri yasaklanır ve yurt dışına çıkarılmaları engellenir. Bunların dışında, Leni Riefenstahl'la birlikte Arnold Frank ve Luis Tranker gibi yönetmenlerin filmleri, Nazi propagandasını yaymak amacıyla kullanılır.

28 Mart 1933 tarihinde Goebbels sinemacılarla bir toplantı yapar. Bu toplantının konusunu, Lenin'in "tüm sanatların en önemlisi sinemadır" sözü oluşturur. Goebbels, Alman sinemacılarına örnek film olarak Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı*'nı gösterir. *Potemkin Zırhlısı* mükemmel bir sanat filmi olmanın yanında, etkili bir propaganda filmidir. 14 Temmuz 1933'te Propaganda Bakanlığı bünyesinde Alman Film Bürosu oluşturulur. Naziler sinemayı çok güçlü bir kitle iletişim aracı olarak kabul etmekte ve bu doğrultuda çalışmalar yapmaktadırlar. Sinema sektöründe çalışan aktörler, aktrisler, yönetmenler, kameramanlar, teknisyenler Führer'e bağlılık yemini etmişlerdir. 1 Mayıs 1934'te 5.000 UFA Stüdyosu çalışanı Führer'e bağlılık yemini etmiştir (Akarcalı, 2003: 103).

Almanya'da belgesel filmin amacı temel olarak politiktir. Bu sinemanın görevi ise Hitler'in imajını yüceltmek ve Nazi ideolojisini yaymaktır. En zararsız Kulturfilm dahi, Alman kültürünü ve Nazi ideolojisini, Nazilerin bakış açısıyla aktarmaktadır (Akarcalı, 2003: 102). Hitler ırksal bilime ve spora dayalı filmlerin hazırlanmasını ve bu filmlerin gösterime hazır tutulmasını emreder. *Führer Konuşuyor, Alman Kuvvetleri-Alman Onuru* gibi filmler, büyük ekranlarda 25 bin kişi tarafından izlenirler. Alman filmleri bireyi toplumun bir parçası, uzantısı olarak görür. Toplum, içerdiği bireylerden daha gerçektir. Tek bir Alman askerinin yüzünün çekimi, III. Reich'ın yüzünün ifadesidir. Propaganda filmlerinde Hitler yüceltilmekte, adeta bir Tanrıya dönüştürülmektedir.

Kracauer'a (1974: 275) göre Naziler, film propagandasını iki farklı film türü üzerinden yapar. Haftalık haber-gerçekler, gerçeği göstermekte, hızlı bir biçimde gerçeği ifade etmektedirler. Uzun kampanya filmleri ise, kitlelerin psikolojisini etkilemek amacıyla yapıl-

maktadır. Bu filmlerde semboller, görüntüler, sesler, müzikler etkileyici bir şekilde kullanılmaktadır.

Nazi propaganda filmlerinde Almanya her şeyin üzerindedir. Alman milliyetçiliği öne çıkartılmakta ve milliyetçi, ırkçı ve faşist söylemler kullanılmaktadır. Üstün Alman ırkı savunulmakta ve diğer ırklar aşağılanmaktadır. Filmlerde Führer'e kesin bir itaat vardır. Her şey kusursuz, eksiksiz hazırlanmakta ve hesaplanarak yapılmaktadır.

LENİ RİEFENSTAHL'IN PROPAGANDA BELGESELLERİNDE NAZİZMİN IRK ÜZERİNDEN İNŞASI VE İŞLEYİŞİNİN ANALİZİ

Riefenstahl'ın rol aldığı ilk dönem kurmaca yapımlar, dağ filmleridir. Bu filmlerde canlandırdığı kadın kahramanlar, kitleler için ulaşılamaz, uğruna hayat verilecek bir ideal, bir mitosturlar. Susan Sontag'a göre, Riefenstahl'ın Arnold Franck'la yaptığı dağ filmleri yalnızca 'gerilimli romantik' filmler değildir. Franck'ın Rifenstahl için kullandığı pop-Wagner'ci aygıtlar, kullanıldıklarında apolitik olarak düşünülmektedir. Fakat geriye doğru bakıldığında bu filmler, Nazi duyarlılıklarının bir seçkisi olarak görülmektedir. Sontag bu filmlerle ilgili olarak, "Franck'ın filmlerindeki dağa tırmanış, görsel olarak hem güzel hem de korkutucu olan yüce mitsel hedefe yönelik sınırsız arzunun karşı konulamaz bir metaforudur ve bu, daha sonra Führer tapınısında somutlaşmaktadır" demektedir (Sontag, 2002: 4).

Riefenstahl'ın *Triumph of the Will-Triumph des Willens* (İradenin Zaferi, 1934) ve *Olimpia* (Olimpiyat, 1938) filmleri Nazi propagandasının ve estetiğinin önemli özelliklerini taşımaktadır.

Faşist teatrallik, kitle iletişim araçları teknolojisiyle meydana getirilmektedir. Almanya'da düzenlenen büyük mitingler, radyolarda yayımlanıp sinemalarda gösterilir. Görkemli mekânlar inşa edilir. Mitinglerde Weimar döneminde özellikle tiyatro, koreografi, müzik ve mimarinin bir arada kullanıldığı bütünsel sanat eseri anlamına gelen 'Gesamtkunstwerk' düşüncesinden yararlanılır (Clark, 2004: 69). *İradenin Zaferi* filminde Riefenstahl, bu mitinglerin en ünlüsü olan 1934 Parti Kongresi'ni kaydeder. Film bir açılış yazısıyla başlar: Füh-rer'in emriyle yapılmış, Riefenstahl tarafından yönetilmiş bir film. 5 Eylül 1934. Dünya Savaşı'nın başlamasından yirmi yıl sonra, Almanların



Resim 1: Leni Riefenstahl.

acı çekmesinden on altı yıl sonra, Almanya'nın yeni doğuşundan on dokuz ay sonra, Hitler Nuremberg'e, sadık yandaşlarını görmek ve teftiş etmek üzere yeniden gelir.

Yazıların ardından görüntüde beyaz bulutların üstünde süzülen bir uçak görülür. Uçak bulutların arasına dalar ve aşağıya doğru yö-nelir. Nuremberg'in kiliseleri, binaları, sokakları ve evleri seçilmeye başlar. Uçağın gölgesi şehrin üzerinde dolaşır. Aşağıda bekleyen kalabalık uçağın inişini izler. İnen uçağın kapısı açılır ve Hitler görünür. Bekleyen insanların heyecan ve hayranlık dolu ifadeleri yakın plan yüz çekimleriyle verilir. Hitler halkını selamlar. Sonra bir arabayla şehirde turlar. Caddelerde iki yana dizilmiş coşku dolu insanları selamlar. Binalar, köprüler, evler, kısacası her yer Nazi bayraklarıyla, gamalı haçlarla donatılmıştır. Kucağında çocuğu olan bir anne Hitler'e yaklaşır. Çocuk elindeki çiçeği Hitler'e sunar ve annesiyle birlikte Nazi selamı

verirler. Cheshire, filmin girişinde kullanılan dramatik öğelerin, Hitler'i Tanrısallaştırdığını ifade etmektedir. "Hitler'in uçarkenki görüntüsü ile Tanrı'nın yeryüzüne insanlarıyla buluşmak üzere inişi arasında paralellikler kurulabilir. Seyrettiğimiz figür bir adam figüründen çok, yeryüzüne iniş yapmakta olan Tanrısal bir mittir" (Ulutak, 2003: 33). Riefenstahl, metaforik olarak Hitler ile Tanrı arasında bir ilişki kurmaktadır. Sontag'a (2002: 7) göre, *İradenin Zaferi* Nuremberg mitingini Alman tarihindeki kurtarıcı zirve noktası olarak haber veren yazılı bir metinle başlamaktadır. Bu yazı filmin taraflılığına işaret etmektedir. Film, gerçekliğin kökten dönüştürülmesini göstermektedir.

Hitler'in Nuremberg'e gelişinden sonra görüntü kararmakta, açıldığında Nuremberg şehri yeni bir güne başlamaktadır. Bayraklarla ve gamalı haçlarla donatılmış şehrin sokaklarında, müziğin ritmine uygun kamera hareketleriyle dolaşılmaktadır. Kilise çanları çalmakta ve askeri çadırlardan, yüzlerce genç yeni güne uyanmaktadır. Sağlıklı, neşeli erkekler tıraş olmakta, banyo yapmaktadır. Askerler marşlarla, mekanikleşen hareketleriyle, fiziksel güçleriyle, disiplinleriyle görülmektedir. "Hitler'in askerleri dünyanın en mutlu askerleridir. Riefenstahl, bir orkestra şefi gibi mitingi yönetmektedir" (Ulutak, 2003: 33). Gece yapılan konuşmalar, yemin törenleri ve ateş başında söylenen şarkılarla süren etkinlikler, bireysel düşünce kapasitesini en aza indirmek için fiziksel koşulların titizlikle tasarlandığına işaret etmektedir. Ritmik olarak saatlerce devam eden talimler, çalan davullar ve yinelenen sözlerin görsel ve işitsel etkisiyle güçlendirilmektedir (Clark, 2004: 69). Başka bir sahnede Hitler elli iki bin işçiyi selamlar, işçiler ellerindeki kürekleri silah gibi omuzlarına alırlar. Hep birlikte "Almanya'yı yeni bir çağa taşımak için, biz burada duruyoruz, biz hazırız" diye bağırırlar. Görüntülerde Almanya'nın her bir bölgesinden gelen işçiler vardır. Hepsi de bir bütünün parçası olarak büyük Almanya için hazırdırlar.

Filmde rol alanların duygusal ifadeleriyle seyircilerin kapıldıkları duygusallığın nasıl birleşip, baştan çıkarıcı olduğunu vurgulayan Cheshire, şunları ifade etmektedir: "İzleyici doğru marş halinde ve Nazi sembolü halini almış kollarıyla ilerleyen insanların görüntüleriyle, Ulu lidere doğru ilerleyen ve ona hayranlıkla bakan insan kalabalığı ile, Hitler'in yakından alınan görüntüleri, kameranın kesintisiz hareketleri, çeşitli açılardan alınan görüntüler, bayrakların sal-



Resim 2: Alman halkı, liderlerini selamlarken. *İradenin Zaferi* filminden bir kare.

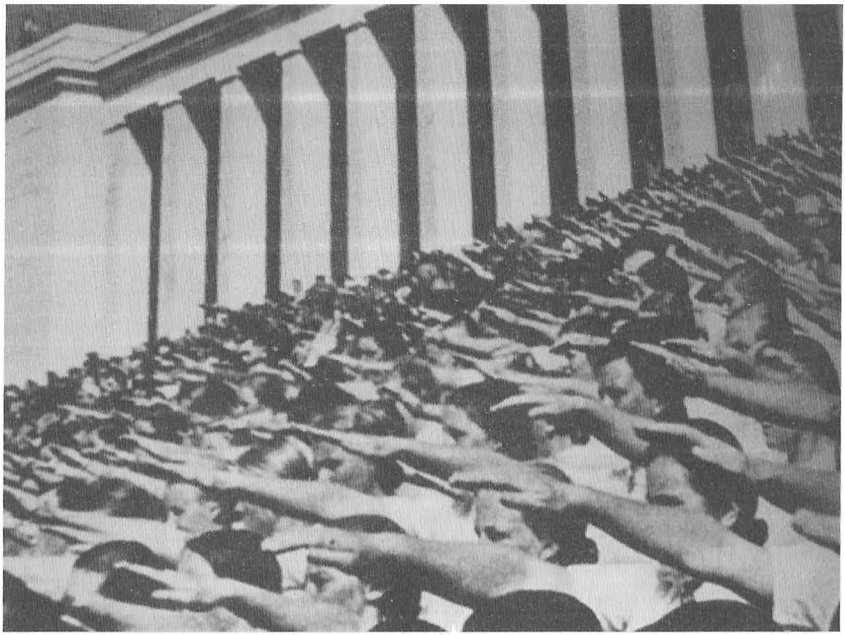
lanmasıyla oluşan uğultulu ses, trompet sesleri ve kocaman bayrakların dalgalanışını görüntüleyen el fenerleri ve Hitler'in tepeden aşağı yandaşlarına bakan görüntüleri propaganda adı altında çekilen filmlerin en güzel örneğini oluşturmaktadır" (Ulutak, 2003: 34).

Sontag'a (2002: 7) göre, *İradenin Zaferi*'nde görüntü yalnızca gerçekliğin kaydı değildir; gerçeklik görüntüye hizmet etmesi için oluşturulur. Ferro'ya (1995: 99) göreyse filmin hedefi iki yönlüdür: İlki Nazilere parti içi dayanışmayı göstermektir. Bu nedenle önderlere yer verilmekte, bu önderler bir şeyler söylemekte ve Almanlar da böylece gerçek önderlerinin kim olduğunu görmektedirler. İkincisiyse, bu güçlü imajla dış ülkeleri etkilemektir. Filmde genç Naziler kare ve dikdörtgen bloklar halinde dizilmektedir. Bu şekilde Weimar Cumhuriyeti'nin ters çevrilmiş görüntüsünü temsil etmektedirler; kuvvet, birlik ve toplanma söz konusudur. Kuvvet fikri ordu görüntüsüyle aktarılmaktadır. Siyasal partiler halinde bölünmüşlük değil, toplanma vardır. Bütün gruplar birbirinin eşi durumundadır. Filmde Büyük Almanya'yı yeniden birleştirme istenci vardır.

Belgeselde çekim/ters çekim gibi kurgu tekniklerini kullanan Riefenstahl, Hitler'in etrafında bir kişilik inşa etmektedir. "Kurgulama kalıpları, Führer'i bir arzu nesnesine, etrafındaki kalabalığın taparcasına baktığı birine dönüştürür" (Musser, 2003: 377). Karşılıklı bakış ve selam alışverişi, bir itaat bağı, benlik kimliğinin ulus ve partiyle özdeşleştiği bir bağ yaratmaktadır. Mitingin her aşaması sembolik biçimde düzenlenmektedir. İnsanların geometrik olarak dizilmesi, dağınık toplulukların birleşik bir milli güce dönüşmesini sembolize etmektedir. Hitler, insanların arasındaki koridorlardan ilerleyerek, daha yüksek bir noktaya yerleştirilmiş kürsüye ulaşmaktadır. Hitler kürsüden herkesi görmekte ve herkes tarafından görülmektedir. Halk, kolektif kişiliğinin yansıması olan liderini görmektedir (Clark, 2004: 69-71). Riefenstahl'ın filminde kitlelerin, gamalı haçların ve Hitler'in yüz ifadesinin arka arkaya kurgulanmasıyla gösterinin anahtar sloganı, "tek ulus, tek lider, tek devlet" ortaya çıkmaktadır.

1965 yılında Fransız dergisi *Cahiers du Cinèma*'da yayınlanan röportajında, filmlerinin propaganda olduğunu inkar eden ve bunların sinema gerçek olduğunu ısrarla vurgulayan Riefenstahl, *İradenin Zaferi*'yle ilgili şunları söylemektedir: "Filmi günümüzde izlediğinizde, hiçbir sahnenin sonradan eklenmediğini veya hayal ürünü olmadığını görebilirsiniz. İçeriğindeki her bir karesi doğrudur. Ayrıca hiçbir şekilde yanlı yorum içermediğini ve salt tarihi olayları en gerçek halleriyle kapsayan bir film olduğunu söyleyebilirim. 1934 yılına ait olan gerçekleri yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu film bir belgeseldir. Bir propaganda yapıtı değildir... Ben kendimi belirli bir zaman ve mekanda meydana gelmiş gerçek bir olayın merkezinde buldum. Filmim bu gerçekten yola çıkmıştır" (Ulutak, 2003: 31).

Riefenstahl mitingin düzenlemesinde aktif bir rol almadığını belirtmektedir. "Ben sadece iyi bir gözlem yapıp filmi en iyi şekilde çekmek istedim. Mitingin planlamasında rol aldığıma dair bilgiler saçma ve anlamsızdır" (Ulutak, 2003: 31) açıklaması 1985 yılında yayınlanan *Memoir* adlı kitabında yazdıklarıyla çelişmektedir. "Harikulade güzel bir kitle mitingi olarak değil, olağanüstü propaganda filmi olarak planlandı. Kutlamalar ve gösteriler, yürüyüşler, olayların planı, grupların aralarındaki boşlukların mimarisi ve stadyum kameralara uygun olarak tasarlandı" (Sontag, 2002: 7). Miting öncesi çalışmala-

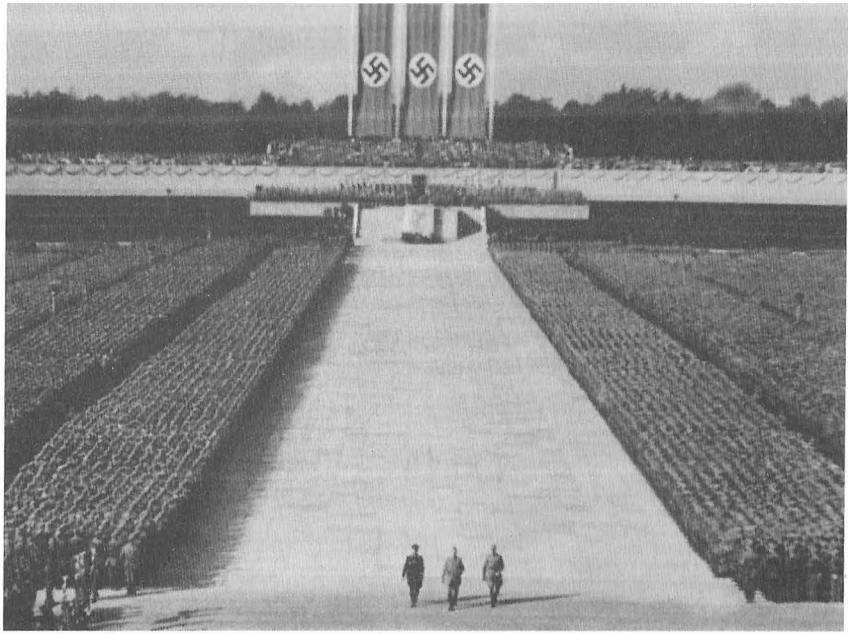


Resim 3: Öğrencilerin Führer'i selamlayışı (*İradenin Zaferi*, 1935).

rı anlatan Eric Barnouw'un sözleri, belgeselin propaganda aracı olarak tasarlandığını göstermektedir.

Ayrıntılara önem veren Riefenstahl, ekibiyle kameraların yerlerini belirliyordu. Bunu yaparken Nuremberg şehrine onun istekleri doğrultusunda özel köprüler, kuleler ve rampalar inşa ediliyordu. Bayrak direğine kameramanların kısa süre içinde tepeye çıkmalarını sağlayacak asansör yapılmaktaydı. Kameraların sıra halinde duran askerleri yakından çekebilmeleri için aralara tahta raylar döşenmişti (Ulutak, 2003: 31).

Filmde bir anlatıcı kullanılmamakta fakat Hitler'in konuşmaları yer almaktadır. Hitler işçilere hitap etmekte, konuşmasında heyecan unsuru arttıkça genel plandan yakın plana geçilmektedir. Gençliğe hitap eden ikinci konuşmasının arasına genç insanların yakın plan yüz çekimleri girmektedir. Kamera ise Hitler'in etrafında yarımay çizerek hareket etmektedir (Ulutak, 2003: 31-33). Hitler yüksek kürsüden halka hitap etmekte, alt açıdan çekilmektedir. O yukarıda, tekdir, halk ise aşağıda ve kalabalıktır. Bu filmle birlikte halk ilk defa Hitler'in yakın plan çekimlerini görmektedir. Her bir konuşma, daha etkili olması için



Resim 4: Nazi ordusu (*İradenin Zaferi,* 1935).

farklı açılardan çekilmektedir. Riefenstahl, "Hitler'in sahneleri arasında neleri keseceğinizi bilirsiniz. Burnunu sildiği ya da öksürdüğü anları filme almazsınız. Onun yerine çok daha etkili olabilecek, çok daha ilginç sahneleri alırsınız. Bunun politikayla hiçbir ilgisi yoktur" (Ulutak, 2003: 33) demektedir. Hitler hem kürsüdedir, hem de alt açı çekimle halkın gözünde daha yüce bir imaj kazanmaktadır.

Hitler ve Goebbels, Riefenstahl'dan saf Alman ırkının güzelliğini yüceltecek bir film yapmasını istemişler, Riefenstahl da 1936 Berlin Olimpiyatları'nı anlatan *Olimpiyat* filmini çekmiştir. Berlin Olimpiyat Oyunları, Nazi iradesinin kitle mitingleri şeklindeki politik gösterilerini, izleyicilere sunması için büyük bir olanak sunmaktadır. "Olimpik geleneğin Helen yaşam felsefesiyle gerçekleştirilen fiziksel mükemmellik yarışı olan bu oyunlar, Nazi mitolojisinin popüler spor kültürüne aktarılmasında ideal bir araç görevini üstlenmektedir" (Clark, 2004: 93). *Olimpiyat* filmi, Nazilerin fiziksel güzellik ve güç idolünün bir kanıtı durumundadır. Riefenstahl, *Olimpiyat* filmini şöyle tasarlar: "Birdenbire klasik olimpiyat sitelerinin harabelerinin üstündeki sis perdesinin yavaş yavaş kalktığını, eski Yunan tapınakla-

rının ve heykellerinin ortaya çıktığını gördüm. Ahilleus ve Afrodit, Medusa ve Zeus... ve Miron'un Disk Atan Adam heykeli göründü. Nasıl etten ve kemikten bir insana dönüştüğünü ve ağır çekimle diski nasıl savurduğunu gözlerimin önüne getirdim. Heykellerin, sonra alevler içinde çözülen Yunan tapınak dansçılarına dönüşmelerini, Antikçağ'dan 1936 yılının modern Berlin'ine taşınan, meşaledeki olimpiyat ateşini gördüm: Antikçağ'dan yeni zamana bir köprü" (Sigmund, 2000: 128).

Film, "Halkın Festivali" (Festival of People-Fest der Völker) ve "Güzelliğin Festivali" (Festival of Beauty-Fest der Schönheit) olmak üzere iki bölümden oluşur. Giriş bölümü mitolojik öğeler taşıyan bir canlandırmayla başlar. Kamera eski bir tapınağın içersinde dolaşır. Eski Yunan heykelleri izleyiciye, mekân ve zaman hakkında bilgi verir. Disk atan sporcu heykeli yavaş yavaş canlanır. Çıplak sporcuların vücutlarının güzelliği büyüleyicidir. Yavaşlatılmış çekimlerle bedenin, dinamizmi, gücü, disiplini, dengesi gösterilir. Dans eden çıplak kadınlar, sislerin arasında belli belirsizdir. Doğada bir canlılık vardır, sazlıklar rüzgârda savrulurlar. Kızların dansıyla sazlıkların hareketi birlikte akar. Arka fonda güneş ve ışıldayan deniz vardır. Bu kızları daha güzel, çekici gösterir. Müzikle birlikte hareketleri bir tapınışı andırır. Görüntüde beliren olimpiyat ateşiyle meşalesini yakan atlet koşmaya başlayarak, dağları, denizleri ve ülkeleri aşar. Bir atletten diğerine aktarılan meşaleyle eski Yunan'dan yeni ve modern Almanya'ya geçilir. Uygarlık meşalesi, Hitler'in bulunduğu stadyuma getirilir. Artık uygarlığın merkezi Hitler Almanya'sıdır. Bu, Ari kültürün Batı'ya dayanan kökeninin ve üstünlüğünün ifadesidir.

Barnouw'a göre, etkili ve dramatik öğeler taşıyan giriş bölümü, Riefenstahl'ın ilk dönem kurmaca dağ filmlerinde bulunan mitsel imajları anımsatır. Wagner'in müziğiyle duygular doruk noktasına ulaşır. Filmin ilk yarısına hakim olan başarılar, ikinci bölümde yerini zarafet gösterilerine bırakır. Bu şekilde film gerçeklikten şiirselliğe geçiş yapar (Ulutak, 2003: 35).

Güzelliğin Festivali'nin girişi, doğanın uyanışını simgeleyen öğelerle başlar. Sabahın ilk ışıklarıyla kuşlar, böcekler ve bitkiler canlanır. Sislerin ardında çırılçıplak koşan erkekler görülür. Erkekler ormanın içinde hep birlikte banyo yaparlar. Islak bedenler, ışıldayan

adaleler göze çarpar. Bu şiirsel anlatımın ardından gerçek kampta antrenman yapan sporculara dönülür. Bu anlatımların doruk noktaları, tramplenden atlayan yüzücülerin çekimlerinde somutlaşır.

Riefenstahl bu film için uzun süreli ön hazırlıklar yapmış, kameramanlar yetiştirmiş, sporcularla birlikte çalışmış ve 170 kişilik bir ekibi yönetmiştir. Filmde 40 kişilik bir kameraman ekibi çekim yapmıştır. 136 değişik spor dalının görüntülendiği yapımda, 400 km. uzunluğunda film kullanılmıştır. Filmde teknik ve görsel yenilikler uygulanmıştır. Örneğin, ray üzerinde hareket eden kamerayla koşan atletler izlenmiş, balona monte edilen kamerayla stadyum yukarıdan görüntülenmiştir. Gerçek yarışmalarda çekilmesi mümkün olmayan sahneler, sporcuların antrenmanları sırasında çekilmiş ve daha sonra kurgu aşamasında gerçek yarışmalardaki görüntülerin aralarına yerleştirilmişlerdir. Yüzme yarışlarında yüzücülerin yakın plan yüz çekimleri antrenmanlarda çekilmiş ve kurgulanmıştır. Kürek yarışlarında kullanılan yakın planlarda, önce kayığın içinde azim ve hırsla küreklere asılan sporcular, daha sonraki çekimde ise sporculara tempo tutturan megafonlu yarışçı görülmektedir. Tutulan temponun, küreklere asılan sporcuların hareketlerinin ritmi ve bu iki görüntü arasında yapılan kısa kesmeler artan heyecan duygusunu seyirciye aktarmaktadır (Ulutak, 2003: 36). Filmde müzikle birlikte sporcuların başarma hırsı vurgulanmaktadır.

Film spor olaylarından çok, sporcuların fiziksel özellikleri üzerinde durmaktadır. Alman atletlerin düzgün ve güçlü vücutlarını gösteren çekimler, özel bir ırkı yansıtmakta ve faşist bir sanat yaratma amacını taşımaktadır (Ulutak, 2003: 37). Sontag, Riefenstahl'ın estetik düşüncesini ve faşist sanatın estetik anlayışını şu şekilde açıklamaktadır: "Riefenstahl tamamen Nazi sanatıyla özdeş olan ve sanatı yalnızca III. Reich döneminde değil, bu rejimin yıkılışından otuz yıl sonra da sürekli faşist estetiğin temalarını işleyen tek sanatçıdır.... Faşist estetik; kontrol alanlarını, itaatkar davranışı ve aşırı çabayı düşünmekle dopdoludur ve bunları haklılaştırır: Görünüşte birbirine zıt iki durum olan ego düşkünlüğü ile kulluğu yüceltir. Egemenlik ile bağımlılık ilişkileri, karakteristik tören biçimini alır. İnsanların gruplar halinde toplanması, insanların şeyler dönüşmesi, şeylerin ve

insan/şey gruplarının her şeye kadir hipnotik lider ya da güç etrafında toplanmaları. Faşist dramaturji büyük güçler ile kuklaları arasındaki ilişkilere odaklanır... Faşist sanat boyun eğmeyi yüceltir, akılsızlığı över ve ölümü çekici hale getirir" (Sontag, 2002: 9-10).

Nazi estetiği fiziksel mükemmelliğin, ideal bedenlerin ve saf Alman ırkının estetiğini sunmaktadır. Riefenstahl, belgeselinde kusursuz, mükemmel bedenleri göstermektedir. Özellikle filmdeki jimnastik hareketlerinde ve kürek yarışlarında, sporcuların bedenlerindeki güç, denge, duruş, disiplin, kas yapısı vurgulanmaktadır. Riefenstahl, kendi estetik düşüncesini şu şekilde açıklamaktadır: "Yalnızca şunu söyleyebilirim, güzel olan her şeyi çekici bulduğumu hissediyorum. Güzellik harmoni. Belki de kompozisyona yönelik bu dikkat, biçime yönelik bu arzu sonuçta gerçekten Alman bir şeydir... Bu bilinç dışımdan geliyor. Saf olarak gerçekçi, yaşam dilimine ait, sıradan, gündelik olanlar beni ilgilendirmiyor. Estetik bir motif beni çirkin bir motiften daha fazla etkiler. Kötü bir motif beni yaratıcılığa itmez. Ben sadece heyecan verici ya da heyecan verebilecek bir şey söz konusu olduğunda yaratıcı olabilirim" (Ulutak, 2003: 37-38).

Riefenstahl'ın gerek kurmaca filmleri gerekse Naziler için yaptığı filmler birbirini tamamlayan öğelerden oluşmaktadır. Bunlar, "bedenin ve topluluğun yeniden doğuşuna övgü, karşı konulamaz bir lider tapınışı ve sadakat, yüksek yerlere ve ulaşılmaz olana özlem, tutku ve boyun eğme ile zafere ulaşma mücadelesidir" (Ulutak, 2003: 38). Bedenin yeniden doğuşu, antik Yunan'ın ideal, mükemmel bedenine gönderme yapmaktadır.

Yaratılan Alman ırkı, ideal beden, güzellik ve güç gibi düşüncelerle, yeni bir beden, yeni bir kimlik oluşturulmaktadır. Kimlik, biyolojik bir veridir. Bireyin kimliği öncelikli olarak ırkına ve bedenine bağlanmaktadır. Kimlik, bedene göre ikincildir ve kimliği belirleyen bedendir. Nazi estetiği de kusursuzu, gücü, mükemmeli vurgulamakta, iktidar ve bedenle bütünleşmektedir. Riefenstahl'ın filmleri, bir tür mutlak güzellik, ütopyan bir estetik anlayışına dayanmaktadır. Bu güzelliğe dahil olmayan her şey ayıklanmaktadır. Riefenstahl'ın belgeselleriyle, Saf Alman ırkının bedensel özellikleri aktarılmakta, Alman ırkı yüceltilmektedir. Böylece Nazizmin ırk ve beden üzerinden, zihinsel, psikolojik ve görsel işleyişi sağlanmaktadır.



Resim 5: Olimpiyat ateşi (*Olimpiyat*, 1938).

SONUÇ

Nazizm, ırkçı politikalarını hayata geçirmek, iktidarını yerleştirmek ve elinde tutmak amacıyla propagandayı kullanmıştır. Bu doğrultuda Eğitim ve Propaganda Bakanlığı oluşturulmuştur. Propagandayla hem Yahudi düşmanlığı beslenmiş hem de Alman halkının soykırıma kayıtsız kalması sağlanmıştır. Propaganda, eğitim, sağlık, spor, sanat, mimari, kitle iletişim araçları ve özellikle sinema alanında yoğunlaşmakta ve her biri propaganda aracına dönüştürülmektedir. Spor ve beden eğitimine büyük önem verilerek, fikir bakımından sağlıklı ve güzel bir gençlik yetiştirilmesi amaçlanmıştır.

Beden, ruh ve zihin dengesi, ahenk ve güzellik sağlamaktadır. Mimaride anıtsal yapılar ön plana çıkmaktadır. Bu yapılarla kitleye ve bireye karşı simgesel bir güç uygulanmaktadır. Propaganda Bakanı Goebbels'in kurduğu Ulusal Kültür Bürosu'nun en önemli kolu sinemadır. Hitler propaganda amaçlı filmler yapmak üzere Leni Riefenstahl'ı görevlendirir. Riefenstahl'ın yaptığı belgeseller, kitleleri psikolojik, zihinsel ve fiziksel olarak Nazizmin hedeflerine hazırlar. Irksal



Resim 6: Hitler ve Leni Riefenstahl.

bilime ve spora dayalı olan bu belgesellerde, Almanya her şeyin üzerinde tutulmaktadır. Alman ırkı yüceltilmekte, diğer ırklar aşağılanmaktadır.

Riefenstahl *İradenin Zaferi* adlı belgeselinde 1934 Nasyonal Sosyalist Parti Kongresi'ni kaydeder. Belgeselde parti içi dayanışmayı göstermek ve bunu dış ülkelere yansıtmak hedeflenir. Hitler bu filmde, mitolojik bir Tanrıya dönüştürülmektedir. Askerler, kare ve dikdörtgen halinde dizilmekte ve fiziksel güçleriyle ön planda yer almaktadırlar. Böylece kuvvet, birlik ve toplanma yansıtılmaktadır. Belgeselin sloganı 'Tek Ulus-Irk, Tek Lider, Tek Devlet'tir. Riefenstahl'ın 1938'de tamamladığı *Olimpiyat* belgeselindeyse, 1936 Berlin Olimpiyat Oyunları gösterilmektedir. Bu belgesel film, Nazilerin fiziksel güzellik ve güç idolünün bir kanıtı durumundadır. Filmde fiziksel mükemmellik, ideal güçlü bedenlerle saf Alman ırkı yüceltilmektedir. Mutlak Alman ırkının güzelliği yansıtılmaktadır. Bu güzelliğe dahil olmayan her şey dışarıda bırakılmakta, böylelikle güzellik düşüncesi meşru kılınmaktadır.

Irk ayrışımı, ırk hiyerarşisi, üstün-saf ırk belirlemeleri; ideal beden, güzellik, güç ve sağlık düşünceleri Riefenstahl tarafından yapılan belgesellere aktarılmakta, böylece saf Alman ırkının özellikleri kitlelere gösterilmektedir. Bu belgesellerde yeni bir ırk, yeni bir beden ve yeni bir kimlik anlayışı ortaya konulmaktadır. Bu, ideal bedenin ve saf ırkın propaganda belgesellerinde görselleştirilmesini, estetize edilmesini ifade etmektedir. Riefenstahl'ın belgesellerinde Nazizmin üstün-ari ırk fikri, bedensel olarak estetize edilmekte ve kitlelere daha etkileyici bir biçimde aktarılmaktadır.

KAYNAKÇA

Adalı, B. (1986), *Belgesel Sinema*, Hil Yayınları, İstanbul.

Akarcalı, S. (2003), *2. Dünya Savaşı'nda İletişim ve Propaganda*, İmaj Yayınevi, Ankara.

Akay, A. (2000), *Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Arendt, H. (1998), *Totalitarizmin Kaynakları - 2: Emperyalizm*, çev. B.S. Şener, İletişim Yayınları, İstanbul.

Arkın, R.G. (1970), *20. Yüzyıl Tarihi*, II. Cilt, Arkın Kitabevi, İstanbul

Balibar, E. (1995a), "Bir Yeni Irkçılık Var Mı?", *Irk Ulus Sınıf*, E. Balibar, I. Wallerstein, çev. N. Ökten, Metis Yayınları, İstanbul, s. 25-38.

Balibar, E. (1995b), "Irkçılık ve Milliyetçilik", *Irk Ulus Sınıf*, E. Balibar, I. Wallerstein, çev. N. Ökten, Metis Yayınları, İstanbul, s. 50-87.

Barnouw, E. (1983), *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, Oxford.

Bauman, Z. (1997), *Modernite ve Holocaust*, çev. S. Sertabiboğlu, Sarmal Yayınevi, İstanbul.

Bauman, Z. (1999), *Sosyolojik Düşünmek*, çev. A. Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Bauman, Z. (2001), *Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlak Denemeleri*, çev. İ. Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Bektaş, A. (1996), *Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Bonitzer, P. (1995), *Bakış ve Ses*, çev. İ. Yaşar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Bernasconi, R. (2000), *Irk Kavramını Kim İcat Etti?*, çev. Z. Direk, Metis Yayınları, İstanbul.

Bernauer, J.W. (2005), *Foucault'nun Özgürlük Serüveni*, çev. İ. Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Clark, T. (2004), *Sanat ve Propaganda*, çev. E. Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Deonna, W. (1974), *Sanatta Ritimler ve Kanunlar*, çev. S. Kazmaz, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Domenach, J.M. (1961), *Siyasi Propaganda*, çev. C. Perin, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Doob, L.W. (1968), *Goebbels'in Propaganda İlkeleri*, çev. Oskay, Ü., *Ankara Üniversitesi S.B.F. Dergisi*, Cilt: 23, Sayı: 3, Sevinç Matbaası, Ankara, s. 337-366.

Dorsay, A. (1998), *Sinema ve Çağımız*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Ferro, M. (1995), *Sinema ve Tarih*, çev. T. Ilgaz, H. Tufan, Kesit Yayınları, İstanbul.

Fontette, F.D. (1998), *Irkçılık*, çev. H. Karyol, İletişim Yayınları, İstanbul.

Foucault, M. (1979), *Discipline and Punish*, Vintage Boks, New York.

Foucault, M. (1980), *Power/Knowledge*, çev. Colin Gordon, Pantheon Books, New York.

Foucault, M. (1992), *Ders Özetleri (1970-1982)*, çev. S. Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Foucault, M. (1994), *Dostluğa Dair-Söyleşiler*, çev. C. Ener, Hil Yayınları, İstanbul.

Foucault, M. (2000), *Hapishanenin Doğuşu*, çev. M. A. Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara.

Foucault, M. (2003a), *Cinselliğin Tarihi*, çev. H.U. Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Foucault, M. (2003b), *Toplumu Savunmak Gerekir*, çev. Ş. Aktaş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Foucault, M. (2005), *Özne ve İktidar*, çev. I. Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Friedrich, C. (1964), *Totaliter Diktatörlük ve Otokrasi*, çev. O. Onaran, Türk Siyasi İlimler Derneği Yayınları, Ankara.

Game, A. (1998), *Toplumsalın Sökümü*, çev. M. Küçük, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Goranov, S. (1982), *Irkçılık: Siyonizmin Temel Bir İlkesi, Siyonizm ve Irkçılık*, haz. T. Ataöv, I. B., Ankara. Üniversitesi SBF Yayınları, Ankara, s. 29-39.

Grosrichard, A. (2005), "Michel Foucault'nun Oyunu", çev. O. Akınhay, *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, M. Foucault, çev. I. Ergüden, O. Akınhay, F. Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 118-157.

Gündeş, S. (1998), *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması*, Alfa Yayınları, İstanbul.

Güney, S. (1998), *Davranış Bilimleri ve Yönetim Psikolojisi Terimleri Sözlüğü*, Ocak Yayınları, Ankara.

Hancock, P. (2000), *The Body, Culture and Society*, Open University Press, Buckingham-Philadelphia.

Hillach, A. (1995), "Siyaset Estetiği: Benjamin'in Alman Faşizminin Kuramları", *Estetize Edilmiş Yaşam*, W. Benjamin, çev. Ü. Oskay, Der Yayın, İstanbul, s. 51-100.

Hitler, A. (1997), *Kavgam*, çev. M. Toker, Toker Yayınları, İstanbul.

Işık, E. (1998), *Beden ve Toplum Kuramı: Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Jelev, J. (1994), *Faşizm: Totaliter Devlet*, çev. S. Baklacı, S. Hafızoğlu, Milliyet Yayınları, İstanbul.

Kagan, M. (1993), *Estetik ve Sanat Dersleri*, çev. A. Çalışlar, İmge Kitabevi, Ankara.

Kapani, M. (1998), *Politika Bilimine Giriş*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Kınay, C. (1993), *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Kracauer, S. (1974), *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, New Jersey.

Lerner, D. (2000), "Propagandada Etkinlik: Şartlar ve Değerlendirme", çev. Ü. Oskay, *Kitle Haberleşmesi Teorilerine Giriş*, der. Ü. Oskay, Der Yayınları, İstanbul, s. 261-280.

Leppert, R. (2002), *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, çev. İ. Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Macey, D. (2005), *Michel Foucault*, çev. Z. Okan, Güncel Yayıncılık, İstanbul.

Megill, A. (1998), *Aşırılığın Peygamberleri*, çev. T. Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Merguior, J. G. (1986), *Foucault*, çev. N. Elhüseyni, Afa Yayınları, İstanbul.

Millett, K. (1978), *Cinsel Politika*, çev. S. Selvi, Payel Yayınevi, İstanbul.

Musser, C. (2003), "Gerçekliğe Tutunmak", *Dünya Sinema Tarihi*, çev. A. Fethi, ed. Geoffrey Nowell-Smith, Kabalcı Yayınları, İstanbul, s. 372-395.

Özsoy, O. (1998), *Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma*, Alfa Kitabevi, İstanbul.

Rentschler, E. (2003), "Almanya: Nazizm ve Sonrası", *Dünya Sinema Tarihi*, çev. A. Fethi, ed. Geoffrey Nowell-Smith, Kabalcı Yayınları, İstanbul, s. 429-438.

Rotha, P. (2000), *Belgesel Sinema*, çev. İ. Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul.

Sarup, M. (1995), *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. A.B. Güçlü, Ark Yayınları, Ankara.

Sennett, R. (2002), *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, çev. T. Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.

Severin, W. J., Tankard, J. W. (1994), *İletişim Kuramları*, çev. A. A. Bir, N. S. Sever, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

Sigmund, A. M. (2000), *Nazi Kadınları*, çev. M. Özkök Ohr, Doğan Kitapçılık, İstanbul.

Sontag, S. (2002), "Büyüleyen Faşizm", *Sinemasal*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, (7), s. 3-12.

Strauss, C.L. (1997), *Irk, Tarih ve Kültür*, çev. H. Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul.

Şenel, A. (1984), *Irk ve Irkçılık Düşüncesi*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Tağ, Ş. (2003), *Belgesel Sinema Türleri*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Tarhan, N. (2003), *Psikolojik Savaş*, Timaş Yayınları, İstanbul.

Qualter, T.H. (1980), "Propaganda Teorisi ve Propagandanın Gelişimi", çev. Ü. Oskay, *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, Cilt: 35, Sayı: 1, Ankara, s. 255-307.

Ulutak, İ. (2003), "Leni Riefenstahl'ın Muhteşem ve Korkunç Filmleri", *Belgesel Sinema*, BSB Yayınları, İstanbul, (3), s. 28-38.

Wallerstein, I. (1995), "Kapitalizmin İdeolojik Gerilimleri: Irkçılık ve Cinsiyetçilik Karşısında Evrenselcilik", *Irk Ulus Sınıf*, E. Balibar, I. Wallerstein, çev. N. Ökten, Metis Yayınları, İstanbul, s. 39-49.

West, D. (1998), *Kıta Avrupa'sı Felsefesine Giriş*, çev. A. Cevizci, Paradigma Yayınları, İstanbul.

KATKIDA BULUNANLAR

NİHAN GİDER IŞIKMAN

1976 yılında Ankara'da doğdu. Lisans eğitimini Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü'nde tamamladı. Yüksek lisansını Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-Tv programında, doktorasını ise Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri'nde "Ötekini Belgelemek; Belgesel Sinemada Kültürel Temsiller" başlıklı teziyle tamamladı. Halen Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema bölümünde ders vermektedir. 1995 yılından beri, belgesel yapımların, yapım ve yönetimlerinde yer almaktadır.

HAKAN YILMAZ

1980 yılında Afyon'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini burada tamamladı. 2003 yılında Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nden mezun oldu. 2007 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı'nda yüksek lisans yaptı. 2004 yılından bu yana Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. Yımaz'ın 15'e yakın belgesel filmi bulunmaktadır. Bunların birçoğu ulusal ve uluslararası festivallerde gösterildi ve ödüller aldı. Ayrıca TRT başta olmak üzere birçok televizyon kanalında yayınlandı.

GÜLÇİN ÇAKICI ÖZTÜRK

1982 yılında İstanbul'da doğdu. Lisans eğitimini Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon, Sinema Bölümü'nde tamamladı. Yüksek lisansını 2007 yılında Maltepe Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda "Süha Belgesellerinde İnsan-Mekân İlişkisi" isimli teziyle; doktorasını ise 2013 yılında İstanbul Üniversitesi Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda "Sinemadan Televizyona, Belgesel Filmde Değişen Anlatı Yapısı: Can Dündar ve Tolga Örnek'in Belgesel Filmleri" başlıklı teziyle tamamladı. 2005 yılında Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak göreve başlayan Çakıcı Öztürk, halen aynı kurumda yardımcı doçent olarak görevine devam etmektedir.

BİLGEN KUZU

1980, İstanbul doğumlu. İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İletişim Tasarımı Bölümü'nde Lisans, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nde Yüksek Lisans

Eğitimini tamamladı. TRT'de birçok programda yardımcı yönetmen ve yapım yardımcısı olarak çalıştı. 2007 yılında çektiği *Stüdyo Osep* adlı belgesel film ile birçok festivalde derece aldı ve gösterim hakkı elde etti. Halen İstanbul Kültür Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Radyo ve Televizyon Teknolojisi Programı'nda öğretim görevlisi olarak televizyon programcılığı, belgesel film, bitirme projesi gibi dersler vermektedir. Evli ve bir kız çocuğu annesidir.

ÖZGE AKOĞLU

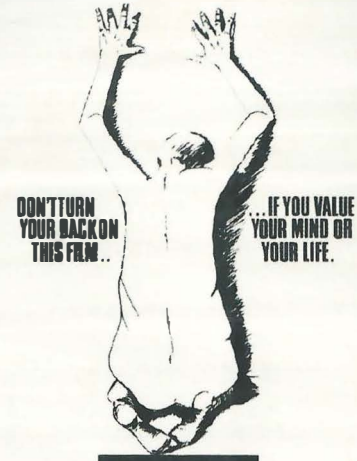
1982 yılında Ankara'da doğdu. Lisans eğitimini Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, İletişim ve Tasarım Bölümü'nde 2005 yılında, yüksek lisansını Orta Doğu Teknik Üniversitesi Medya ve Kültürel Çalışmalar Bölümü'nde 2010 yılında tamamladı. Yüksek lisans tezini, "Belgesel Sinemanın Gerçeklik Söyleminin Sorgulanması: Uydurma Belgesel (Melgesel)" başlıklı konu üzerine yaptı. 9. Uluslararası Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali'nde medya koordinatörü ve yönetmen asistanı olarak çalıştı. 2008 yılından beri ODTÜ GİSAM'da (Görsel İşitsel Sistemler, Araştırma ve Uygulama Merkezi) araştırma görevlisi olarak çalışmakta, belgesel, kısa film ve ODTÜ için tanıtım filmleri hazırlamaktadır.

DENİZ KÖYLÜ

1987 yılında İstanul'da doğdu. 2009 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Soyoloji Bölümü'nden mezun olduktan sonra aynı yıl Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Bölümü'nde yüksek lisansa başladı. 2011-2014 yılları arası İstanbul Üniversitesi Uzaktan Eğitim Uygulama ve Araştırma Merkezi'nde kurgu operatörü olarak görev yaptı. FilmDeney Yapım bünyesinde çıkan müzik, tarih ve kent konulu belgesel filmlerde arşiv tarama, araştırma ve ilerleyen dönemde görüntü yönetmeni olarak görev aldı. 2014 yılı itibariyle FilmDeney Yapım bünyesinde çalışmaya devam ediyor.

HÜMEYRA ERDİN

1987 yılında İstanbul'da doğdu. Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Sinema-Tv Bölümü'nden mezun olduktan sonra, aynı okulun sinema bölümündeki yüksek lisansını "Türkiye'de Belgesel Sinemada Kadın Yönetmenler" adlı teziyle bitirdi. Aile Birliği adlı senaryosuyla Geleceğin Sinemacıları yarışmasında 3.'lük ödülü kazandı. Çektiği kısa filmler çeşitli festivallerde gösterildi. Halen kısa filmler hazırlamaya ve yönetmen yardımcılığı yapmaya devam etmektedir. Kısa filmleri: *Aile Birliği* (2011), *Kaygan Zemin* (2008), *1/2* (2006).



TITICUT FOLLIES

TANIKLIKLAR SİNEMASI

ÖZGÜR İPEK

"... Gündelik yaşama dair görünümlerin görsel dil aracılığıyla yeniden üretimi, kurgusal bir algılamanın yanıltıcı sınırlılıklarını bütünüyle aşar. Belgesel sinema, kimi zaman kamuya saklı bir sırlar alanını tüm yönleriyle birlikte gözler önüne serer. Yine bir belgesel film çalışması, doğal yaşamın olduğu kadar, toplumsal yapılanmanın da bütün kesitlerine toplu tanıklıkların gerçekleştirildiği önemli bir araç olarak işlev görür. Bu bakımdan belgesel sinema her şeyden önce bir '*tanıklıklar sineması*'dır... Belgesel film yönetmeni, ulaşmak istediğiinsanlar adına ve bazen de apaçık bireysel, vicdani bir sorumluluk duygusuyla yaşamın doğal akışına objektifini çevirerek sosyal uyumu tehdit eden çarpıklıklar, sessizce atılmış çığlıklar, gözden kaçan kültürel yapı bozuklukları ve gerilim noktalarını açığa çıkarır. Kameranın geniş bir açı içerisinde serbestçe gezinişi, bir fenerin denizin ortasındaki karanlık suların yüzeyini tarayan işlevi gibidir: Temas ettiği her yeri aydınlık kılar..."

THG
0088211
COY

agora kitaplığı • 465
ISBN 978-605-103-257-3
9 786051 032573
sinema • 91
www.agorakitapligi.com