

**T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ* SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**POPÜLER KÜLTÜRÜN BELGESEL SİNEMAYA YANSIMASI
ÖRNEK ÇALIŞMA FAHRENHEIT 9/11**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SAADET SEVİNÇ

İLETİŞİM BİLİMLERİ

KOCAELİ – 2007

**T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ* SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**POPÜLER KÜLTÜRÜN BELGESEL SİNEMAYA YANSIMASI
ÖRNEK ÇALIŞMA FAHRENHEIT 9/11**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SAADET SEVİNÇ

**ANABİLİM DALI: İLETİŞİM BİLİMLERİ
PROGRAMI : İLETİŞİM BİLİMLERİ**

DANIŞMAN: DOÇ. DR. HÜRRİYET KONYAR

KOCAELİ - 2007

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ*SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

POPÜLER KÜLTÜRÜN BELGESEL SİNEMAYA YANSIMASI
ÖRNEK ÇALIŞMA FAHRENHEIT 9/11

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Saadet Sevinç

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Tarihi ve No: 20.06.2007-2007/17



Doç. Dr. Hürriyet Konyar



Doç. Dr. Hasan Akbulut



Yrd. Doç. Dr. Ash Kayhan

KOCAELİ - 2007

ÖNSÖZ

Bu çalışma, her şeyden önce kişisel ilgi duyulan belgesel sinemaya olan merakın artması ile başlayan bir sürecin ürünü olarak nitelenebilir. Araştırmacı insanlık için oldukça büyük bir önem taşıyan ve çok özverili çalışmalar sonucunda ortaya çıkan belgesellerin ve filmlerini izlediği belgeselcilerin kendilerine has dünyalarının ve toplumsal olanı yansıtmaya, hafızayı koruma endişesini taşımalarından çok daha farklı bir çalışma olan Fahrenheit 9/11'in incelenmesi gereğini hissetmiştir. Bu filmi geniş kitleler önünde diğer filmlerden daha izlenesi kılanın ne olduğu sorusuna aranan cevap bu çalışmanın çıkış noktası olmuştur. Araştırmacının belgesel izleme alışkanlığından farklı olan Fahrenheit 9/11'in popüler kültürün bir ürünü olduğuna dair ön görüşü bu çalışmanın temelini oluşturmuştur.

Bu uzun ve yorucu çalışma sürecinde benimle aynı süreci yaşayan tez danışmanım Doç. Dr. Hürriyet Konyar'a, tüm kitaplarını benimle paylaşan Doç. Dr. Hasan Akbulut'a teşekkürü borç bilirim.

Çalışmada hemen her konuda başlarını ağrıttığım doğrudan veya dolaylı olarak destek olan başta Enis Rıza şahsında olmak üzere tüm VTR ailesine, Feyza Acar, Mehmet Güzel, Uğur Bakır, ve tüm mesai arkadaşlarıma sonsuz teşekkürler.

Son olarak, bu yolda her türlü fedakarlığı ve hoşgörüyü gösteren aileme ne kadar teşekkür etsem azdır. Ailemin en küçük üyesi olan Meriç'in sağladığı engin enerjiden dolayı ayrıca şanslı olduğumu belirtmeliyim. Kendisine en özel teşekkürlerimle.

Saadet Sevinç

Kocaeli, Mayıs 2007

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

POPÜLER KÜLTÜRÜN BELGESEL SİNEMAYA YANSIMASI
ÖRNEK ÇALIŞMA FAHRENHEIT 9/11

ÖZET

İçinde yaşadığımız dünyada toplumsal, kültürel, ekonomik, siyasal alanlarda ve bunlara bağlı diğer disiplinlerde meydana gelen değişimler pek çok yeniliği de beraberinde getirmektedir. Değişen dünyayı anlamak isteyen, kültürün artan önemini fark edip onu merkeze alarak çalışmalarına başlayanlarca oluşturulan kültürel çalışmalar yaklaşımı çalışmada yol göstericidir. Çalışmada popüler kültüre kültürel çalışmalar açısından bakılmakta ve popüler kültürün belgesel sinemaya etkisi bu bakış açısının belirlediği unsurlar göz önünde bulundurularak incelenmektedir.

Tanımlanmasında çeşitlilik gösterse de içinde yaşadığımız dünya önemli teknolojik gelişmelerin etkisinde kalmakta, bu durum kavramlarda ve insanların beklentilerinde değişimlere neden olmaktadır. Belgesel sinema da bu gelişmelerden etkilenerek değişime uğramaktadır. Çalışma da bu değişimleri görerek belgesel sinemada yaşanan popülerleşme eğilimine dikkat çekmektedir. Kültür, popüler kültür ve özellikleri farklı kuramcılarının görüşleriyle açıklandıktan sonra belgesel sinema kısmına geçilmiştir. Kavram tanımlarından sonra türlerle ilgili bölüm sunulmuştur. Önemli bazı araştırmacılarca belirtilen tür ayrımına değinilmiş ve çalışmaya konu olan filmin de içinde yer aldığı düşünömsel (reflexive) belgesel türü ile ilgili açıklamalara yer verilmiştir. Bu bölümden sonra teknolojik gelişmeler ve

televizyonun belgeselde yarattığı değişimlere bakılmış ve bunların belgeselin popölerleşmesine nasıl etkide bulunduğu irdelenmiştir.

Örnek bir çalışma olan Fahrenheit 9/11’de filmi popöler kılan unsurlar farklı bölümlendirmelerle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Filmin yönetmeni ve konusu hakkında bilgi verildikten sonra belgeselin özelliklerine geçilmiştir. Kullanılan popöler unsurlar, müzik, kamera hareketleri, çekimler, önem taşıyan kareler ayrıca belirtilmiştir. Bu öğelerde filmde yer alan direnç noktaları, muhaliflik özelliği taşıyan bölümler, eğlence, mizah ve ironiye başvuru alan yerler ile hegemonyanın kontrol altına alındığı bölümler belirlenmeye çalışılmıştır. Tüm bu özellikleriyle belgesel sinemanın bu çalışma ile sınırlı olarak geçirdiğı değişimler de ortaya konulmaktadır.

Tezi Hazırlayan : Saadet Sevinç
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Hürriyet Konyar
Tez Kabul Tarih ve No : 20.06.2007-2007/17
Jüri Üyeleri : Doç. Dr. Hürriyet Konyar
Doç. Dr. Hasan Akbulut
Yrd. Doç. Dr. Aslı Kayhan

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

REFLECTION OF POPULAR CULTURE ON DOCUMENTARY FILM
EXAMPLE STUDY FAHRENHEIT 9/11

ABSTRACT

In the world social, cultural, economical, political and the other disciplines's changes bring lots of newness with them. In this study cultural studies will our guide that try to understand world by giving importance to culture. Popular culture is looked by the view of cultural studies and the effects of popular culture to documentary are looked by this aspect.

People use different definitions to understand the changing of the world and this new world influence lots of things in people expectation. Documentary's characteristics are changed by these. After giving information about culture and popular culture according to different researchers, we will give importance to documentary. Documentary's genres are given after its definitions. While giving genres we look carefully to reflexive genre, because the documentary which is analyzed in this study is a example of it. Tecnological developments and television, effect documentary therefore we give attention on this subject while telling popularity of documentary.

Elements of the popular culture in Fahrenheit 9/11 are tried to reveal in different sections. After giving information about director, the characteristic's of documentary is given in the study. The elements of popular culture, music, camera movements and the other important sections in the documentary are tried to understand carefully. In these special sections we try to find contrary, entertainment, humour, irony and hegemony. At the end it can be said that documentary has important changes in its structure and this study is limited by Fahrenheit 9/11.

Tezi Hazırlayan : Saadet Sevinç
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Hürriyet Konyar
Tez Kabul Tarih ve No : 20.06.2007-2007/17
Jüri Üyeleri : Doç. Dr. Hürriyet Konyar
Doç. Dr. Hasan Akbulut
Yrd. Doç. Dr. Aslı Kayhan

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖNSÖZ	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv

GİRİŞ

I. BÖLÜM

A- KÜLTÜRÜN DEĞİŞEN YAPISINA BAKIŞ

A-1 Kültür – Kültür Kavramı.....	3
A-2 Kültürün Değişen Yapısına Bakış: Modernite ve Kitle Kültürünün Ortaya Çıkışı	5
A – 3 Medya ve Kültür İlişkisinin Kurulması.....	21
A – 4 Popüler Kültür İle İlgili Yapılan Yorumlar.....	26

II. BÖLÜM

B - BELGESEL SİNEMA

B – 1 Belgesel Sinema Nedir?.....	40
B – 2 Kısa Bir Tarihçe ve Belgesel Sinema Üzerine Düşünceler.....	42
B – 3 Belgesel Sinema Türleri.....	46
B – 4 Belgesel Sinemanın Televizyonda Yer Alması.....	62
B – 5 Teknolojik Gelişmelerin ve Televizyonun Belgesel Sinemaya Etkisi.....	64
B – 6 Belgesel Sinemada Ortaya Çıkan Popülerleşme Eğilimi.....	68

II. BÖLÜM

C - FAHRENHEİT 9/11 FİLMİNİN İNCELENMESİ

C – 1 Filmin Yönetmeni, Michael More.....	75
C – 2 Filmin Konusu.....	80

C – 3 Belgeselin Özellikleri.....83

SONUÇ98

YARARLANILAN KAYNAKLAR.....100

GİRİŞ

Popüler kültür ve belgesel sinema kavramlarına daha yakından bakmak, popüler kültürün belgesel sinemaya nasıl etkide bulunduğunu araştırmak, iki kavram arasındaki ilişkiyi ortaya koymak, popüler kültürün belgesel sinemada ortaya çıkardığı değişimleri görmek ve popülerleşen belgeseli bir örnek olay üzerinde kültürel çalışmalar bakış açısından somutlaştırmak amaçlarıyla hazırlanan bu çalışma son kısımda örnek bir inceleme ile tamamlanmıştır. Niteliksel analizin yapıldığı çalışmada belirtilen amaçlar için kaynak taraması yapılmış, veriler toplanmıştır. Sistematik analiz ile elde edilen veriler kültürel çalışmalar bakış açısından ele alınmış ve popüler kültürün belgesel sinemaya nasıl yansıdığına bakılmıştır.

Örnek olay incelemesinde: Fahrenheit 9/11 adlı filmin seçilmesinde; konusu itibariyle dünyada birçok ülkede geniş yankı uyandırması, tarihi açıdan önemli bir konuyu ele alış biçimi, filmdeki yapı ve iletmek istedikleri ile çalışma konusuna iyi bir örnek teşkil etmesi etkili olmuştur. Belgesel, kültürel çalışmalar bakış açısıyla ele alınmış ve belgeselde hegemonik ilişkilerin nasıl işlediğine bakılmıştır. Bu çalışma Michael Moore'un Fahrenheit 9/11 belgeseli ile sınırlı tutulmuştur. Bu konuda, belgesel sinemaya popüler kültürün etkisi bağlamında yaklaşılması çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

Hayatımızın hemen her alanında yaşanan hızlı tüketimin, değişen alışkanlıklarımızın, kültürel değerlerde yaşanan bozulmaların temeldeki nedenlerine bakabilmek ve bizlere sunulanın ardındaki nedenleri anlayabilmek için öncelikli olarak kültür kavramını tanımlamak ve bu kavramda meydana gelen değişimleri ortaya koymak gerekmektedir. Bu nedenle çalışmada öncelikle kavram tanımlanmış ve bu alanda yapılan tartışmalar ele alınmıştır. Günümüzde artık üretilen ve meta tüketimine dönüştürülen kültürün, tarihsel süreç içerisinde nasıl bu hale geldiği popülerleşme kavramına koşut olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Sosyal, kültürel, siyasal ve diğer değişkenler de dikkate alınarak modern dönemlerden postmodern dönemlere kadar değişen dinamikler ve kavramsal tanımlamalar ele alınmıştır. Postmodernleşme ile birlikte kültürün ticarileşmesi ile

ortaya çıkan popüler kültür irdelenirken bu süreçte küreselleşme, değişen siyasal, toplumsal, ekonomik gelişmeler veya geriye dönüşler, kültürel çalışmalar bakış açısından değerlendirilmiştir. Bu nedenle Frankfurt Okulu ve bu okulun öncülerine kısaca yer verilmiş, bu dönemde tartışılan kavramlara değinilmiştir. Frankfurt Okulu'nun yanı sıra Kültürel Çalışmalara bakılmış, çalışmanın ana çerçevesini oluşturacak olan görüşlere yer verilmiştir.

İçinde bulunduğumuz küresel dönemdeki değişimleri fark edebilmemiz için küreselleşmeyle birlikte değişen toplum yapısı, postmodernizm kavramı ve onun modern dönemden farkları açıklanmaya çalışılmıştır. Küresel dünyada değişen ekonomik, sosyolojik, siyasal değişimler kültüre, medyaya etki etmektedir. Medyaya bu anlamda yer verilecek ve özellikle televizyonun belgesel etkisi noktasında televizyonun yapısı ele alınacaktır.

Popüler kültürü açıkladıktan sonra asıl konumuzu oluşturan, belgesel sinemaya etkisi noktasında ikinci kısımda belgesel sinema ile ilgili tanımlara ve belgesel sinemanın kısa bir tarihçesinden sonra, belgesel sinema türlerine değinilecektir. Hangi kavram olursa olsun geçmişindeki tartışmalardan ve süreçlerden etkilenecek ortaya çıkmış ve birçok değişkenden etkilenmiştir. İşte bu nedenle popüler kültürün belgesel sinemaya nasıl yansıdığı, bu sürece nelerin etkide bulunduğu kısaca değinilirken televizyon ve belgesel sinema ilişkisine ayrıca yer verilmiştir. Oldukça fazla kişi tarafından izlenen, yönetmenini günlerce gündemde bırakan, dünya tarihinde oldukça önemli olan bir konuyu ve sonrasını içeren Fahrenheit 9/11 bu çalışma için uygun bir seçim olarak düşünülmüş ve içinde yer alan popüler unsurların incelenmesi gereği hissedilmiştir. Belgeselde hegemonik ilişkilerin nasıl işlediği müzik, mizah, kamera kullanımı-çekimler gibi başlıklar altında incelenmeye çalışılmıştır. Diğer sanat dallarında olduğu gibi belgesel sinemada da onu ortaya koyan kişinin özellikleri önemlidir. Ancak belgesel sinemada yönetmenin iyi bir şekilde tanınması ortaya koyduğu çalışmayı incelerken önemli kazanımlar sağlayacaktır. Bu nedenle Michael Moore'un yazılı ve görsel diğer çalışmaları da incelenmiş ve Fahrenheit 9/11'i popüler kılan unsurlara etki eden faktörler ortaya çıkarılmıştır.

A – KÜLTÜRÜN DEĞİŞEN YAPISINA BAKIŞ

A-1 Kültür – Kültür Kavramı

İçinde bulunulan zamana, coğrafyaya göre değişik anlamlar yüklenen kavram ile ilgili birçok tanım bulunmakta ve bu tanımlar değişen sosyo-ekonomik, siyasal koşullara paralel olarak değişim göstermektedir. Konu ile ilgili Amerikalı iki antropolog, Alfred Kroeber-Clyde Kluchohn, 162 tanımlamada bulunmuştur.¹ İlk kez yapılan tanımlamanın Edward Burnett Tylor'a ait olduğu belirtilmektedir. Tylor kültürü, “bilgilerden, inançlardan sanattan, ahlaktan ve insanın toplumda yaşayan bir varlık olması nedeniyle edindiği bütün öbür yetenekler ve alışkanlıklardan oluşan karmaşık bir bütün”² olarak 1871 yılında yazdığı *Primitive Culture*'da (İlkel Kültür) tanımlamıştır. İşlemek, yetiştirmek, düzenlemek, onarmak, inşa etmek, bakım ve özen göstermek, ekip biçmek, iyileştirmek, eğitmek vb. anlamları içeren kültür kelimesi Latince kökenli olup *colere* fiilinden türemiştir. Kültür kavramının tarihsel gelişimini Raymond Williams şöyle açıklamaktadır: “Bir işleme sürecinin adı olarak başlangıçta –ürün yetiştirimi (*cultivation*) ya da hayvan yetiştirimi (çobanlık ve besicilik) ve zihin yetiştirimine (*etkin cultivation*'a) doğru anlamını genişleterek- özellikle Almanca ve İngilizce'de 17. yüzyılın sonlarında belirli bir halkın *bütün bir yaşam biçimi* demek olan bir *tin* konfigürasyonunun ya da genellemesinin adı oldu.”³ Farklı araştırma alanlarında farklı anlamlar yüklenerek açıklanmaya çalışılan kültür ile ilgili olarak bazıları en genel ifade ile insana ait olan her şey, insan tarafından üretilen her şey, sonradan öğrenilen ve nesilden nesile aktarılan her şey, toplumsal süreç içerisinde birikimsel olarak gelişen ve genetik olarak aktarılmayan her şey gibi bu çalışmada geniş yer tutacağından ve amacı aşacağından yer verilmeyen birçok şekillerde ifade edilmeye çalışılmıştır. Felsefeciden, antropoloğa, tarihçiden iletişim bilimcisine kadar hemen her alanda önemli bulunan kültür kavramı zaman içerisinde ve toplumdan topluma farklı anlamlarda kullanılmıştır. Alan Swingewood'un; “kültür tarafsız bir kavram değildir: tarihseldir, özgüldür ve ideolojiktir. Kültür, toplumsal ilişki ve pratikler bütünü oluşturulan toplumun – ekonomik, siyasal ve eğitsel gibi – çok

¹ İrfan Erdoğan ve Korkmaz Alemdar, *Öteki Kuram*, Ankara: Pozitif Matbaacılık, 2002, s.215.

² Ana Britannica, Genel Kültür Ansiklopedisi, Sayı:20, İstanbul:Ana Yayıncılık, 1994, s. 20.

³ Raymond Williams, *Kültür*, çev. Aydın Suavi, Ankara:İmge Kitabevi, 1993, s. 8.

sayıdaki düzlem veya yapıları içinde ve bunlar aracılığıyla gelişir”⁴ şeklindeki açıklamaları ise bu alanda yapılan tartışmalardan sadece bir kısmını açığa vurmaktadır. Tarafsız olmadığı, ideolojik olduğu, toplumun değerlerini ifade ettiği vb. ifadelerle kültür birçok araştırmacının ilgi odağı haline gelmiştir.

Kültür üzerine yapılan tartışmalar, araştırmalar her geçen gün artmaktadır. Bunda da tarihsel süreç içerisinde, değişen dünya koşullarında daha önemli bir kavram haline gelmiş olmasının payı büyüktür. Örneğin Rönesans döneminde üst, alt, karşıt, folk kültür üzerine tanımlamalar yapılırken, modernleşme ve sonrasında kitle kültürü, popüler kültür, medya kültürü kavramları tartışılır olmuştur. Hayatın hemen her alanında yaşanan değişimler, teknolojik ilerlemeler, tarihi olaylar, toplumsal, sosyal, ekonomik hareketler insanların hayatı algılayış şekillerini değiştirmiş ve değiştirmektedir. Burada önemli olan kültür kavramının bu süreçlerin hemen hepsinde farklı isimler, farklı anlamlarla da olsa yer almasıdır. İnsana ait olan her şey şeklindeki tanım günümüzde oldukça yetersiz kalmakta ve yerini farklı tanımlamalara bırakmaktadır. Bugün artık kültür tüketim ile birlikte ele alınmakta, üretilen ve meta haline gelmiş olan olarak ifade edilmektedir. Vaktiyle halkın olan, herhangi bir maddi kaygı güdülmesizin yaşamın gereği olarak yaşanan kültür artık maddi kaygılarla üretilmekte ve çeşitlilikten tek tipliğe dönüşmektedir. Tabii ki bu dönüşüm hemen veya kendiliğinden oluşan bir şey değildi. Sanayi devrimi, teknolojinin ilerlemesi, ülkelerin birbirleriyle olan ilişkilerinin şeklinin değişmesi ve ülkelerin birbirlerine yaklaşması, dünyanın küresel bir köy haline gelmesi beraberinde çok farklı toplumsal değişimleri de getirmiştir. Önceleri beden gücüyle çalışan için toprağı işlemek olan kültür⁵ günümüzde birileri tarafından üretilip, ihtiyaç olarak hissettirilip tüketimimize sunulan birer meta haline gelmiş ve alınıp, satılabilen tüm dünyaya yayılmaya çalışılan bir düşünce, yaşam biçimi haline almıştır. İşte tam da bu nedenle kültür belki de tarihinde olmadığı kadar önemli ve dikkat edilmesi gereken bir kavram olarak ayrı bir çalışma alanı oluşturmuştur. Tüm insanlık tarihini etkileyen olayların yönü ve şekli kültürel olaylardan geçmekte iken kültürel çalışmalar tüm ilişkileri ile birbirine bağlanmış dünya ülkelerinde kimin kime bağımlı, kimin

⁴ Alan Swingewood, Kitle Kültürü Efsanesi, çev. Aykut Kansu, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1996, s.51.

⁵ Williams, a.g.e., s. 8.

bağlayıcı olduğu noktasındaki tartışmalarda etkin bir yer almıştır kendisine. Bugün herhangi bir ülkede üretilen bir ürün dünyanın öbür yakasında pazar buluyorsa, gittiği kültürü, insanları tanıma, onlara uygun şekilde stratejiler geliştirmek için harcadığı çabalar sonucundadır. İster ekonomik ister, uluslararası anlaşmalar gibi, siyasi gelişmeler olsun dünya ülkeleri artık birbirine sarmal gibi bağlanmış ve kültürler birbirleriyle, bazen isteyerek bazen ve çoğu zaman istem dışı, karşılaşmaktadır. Bu nedenle kültür üzerine yapılan tartışmaların, araştırmaların yer aldığı kültürel çalışmaların önemi büyüktür.

A - 2 Kültürün Değişen Yapısına Bakış: Modernite ve Kitle Kültürünün Ortaya Çıkışı

Kitle kültürünün ortaya çıkışını toplumsal, ekonomik ve kültürel koşulların değişmesinde aramak gereklidir. 19. Yüzyılın ortalarından itibaren karşımıza çıkan modernite dönemi ile bağlantılandırmak gereklidir.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşanan değişimler beraberinde farklı bir üretim şekli olan kitlesel üretimi ve bu üretimin getirdiği değişimler ile de kitle kültürünü getirmiştir. Teknolojik gelişmeler ile birlikte yaşanan toplumsal değişimler, sosyal, ekonomik gelişmeler ve değişimler beraberinde farklı yaşam şekillerini ve buna paralel olarak farklı davranış kalıplarını oluşturmuştur. Modernleşme kültürü olarak da ifade edilebilecek olan kitle kültürü ile fordist üretim sistemine geçen sermayedarlar daha fazla üretmek için farklı iş kolları ve sonrasında üretilenleri tükettirmek için farklı iletişim araçlarına yönelmiştir. Bu durum kitle iletişim araçlarının belirlenen amaçlar doğrultusunda, ki bu amaçlar arasında hedef kitleye seslenmek, istenen mesajları iletmek, insanları istenen yönde motive edip istenen davranış kalıplarının benimsenmesini sağlamak vb. gelmektedir, kullanılmasına neden olmuştur. Artık seri üretime geçilmiş ve farklı iş kolları oluşmuştur. Üretilen ürünler belirli bir standartta olmakla birlikte seslendiği kesim olarak kitle yani yığın, kalabalık anlamlarına gelen kesime hitap eder olmuştur. Bu yeni kesim sosyo-ekonomik bakımdan toplumun orta ve alt kesimlerinin birleşmesiyle oluşmuş daha geniş insan topluluğunu ifade etmektedir. Amaçlarını kitlelere bazı araçlarla ki bu araçlar kitle iletişim araçlarıdır, iletenler

yeni bir kültürün oluşmasına neden olmuşlardır. Kitle kültürü adı verilen bu kültürde kültürü yaratanlarca amaçlanan daha fazla tüketim ve istenen mesajlara uyum sağlayan daha kolay ikna olan insanlar topluluğudur. Bu amaçlar savaş dönemlerinde propaganda yapmak, seri üretimle üretilen ürünlerin tüketilmesi noktasında tükettirmek vb. şeklinde değişim göstermektedir. Kitle kültürünü yaşayan insanlar kendi istediklerini tükettiklerine inandırılmakta ve yine kitle iletişim araçları sayesinde kendilerine görece bir tercih alanı yaratılmaktadır. Kitle iletişim dönemi olarak da açıklanabilecek bu dönem; Kitle Toplumu Dönemi, Tüketim Toplumu Dönemi, Enformasyon Toplumu Dönemlerinden oluşmaktadır.

Kitle kültürünün ortaya çıkışını hazırlayan koşulların başında değişen üretim yapısı, seri üretim biçimi olarak tanımlanan fordist sistemin gelişmesi gelmektedir.

Fordist sistemin önemli özelliklerinden biri olan üretimde sabit tezgahın yerini yürüyen bantın alması ve dolayısıyla seri üretime geçişi sağlamasıyla kitlesel üretim ve buna paralel olarak kitlesel tüketim öngörülmüştür.

Fordist üretimden önceki dönemlerde toplumda belirli bir sosyal statüsü olan ve bu statüsü gereği diğer gruplardan ayrılan ya da kendini ayıran seçkin diye tabir edilen insanların oluşturduğu kültüre yüksek kültür denilmekteydi. Yüksek kültür ya da diğer bir deyişle üst kültüre sahip olan kişiler yüksek eğitimden geçmiş kişilerden oluşmaktadır ve bu yüzden onların kültürel ürünleri herkes tarafından anlaşılabilir, soyut eserlerden oluşmaktadır. Yüksek kültür anlaşılması zor olan ve üzerinde düşünsel süreç harcanması gereken bir kültür olarak bilinmektedir. Fordist üretimin yaygınlaşması ile birlikte artık hemen her şey daha fazla üretilebilmiş ve tüketime hazır hale getirilmiştir. Zaman içinde değişim gösteren her şey gibi kültürel tanımlamalarda da değişimler yaşanmış ve artık günümüzde üst kültür anlamını yitirmiştir.

Fordist yapılanma ile birlikte üretimde artan ürünlerin kitlelere sunulması ve satın alımların artması için reklamcılık ortaya çıkmış ve böylece pazarlanabilir ürünler bu kanalla beslenmeye başlamıştır. Kitle iletişim araçları kitlesel üretim sonucunda ortaya çıkan ürünleri tükettirmek için kullanılmaya başlanmıştır.

Kitle kültürü kitle toplumunun bir ürünü olmaktadır. Kitle kültürünü endüstri toplumunun kültürü ve dolayısıyla modernleşme dönemi kültürü olarak belirlemek yanlış olmayacaktır. Kitle toplumunu Alan Swingewood şöyle tanımlamaktadır: “Sosyolojik açıdan kitle toplumu, yukarıdan idare edilen, güçlü, bağımsız toplumsal grup ve kurumların bulunmadığı bir toplum olarak tanımlanmaktadır.”⁶ Değişen yaşam koşulları ve modernizmin hızlı bir şekilde yaşamlara girmesiyle birlikte yapay ihtiyaçlar yaratılarak sermayedarlara yeni kar alanları yaratılmakta ve yaratıcılık tüketim alanına kaydırılmaktadır. Artık kırsalın modern içersinde erimesi söz konudur.

Toplumun farklı katmanlarında yaşanan değişimlerin toplumun bireyelerine kadar ulaşamaması ortaya siyasal yönden duyarsızlaşan insanların oluşturduğu kitle toplumunu çıkarmaktadır. Bu toplumun ürünlerinin ölçütlerini Leo Bogart şöyle sıralamaktadır;

- İzleyici kitlenin geniş ve heterojen olması
- Sanatçı ve özleyici arasında doğrudan eleştirel bir ilişkinin yokluğu
- Başarı ölçüsü olarak tecimsel ölçütün benimsenmesi
- İzleyicinin baştan “özdeşleşebileceği” basit, tutucu temalar ve sembolik, stilize insan unsurlarının kullanılması
- İzleyiciden düşük düzeyde bir dikkat ve çabanın talep edilmemesidir⁷

Dönemin kültürel yapısının ise modernist olarak belirlendiğini söyleyebiliriz. Modernizm nedir sorusuna verilecek yanıt üretim, tüketim ve dolaşım alanlarında ortaya çıkan değişimlerin sonucunda paylaşılan yeni yaşam tarzıdır denilebilir. Ancak bu yaşam tarzında kırsaldan büyük kentlere yapılan göçler, makineleşme, ekonomik değişiklikler, iş yaşamında teknolojik gelişmelere paralel olarak ortaya çıkan değişimler ve daha pek çok şey sıralanabilir. Bu konuda “I. Dünya Savaşı’ndan önce ortaya çıkan modernizm, üretim (makine, fabrika, kentleşme), dolaşım (yeni ulaştırma ve haberleşme sistemleri) ve tüketim (kitle pazarlarının,

⁶ Swingewood, a.g.e., s. 30.

⁷ Leo Bogart, “Comic Strips and Their Adult Readers”, Mass Culture, Der. David M. White, Bernard Rosenberg-New York: Free Press-1964, s.475’ten Nurçay Türkoğlu, İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar, İstanbul: Babil Yayınları, 1994, s.141 (sözkonusu bilgiyi Türkoğlu Bogart’ın ilgili kitaptaki yazısından almıştır)

reklamcılığın, kitleye yönelik modanın ortaya çıkışı) alanlarında yeni koşulların yaratılmasında öncü rolü oynamaktan çok, bu koşullara bir cevaptır”⁸ diyen David Harvey’in özetlemesi önemli bir yol göstericidir. Kent tasarımında yaşanan değişimler tamamen farklı pratikleri de beraberinde getirmiştir. En basit haliyle belirtmek gerekirse, rasyonalitenin yaygınlaşması hayatın hemen her alanında kendisini hissettirmiştir. Daha önceki topluluk yaşamı yerini daha modern, daha rasyonel ve daha yalnızlaştırıcı bir sürece bırakmakla birlikte mimariden moda, yemek alışkanlıklarından eğlence dünyasına, iş yaşamından yönetim yapısına, siyasal yaşamdan ekonomik yaşama kadar hemen her şeyde değişim en önemli ölçüt olarak yer almaktadır. Modernite ile ilgili olarak Angela McRobbie; “durum olarak modernite, hissiyatın kaybolması, yabancılaşma, yalnızlık, acı çekme ve delilikle eşdeğer tutulmaktadır. Genellikle eril bir durumdur; her ne kadar böyle telaffuz edilemese de”⁹ sözleriyle kavrama nasıl yaklaştığını ortaya koymaktadır. Geçmişe ait olan değerlerin reddi ve aydınlanma ile başlayan bu dönem yaşamın hemen her alanında değişime neden olmuştur. Sürekli olarak yeniyi elde etmeye çalışması ile modernizmde sonu olmayan bir uğraş verilmektedir.

Oldukça geniş bir kesim tarafında paylaşılan kitle kültürü medya kültürü olarak da anılmaktadır. Bu kültürü paylaşan insan sayısı fazla olduğundan ortalama bir standart belirlenmekte ve herkesin anlayabileceği bir kültür olan kitle kültürü ürünleri yaratılmaktadır. Kitle kültürü hakkında Real şunları söylemektedir; “kitle kültürü standart bir ürün ve kitle davranışı ile karakterize edilen, farklılaşmayan bir tüketicinin ortalama zevkini tatmin etmek için kitle pazarına yönelik üretilmiş kültürdür.” Bu nedenle Real, kitle kültürü yerine “kitle iletişim araçları aracılığıyla yayılan kültür”¹⁰ kavramının daha doğru olduğunu belirtmektedir. Bu oluşan kültür basit, kaba ve tüketime dönüktür. Toplumsal yaşamda değişimlere neden olan medya böylelikle beğenilerin değişmesine, kültürel değer ve normların değişmesine neden olmaktadır. Toplumun eğitime amacı olmayan sadece ticari amaç taşıyan bu yeni kültürde tüketen bir orta sınıf yaratılmaktadır. Ayrıca folk kültürün özelliklerinin aksine kitle kültüründe kolektiflik yoktur; yerini yapay bir

⁸ David Harvey, Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, çev. Sungur Savran, İstanbul: 2003, s.37.

⁹ Angela McRobbie, Postmodernizm ve Popüler Kültür, çev. Almila Özdek, İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1999, s.126.

¹⁰ Meral Özbek, Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s.82.

bireyselliğe bırakmış ve bu bireysellik tüketmekle eşdeğer kılınmıştır. Kültür ise belirli bir ticari kaygı ile standart bir şekilde üretilmekte sanatçı ve sanatın anlamı, içeriği boşaltılmakta bunun yerini kitlelerin beğenileri ki bu da zaten kitle iletişim araçları tarafından belirlenmektedir, almaktadır. Sanatın tüketilmesinde eğlence unsuru ağır basmaktadır. Tüm bunlarda amaç gündelik yaşamdaki olumsuzluklardan kaçıyormuş izlenimi vermektir. Ancak bu daha sonra Frankfurt Okulu düşünürlerince de açıklanacağı üzere geçici bir durum ve gerçek bir kaçış değildir. Alan Swingewood kitabında; Frankfurt Okulu'nun kitle toplumu kuramında iki tema hakimdir: 1) yoğun ekonomik ve teknolojik gelişme karşısında geleneksel toplumsallaşma kurumların zayıflaması; ve 2) insanın emek ve etkinliği sonucu ortaya çıkan nesnelerin insan kontrolünün dışında gözüken bağımsız, özerk güçlere dönüştüğü kültürün artan somutlaştırması böylece kitle toplumunun parçalanmış insanı 'anlaşılmaz bir zorunluluk' tarafından yönetilmektedir.¹¹ Birbirinden bir haber insanların oluşturduğu kitlelerde bir bağlılık yoksa bile tüketim noktasında bir birliktelik yaratılmaktadır. Az önce yukarıda da belirtildiği gibi kitle kültürünün en önemli özelliklerinden biri tüketime yönelik olması ve ürünlerinin bu amaçla üretilmeleridir. Zaten onu folk kültürden ayıran nokta da budur. Bu süreçte kitle toplumuna yapılan eleştirilerde ise pasif bir kabulleniş ve dolayısıyla bu süreci devamlı hale getirmeleri gelmektedir. Konuyla ilgili olarak; Amerikalı eleştirmen Dwight MacDonald'a göre, kitle kültürü "büyük işadamları tarafından istihdam edilen teknisyenler tarafından üretilen ve müşterileri de katılımları yalnızca satın almakla almamak arasında bir tercih yapmakla sınırlı olan edilgen tüketiciler" olan bir kültürdür.¹² Bu edilgen tüketiciler neyi neden tükettiklerini sorgulamadıkları için yorucu olmayan bir süreç, dolayısıyla kolay ve basit bir sürece dahil olurlar. Bu da oldukça tehlikeli bir duruma yol açmaktadır. İşte bu noktada Jean Baudrillard'ın "kitle iletişimi bilgiyi ve kültürü dışlar"¹³ sözü tehlikeyi daha net ortaya koymaktadır. Böylece kitle iletişim araçları yoluyla kitle kültürünün ve dolayısıyla tüketimin sürekliliği sağlanmaktadır. Modernleşme döneminin tüm çıkmazlarını yaşayan insanların büyük bir kısmının paylaştığı kitle

¹¹ Swingewood, a.g.e., s.32.

¹² Swingewood, a.g.e., s.146.

¹³ Jean Baudrillard, Tüketim Toplumu, çev.:Hazal Deliçaylı-Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997, s.121.

kültürü ve bu kültürü oluşturan kitle iletişim araçlarıyla ilgili yapılan eleştiriler, araştırmalar farklı kesimlerce uzun yıllardır tartışılmaya devam etmektedir.

A – 3 Kültürün Değişen Yapısına Bakış: Postmodernite ve Popüler Kültür

Popüler kültür üzerine yapılan yorumlar günümüz dünyasının değişen yapısına paralel olarak değişim göstermektedir. Bu nedenle yeni dünya düzeni ve postmodernizm olarak ifade edilen ve içinde yaşadığımız bugünlerde değişen yapılaraya yakından bakmak gerekmektedir. En genel anlamı ile modernizm sonrası dönem olarak ifade edilebilecek postmodernizm içinde yaşadığımız dünyada birçok değişimi de beraberinde getirmiştir. Yaşanan değişimlerin fazlalığı bu döneme yeni dünya düzeni yakıştırmalarını uygun görmüştür. Bu yeni düzende bir öncekine ait olan hemen her şey reddedilerek yerine farklı değer ve yaşam tarzları gelmiştir. Ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı ve içinde yaşadığımız dönemin ne olduğuna dair yapılan tartışmalar ortak bir tanımlı zorlaştırırsa da bu konuda kesin tarih vermekten çekinmeyenler de bulunmaktadır. David Harvey'e göre; "Yaklaşık olarak 1972'den bu yana ekonomi politik ve kültürel uygulamalarda bir iklim değişikliği yaşanmaktadır."¹⁴ Daha çok bir önceki dönem olan modernizm ile bağlantılandırılarak açıklanmaya çalışılan postmodernizm ile ilgili kavram karmaşası yaşanmaktadır, ancak esnek üretimin ortaya çıkması kapitalizmin yeni bir dönemi olması en sık ifade edilen tanımları arasında yer almaktadır. Frederic Jameson'a göre de bu geçerlidir. Ona göre postmodernizm "kapitalizmin 3.dönemi ya da geç kapitalizm"¹⁵dir. Teknolojik alanda yaşanan büyük gelişmeler internetin yaygınlaşması, bilişim, iletişim alanlarındaki gelişmeler, ekonomik yapılanmalar, ulus devlet kavramında yaşanan değişimler, küresel ölçekte yaşanan ekonomik değişimler ve beraberinde bu yeni dönemi ve onun sonucunda oluşan kültürel değerler dizisini oluşturmuştur. Bu değerler dizisi de Gencay Şaylan'ın da belirttiği gibi "...modernizmin toptan radikal eleştirisidir."¹⁶ Postmodernizmin özelliklerinden bazılarını bakacak olursak; "gösterilenden çok gösteren, mesajdan (toplumsal emek) çok araç (para) üzerinde durması, işlevden çok kurguyu (icadı),

¹⁴ David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Basil Blackwell, 1989'dan John Tomlinson, *Kültürel Emperyalizm*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 252 (söz konusu bilgiyi Tomlinson Harvey'in kitabından aktarmaktadır.)

¹⁵ Gencay Şaylan, *Postmodernizm*, Ankara: İmge Kitabevi, 2002, s.38.

¹⁶ Şaylan, a.g.e., s.111.

şeylerden çok göstergeleri, etikten çok estetiği vurgulaması..”¹⁷ Hemen her şeyin görüntüye teslim olması bu dönemdeki en belirgin özelliklerden biridir. Türk Dil Kurumu postmodernizm ile ilgili verdiği tanımlar ise şöyledir: 1- XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başlarındaki modern 2- *mimarlık* Günümüz mimarisinde işlevsel olmayı bir tarafa bırakıp değişik yapı biçimlerini serbestçe kullanma eğiliminde olan üslup.¹⁸ Postmodern dönemde yaşayan insan gerçeklik kavramını sorgularken, reklamcılık, bilişim, iletişim teknolojilerinde yaşanan değişimleri izlerken, dünyanın hemen her noktasını kendisine sunulan sınırsız enformasyon ile alımlayabilirken bir yandan da kaybolan aidiyet duygularının yerine yenilerini inşa etmekle uğraşır. Kendisine sunulan görsel metaryallerin içinde kalan postmodern insan için Amerikalı araştırmacı Bernard Rosenberg’e göre; “postmodern insan kitle kültürünün ürünü olan insandır. Her tarafı metalar ile sarılmış, ortak statü ve normları benimsemek durumunda kalmış, amorf kitlenin parçası olan kişi postmodern insan olarak nitelenmektedir.”¹⁹ Modernliğin olumsuz yanı olarak ifade edilen postmodernizmde derinlikten yoksun olmak ve sanata hemen herkesin ulaşabildiği bir durum söz konusudur. Bu herkesin ulaşabilmesi kar elde etmeye yaradığı için hemen her sanat eserinin çoğaltılarak herkesin beğenisine sunulması modern dönemde oluşan yüksek sanat anlayışını da yerinden etmiştir. Yerel ve bölgesel sınırlar da bulanıklaşarak tüm dünyada bir homojenleşme söz konusu olmaya başlamıştır. Tüm yerel özellikler küresel ölçekte eritilerek ortak kültüre dahil edilmeye başlanmıştır. Postmodern sanat anlayışının özelliklerine bakacak olursak;

❖ “Estetik ölçütünde artık toplum değil sanatçının kendi için bilinci belirleyicidir, ön plandadır

❖ Misyon ve anlatı yadsınırken onların yerine montaj konmaktadır

❖ Gerçek açık uçlu olarak kavranmakta ve gerçekliği yansıtmaya yerine belirsizlik ve kararsızlık esas alınmaktadır.

❖ Bireyin bütünleşmiş kişiliği, tutarlığı bir tarafa atılmakta hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik (dehumanized destructured) belirleyici olmaktadır.

¹⁷ Harvey, a.g.e., s.123.

¹⁸ Türk Dil Kurumu “Güncel Türkçe Sözlük”, <http://www.tdk.gov.tr> (9 Mayıs 2006)

¹⁹ Şaylan, a.g.e., s.31.

❖ Yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma sanatsal yapının üretilmesi ön plana geçmektedir.”²⁰

Birbirinden farklı pek çok tanımı içeren postmodernizm kavramı ile ilgili başlangıç tarihini genel olarak Thompson 19. yüzyıl sonu ile 20.yüzyıl başları olarak almaktadır. Bu dönemde ortaya çıkan bazı gelişmeler yeni sürecin başlamasına neden olmuştur. Bunlar çok kabaca üç başlık altında toplanabilir. Avrupalıların sualtı kablo sistemlerini geliştirmeleri, haberleşme teknolojilerinde yaşanan uluslar arası gelişmeler ve son olarak elektromanyetik radyo dalgalarının tahsisi ile uluslararası kuruluşların ivme kazanmasıdır.²¹ Yaşanan teknolojik gelişmeler beraberinde iş bölümünde değişimleri getirmekte ve esnek üretimi teşvik etmektedir. Pek çok konuda farklı kimliklere sahip birey için çoklu kimlikler düşünülerek tüketim amaçlı yeni ve farklı ürünler üretilmeye başlanmaktadır. Yerel olan her şey hakim kültür ve değerler içinde eritilerek tüketime yardımcı olacak şekilde kullanılmaktadır. Dolayısıyla yaşanan tüm bu değişimler sonrasında ortaya çıkan manzara yeni bir zamanı beraberinde getirmektedir; Amerikalı toplumsal eleştirmen Marshall Berman “yeni zamanlar”ı “durmaksızın genişleyen son derece akışkan kapitalist dünya piyasaları” ile ilişkilendirmektedir.²² Siyasal, kültürel ve ekonomik açıdan daha fazla iç içe geçen dünya ülkeleri arasındaki ilişkiler daha farklı biçimlerde yoğunlaşmakta, sınırlar ve beraberinde yerel bazı özellikler daha fazla zayıflamaktadır. Yerel ve küresel beraber hareket ediyor gibi görünse de temeldeki ortak paydaları tüketime kaymaktadır ve bu da en fazla hakim olan kültüre özgü olarak işlemektedir. Bu yeni döneme farklı açılardan yaklaşan araştırmacılar üç ayrı grup oluşturmaktadır. Bunlar, hiper küreselciler, şüpheciler ve dönüşümcülerdir. İçinde bulunduğumuz dönemi farklı şekillerde yorumlayan bu gruptaki araştırmacılardan hiper küreselcilere göre ulus devlet yavaş yavaş güç kaybetmekte ve sonuna yaklaşmaktadır. Oluşan bu yeni çağa küresel çağ diyen hiper küreselciler bazı Amerikan değerlerinin (Mc.Donalds, Madonna vb) hakim motifleri oluşturduğunu belirtmektedirler. Bunların dışında şüpheciler ise ulus devletinin daha da güçlendiğini savunmaktadırlar ve onlara göre hakim motifler

²⁰ Şaylan, a.g.e., s.103.

²¹ Erol Mutlu, Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2005, s.212.

²² Stuart Hall ve Martin Jacques (der.), Yeni Zamanlar 1990’larda Politikanın Değişen Çehresi, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990, s. 112.

ulusal çıkarlardır. Son kısımda yer alan dönüşümcüler ise daha ılımlı yaklaşarak bu yeni düzende bazı değer ve normların yeniden oluştuğuna ancak bu süreçte ulus devletin küreselleşme tarafından dönüşüme uğradığını belirtmektedirler. Yine dönüşümcülere göre küreselleşmenin itici gücü ne hiper küreselcilerin ifadesine göre kapitalizm ve teknoloji ne de şüphecilere göre devlet ve piyasalardır; dönüşümcülere göre bu itici gücü modernitenin birleştirici güçleri oluşturmaktadır.²³ Modern dönemlerde en belirleyici unsurlardan biri olan rasyonalite postmodern dönemde ortadan kalkmıştır. Kitleleşme üretim yerini bireysel tercihlerin belirleyiciliğine bırakarak tüketimi birey odaklı hale getirmektedir. Böylece farklılıklar hiç olmadığı kadar kabul görmektedir. Dünyada oluşan tekeller sermayenin hareketi siyasal, politik, sosyal birçok değişkeni etkilemektedir. Değişen dünyada tekellerin hemen her alanda yayılması küresel kültürün yönünü de etkilemektedir. Sonuçta üretilen malın dağıtımı ve pazarlanması için kullanılan kitle iletişim araçları da yine bu tekeller sonucunda gerçekleşmektedir. Oluşan bu yeni durumda sermaye payları en fazla olan ülkeler bu durumdan yararlanmaktadır. Hall'e göre bu küresel kitle kültürü Amerikan yönlüdür. "Nedir bu yeni küreselleşme? Yeni tür küreselleşme İngiliz değildir, Amerikandır. Küresel kitle kültürü, tüm bu kitle iletişim biçimlerinde kendini gösterir ama başlıca örneğinin uydu televizyonu olduğu düşünülebilir."²⁴ Yukarıda da belirtildiği gibi sermayenin yoğunlaşması beraberinde tekeli getirmekte ve bu durumda dünyada hakimiyet kurma ve kendi kültürünü yaymak anlamına gelmektedir. Bu anlamda küresel kültürün Amerikan yani Batı merkezli olduğunu belirtmek gerekiyor. Karşılıklı bağımlılığın arttığı bu yeni dönemde kitle iletişim araçları da bu hakim kültürü daha etkin hale getirmek için kullanılmaktadır. Ancak bunu yaparken de yereli kendine dahil etmesi gerekmektedir. Bu bağlamda etnik özellikler gösterene kendi bakış açısından yaklaşan sermayedarlar bunlardaki farklı olanı kendine dahil edip onları da kapsayarak kendi hakimiyetine daha da güç katmaktadır. Herkese uygun, herkesin kendinden bir şeyler bulduğu yanılmasında, gerçekliğin çeşitli yorumları olabileceği bu yeni zamanlarda gösteri, görsellik, reklamcılık hat safhadadır. Çoklu kimlikler bu yeni ve kişiye/tüketiciye

²³ Güliz Uluç, *Küreselleşen Medya: İktidar ve Mücadele Alanı*, İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi, 2003, ss.175-176.

²⁴ Stuart Hall, çev. S. Hakan Tuncel, *Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik*, Antony D. King (der.), *Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi*, çev. Gülcan Seçkin-Ümit Hüsrev Yolsal, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1991, ss.47-48.

özel tasarımlarla bireyin kendini özel hissedeceği hale getirilir. Böylece birey odaklı tasarımlar ön plana çıkmaktadır. Ancak buradaki farklılıklar hakim kültürün varlığını tehdit edecek değil aksine ona daha fazla renk katacak şekilde dahil olduğu ölçüde kabul görecektir. Bu durumda zaten Hall'ün de belirttiği gibi aslında farklılık kalmamaktadır; “Küresel konumunu korumak için sermaye, yenmeye çalıştığı farklılıklarla müzakere etmek, onları kısmen içine almak ve yansıtmak zorunda. Farklılıkları denetimine alıp daha da nötr hale getirmek zorunda. Farklılıkların olduğu bir dünya kurmaya çalışıyor. İşte asıl haz budur, artık farklılıkların önemi yoktur.”²⁵ İçinde yaşanan bu yeni dünyada küreselleşme zıtlıklarını içinde barındıran ve bunlarla varolan bir düzendir.

Postmodernite dönemine geçişle birlikte artan ticarileşmenin kültürel alanı da kapsadığını ve kitlesel, halka ait olan kültürel yapının ticarileşmeye başladığını görüyoruz. Kültürel yapının değişimi ile birlikte kültürün yeniden yorumlanması ve ticarileşmiş olan bu kültürün ele alınarak açıklanması yapılmıştır.

Popülerlik kavramına daha gerilerden itibaren bakacak olursak üzerinde çok fazla tartışmalar yapılmasına ve tanımı konusunda kesin bir birlikteliğin sağlanmamış olmasına rağmen kelime anlamı olarak halka ait olan değerlerin korunması olarak biliniyordu. Halkın beğenilerinin önemli olduğu ve ön planda tutulduğu şeklinde eski kullanımı ile popülerlik bugün itibarıyla bu anlamından uzaklaşmıştır. Popülizm kelimesine baktığımızda ise “halk değerlerini yücelten bakış açısı. Halkın düşünce ve sanat ürünlerine gereğinden çok önem veren bakış açısı. Sanatta, özellikle roman sanatında halk insanların yaşamını, daha çok olumlu yönlerini öne çıkararak doğalcılığa uygun ya da yakın bir anlayışla ve ayrıntılı bir biçimde tanıtlama eğilimi”²⁶ olarak yer almaktadır. Popüler kültür özellikle ortaçağda kullanılan bu halka ait olma misyonundan bugüne halkın beğenisi olarak kayma göstermiştir. Halkın beğendiği, seçtiği, kullandığı ve tükettiği olarak ifade edilen popüler kültür aslına bakılırsa bu tanımlamalarından da uzun bir süredir kopmuştur.

²⁵ King, a.g.e., s.54.

²⁶ Afşar Timuçin, Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Bulut Yayınları, 2002, s. 248.

Her ne kadar halkın beğenisine göre hazırlanmış ve sunulmuş gibi görünse de günümüzde popüler kültürü artık sermayeyi ellerinde tutanlar şekillendirmektedirler. Bunu yaparken de dikkat edilen ve Erol Mutlu'nun da ifadesiyle bazı deneyim idealleri vardır; “..... popüler kültürün deneyim ideali eğlenme, oyalanmadır. Popüler kültür gündelik olandan daha yeğın olan ama onun ritmiyle iç içe geçen rutinleşmiş hazlar saplar ve coşkusal doyumunu, arzu ile disiplin oyununu meşrulaştırır.”²⁷ Halkın kültürü, halkın gündelik kültürü şeklindeki tanımlamalarının ötesinde popüler kültürü bazı araştırmacılar iktidara karşı bir tepki olarak değerlendirmektedirler. Bu konuda John Fiske özellikle popüler kültürü bir dışavurum ve iktidara karşı bir tepki olarak ele almaktadır. Popüler kültürü toplumsal sistemimizin temelinde yer alan egemenlik altına alma ve tabi kılma güçlerinin izlerinin taşıyan ve dolayısıyla iktidar ilişkilerinin göstergelerini aktarana alan olarak belirten Fiske'ye göre popüler kültür aynı zamanda bu güçlere direnmenin ve onlardan sıyrılmanın da belirtilerine sahiptir.²⁸ Yine Fiske'den aktardığı şekliyle Gronbeck popüler kültürü: “A) bir toplumun baskın inanç, tutum, mit ve ideolojileri ile ‘direnen veya reformatif’ inançları vb. arasında bir mücadele alanıdır. B) simge üretici ve tüketicilerin birbirleriyle karşı karşıya geldikleri arenadır. C) verili bir bireyin mensup olduğu farklılaşmış altkültürlerdir (cinsiyet, sınıf, dinsel kurumlar)”²⁹ Popüler kültür tanımlarına bu bağlamda benzer bir ifade ise Stuart Hall'ün “...hem direnme hem de bir boyun eğme alanı” (Hall, 1981b)³⁰ sözlerinde yer almaktadır. Stuart Hall'a göre de popüler kültür iktidarda olanların kültürüne karşı ya da onun adına mücadele alanlarından biridir. Yukarıda da belirtildiği gibi popüler kültür modernleşme ile ortaya çıkan sosyo-ekonomik, teknolojik gelişmeler sonrasında toplumda meydana gelen değişimler sonucunda ortaya çıkan bir kavramdır. Bu durumu aynı zamanda modernleşmeye bir tepki olarak değerlendiren araştırmacılar bulunmaktadır. Stuart Hall “...belli toplumsal kesimlerin modernleşmeye yanıtının okunabileceği alan olarak ele alınabilecek popüler kültür ile modernleşme süreci arasındaki ilişkinin kurulmasında, popüler

²⁷ Mutlu, a.g.e., s.315.

²⁸ John Fiske, Popüler Kültürü Anlamak, çev. Süleyman İrvan, Ankara: Ark Yayınları, 1999, s. 15

²⁹ Bruce E. Gronbeck, “Popular Culture, Media and Political Communication” içinde David L. Swanson ve Dan Nimmo (eds), New Directions in Political Communication: A Resource Book, Sage, Newbury Park, 1990'dan Erol Mutlu, Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2005, s.367 (söz konusu bilgiyi Mutlu, Gronbeck'in ilgili kitaptaki yazısından aktarmaktadır.)

³⁰ Özbek, a.g.e., s. 27.

tecrübeye, egemen sınıf(lar) ve bağımlı sınıf(lar) arasındaki iktidar ilişkileri”³¹ şeklinde yaklaşmaktadır. Önceleri sıkı sıkıya eskiye bağımlı olan yaklaşım ve toplumsal normlar yaşanan değişimlere paralel olarak dönüşmekte ve değişime uğramaktadır. Ne eski ne yeni gibi bir problematik içeren bu yeni kültür birçok özelliğin bir arada değişime uğratılarak sunulduğu bir alan olarak değerlendirilebilmektedir. Potadaki çeşitliliğin fazla olması ona ilgi duyanların da fazlalığını sağlamaktadır. Ayrıca çoğunluğun ilgi duyması ve bu ilginin devamlılığının sağlanması için yeni ve değişik şeyler sunarken eskiyle de bağımlı tekrar ve farklı açılardan kuran popüler kültür ile ilgili Stuart Hall bu kültür ürünleri ile ilgili olarak “gelenek’in öğeleri, yeniden örgütlenebileceği (düzenlenebileceği) gibi, değişik, pratik ve konularla eklemlenip, yeni bir anlam ve uygunluk ilişkisi kazanabilirler, sabit değildirler” (Stuart Hall, 1981b:227)³² diyerek bu ilişkiye değinmektedir. Bu şekilde bu kültürü paylaşanların algılamaları, okumaları da çeşitlilik gösterecektir.

Ancak öte yandan Stuart Hall popüler kültürü, halka ait olan kültürün ticarileşmiş halidir³³ diyerek ticari yönünü öne çıkartır. Popüler kültür ile ilgili olarak yine ticari önemi, tüketimi ve metalaşmayı veri olarak gösteren araştırmacılardan biri de James Lull’dur. Lull’a göre; “... popüler kültürde “popüler”in anlamı, gündelik yaşam ortamında ortaya çıkan, sonra da sıradan insanlar tarafından yorumlanan ve kullanılan kültürel imaj ve etkiler-her zaman değil ama zaman zaman oldukça dirençli biçimlerde olabilmektedir- kitle iletişim araçları ve kültür endüstrileri tarafından metalaştırıldıktan ve dağıtıldıktan sonra ortaya çıkar.”³⁴ Popüler kültürde insanların yırtık pantolon giymeleri örneğini verene Fiske yine buradan hareketle insanların yırtık veya beyazlaşmış pantolon giymelerinin bir direniş taktiği olduğunu ancak bu giysinin endüstri eliyle bu hale getirilmesi yani sisteme dahil olmasıyla sisteme dahil olduğunu ve aynı zamanda ticari özellik kazandığını belirtmektedir. Fiske popüler kültürün aynı zamanda tabilik koşulları altında üretildiğini belirtmektedir.³⁵ Herkesin yanılmalı, değişmiş olsa da kendinden bir şeyler bulabileceği popüler kültürle ilgili olarak

³¹ Özbek, a.g.e., s. 57.

³² Özbek, a.g.e., s. 57.

³³ Özbek, a.g.e., s. 81.

³⁴ James Lull, Medya İletişim Kültür, çev.Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları, 2001, s.105.

³⁵ Fiske, Popüler Kültürü Anlamak, a.g.e., ss. 41-62.

Nurçay Türkoğlu da “herkes tarafından sevilen ve kullanılan ürünleri anlatır”³⁶ diyerek popüler kültürün genel kabul görüp çoğunluk tarafından beğenilmesini kriter olarak almaktadır. Bir metnin popüler olmasında onun okurlar tarafından söylenmek istenenleri söylemesi gerektiği, insanların toplumsal merak ve konularıyla bağlantılı olması gerektiği ve aktarılanlara halkın katılımını sağlayacak konulara yönelmesi gerektiğini belirten Fiske popüler kültür ile halkın ortak paydada buluştuğunu belirtmiş olmaktadır.³⁷ Popüler kültürün geçmişe bağlantısına yaptığı açıklamada kısmen değinen Erol Mutlu; “Popüler kültür, kökleri yerel geleneklerde bulunan halk inançlarını, pratiklerini ve nesnelere içerir; popüler kültürün içeriğinde popülerleştirilmiş seçkin kültürel biçimlerin yanı sıra müze geleneği düzeyine yükseltilmiş popüler biçimler de bulunmaktadır”³⁸ demektedir. Popüler kültürün bu şekilde geçmişin izlerini dönüştürerek kullanmasından yola çıkarak tanımını yapan Sadık Güneş’ göre; “popüler kültürün bilenen en belirgin yönü yönsüzlük duygulanımıdır. Biçim olarak yeni (modern) öz ve içerik olarak eski (gelenekseldir)dir.”³⁹ Ancak burada tekrar hatırlatılması gereken nokta bu bağlılığın çok sıkı olmadığı ve popüler kültürün yapısı gereği çok sık değişime uğramasıdır. Gündelik olanı takip ederek sürekli bir değişim gösteren popüler kültür bu şekilde tüketime de süreklilik kazandırmakla varolur. Bahsedilen sürekli değişimin yönü konusu da ayrıca ele alınması gereken bir konudur. Çünkü bu değişimin ileriye olup olmadığı tartışmalıdır. Ancak söylenebilecek olan şudur ki popüler kültürde sabit olanın yeri uzun süreli değildir; yeni, değişen, dönüşen popüler kültür için en uygun ifadeleri oluşturmaktadır. Tabii ki burada değişimin olumlu olup olmadığı popüler kültüre hangi bakış açısından bakıldığına bağlıdır. Mutlu; “Popüler kültür ne tamamen tutucudur, ne de ilerici. Popüler kültür ne tamamen uyuşturucudur, ne de özgürleşimci. Popüler kültür hakim ve muhalif söylemlerin birbiriyle karşı karşıya geldiği, çatıştığı, birbirini dönüştürdüğü bir alandır”⁴⁰ diyerek kavramı açıklamaya çalışmaktadır. Popüler kültürün günümüzdeki kullanımına göre iki tanımı olduğunu belirten Meral Özbek bunu

³⁶ Nurçay Türkoğlu, İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar, İstanbul: Babil Yayınları, 2004, s.92

³⁷ Fiske, Popüler Kültürü Anlamak, ss. 41-62.

³⁸ Mutlu, a.g.e., s. 313.

³⁹ Sadık Güneş, Medya ve Kültür-Sessiz Yığınların Kültürel İntiharı, Ankara: Vadi Yayınları, 2001, s.131

⁴⁰ Mutlu, a.g.e., s.331.

Hall'ün verdiği “yaygın olarak beğenilen, tüketilen”⁴¹ şeklindeki ifadeye ticari tanım diyor ve ikinci tanımında ise yine Hall'ün ifadesiyle betimleyici tanımı olduğunu belirtiyor. Bu tanımda halka ait olan anlamı yer alır. 18. yüzyılda Herder tarafından ortaya atılan bu tanım günümüzdeki kullanılan iki tanımdan biridir. Herder popüler kültürü; “eğitilmişlerin kültürü” (learned culture) kavramına karşıt olarak kullanıyor. Herder, Rönesans sonrası dünyada yalnızca halka ait kültürün “organik topluma” yakışan nitelikler taşıdığını öne sürüyor.⁴² İlk kullanımında farklı anlamlar içeren popüler kültür ile ilgili yapılan yorumlar 19. yüzyılda değişmektedir. Önceleri halka ait anlamları yaygınken şimdilerde ikinci tanımı yani halkın beğenisi, beğenilen, tutulan, kabul gören anlamları daha yaygın olarak kullanılmaktadır. Buradaki beğeni tüketimle yakınlaşmakta ve ticari yönü ağır basmaktadır.

Popüler olanda bir de çoğunluğa dahil olma istemi alttan alta giderilir. Bu da oldukça önemli olan bir diğer noktadır. Topluma dahil olma konusunda Swingewood; “... burjuva kültürünün bir parçası olan popüler kültür, bireyin toplumsal bütünlü ile ilişkisine aracılık etme işlevini gören bir meta türünden başka bir şey değildir”⁴³ diyerek popüler kültüre insanların yönelim amaçlarından bir başkasına değinmektedir. Çünkü popüler kültür tüketicileri aynı tüketim paydasında birleşerek kendilerini bir alana ait hissetmekte ve bununla mutlu olmaktadır. Kendilerine sunulanın ne olduğu ve neyi empoze etmek için sunulduğuyla çok fazla ilgilenmeyen popüler kültür tüketicileri sadece azınlıkta kalmayarak kendilerinin beğenilerine göre hazırlanmış olan hissine inanmak istemekte ve bunun için tüketime yönelmektedirler. Popüler kültürü sadece tüketim malları olarak ele almak son derece yetersiz olacaktır. Bir siyasi liderin popülerleşmesinden bir devlet adamının popülerleşmesine, bir sanatçının popülerleşmesinden bir kıyafetin, bir yemeğin, bir mobilyanın, bir rengin popülerleşmesine kadar bu alanı hayata dahil olan her şeye kadar genişletmek

⁴¹ Stuart Hall, “Notes on the Deconstructing the Popular” Jones, G.S. et al (eds), 1981b, 231’den Meral Özbek, Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s. 81(söz konusu bilgiyi Özbek, Jones’in kitabından aktarmaktadır.)

⁴² Burke, P. Popular Culturein Early Modern Europe, NY: Harper and Row, 1978’den Meral Özbek, Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s. 81(söz konusu bilgiyi Özbek, Burke’nin kitabından aktarmaktadır.)

⁴³ Swingewood, a.g.e., s.165.

mümkündür ve zaten popülerliğin doğasında bu bulunmaktadır. Popüler kültürde önemli olan bir diğer noktada ise toplumsal açıdan farklı kutupların belirlediği durumlarda daha rahat popüler söylemlerin üretildiği, popüler karşı çıkışların bu gibi durumlarda devletin iktidarına doğrudan meydan okuyan popüler söylemlerin yaygınlaştığıdır. Bir diğer ifade ile çelişkiler ve zıtlıkların olduğu yerde popüler kültür söylemlerinin önem kazanmasıdır.⁴⁴ Bir diğer yönü ile de siyasi bir özellik taşımaktadır. Popülizm yaşamın hemen her alanında yer aldığı gibi siyasi alanda da kendisini hissettirmektedir. halkın mevcut durumuyla ilinti olan popüler kültür bu yönüyle ortak paydasını arttırmakta ve kendisine katılım olanaklarını açmaktadır.

Popüler kültür unsurları arasında yer alan komediler, pembe diziler, romanlar, şarkılar vb. farklı okumalarla ele alınabilmektedir. Popüler kültür ürünlerinde eğlence, mizah, eğretileme vb. ön plandadır. Bakthin halk karnavalının özelliklerini belirtirken bir yandan da popüler olanın özelliklerine de değinmektedir. Alaycı olması, eğlence merkezli olması, tersine çevirme, parodiye yer vermesi, mizahı kullanması, komik olması vb. ile dikkatleri çektiğini ve herkesi kucakladığını belirtmektedir.⁴⁵

Özellikle 1970'ler sonrasında çoklu kimliklerin ortaya çıkması ve kültürel araştırmaların artmasıyla birlikte bu alanda farklı bakış açıları da gelişmiştir. Bir kültürel metnin araştırılmasında farklı perspektifler kullanılmıştır. Bunlar kısaca üretim ve ekonomi politik bakış açısından konuya yaklaşılması, metin analizleri ve izleyici araştırmaları olarak ifade edilebilmektedir. Üretim ilişkileri ortaya çıkartılan ürünün ne amaçla üretildiğine etki etmekte, üretim ve dağıtım sürecinin diğer bir ifade edile ekonomi politığın analizlerdeki önemi vurgulanmaktadır. Çeşitli sistemler sonucunda hazırlanan ve ortaya konulan ürün gözden kaçan veya önemsiz gibi görünen ancak oldukça önemli ipuçları vermektedir kültürel bakışın aktarılmasıyla ilgili olarak. Üretim, dağıtım ve dolayısıyla ekonomik açıdan hesap edilen kültürel çıktı çoğu durumda hızlı tüketilebilir olacak şekilde hazırlanmaktadır. Örneğin popüler kültür ürünlerinden müzik parçalarının çok büyük bir kısmının üç veya beş dakikayı geçmemesi onun kolay tüketilebilir ve kendi sistemi içinde dağıtımının özellikleri düşünülerek yapılmaktadır. Bir ürünün

⁴⁴ Fiske, Popüler Kültürü Anlamak, a.g.e., s.197.

⁴⁵ Fiske, Popüler Kültürü Anlamak, a.g.e., ss. 106-108.

ortaya konulma süreci onun kültürel bakışını ifade etmekte oldukça önemlidir. Televizyon için üretilen ürünlerin amacı onun popüler olma istemi kendi içinde ne kadar çok ögeyi barındırdığını da ortaya koymaktadır. Ekonomi politiği ürünün aynı zamanda kültürel sermayesi hakkında da önemli referanslar vermektedir. Kısa süreli, reality show türünde yapımlar, belgeseller, durum komedileri vb. pek çok yapım yine üretim ve dağıtım özellikleri dikkate alınarak belirli amaca yönelik olarak ve dolayısıyla sınırlı bir bakış içinde üretilmektedirler. Ancak benzer alt yapılarda olmalarına rağmen popüler kültür ürünü olan bu yapılarda çoklu kimliklere yer veriliyor izlenimi yaratılmaktadır. Politik ekonomiden yapılan bu bakış aynı zamanda ortaya konulan ürünlerin politik bakışları ve ideolojik sınırlar ve etkiler hakkında da belirleyicidir. Pek çok ürününü benzer kanallardan üretilmesi, oluşan medya tekelleri ortaya konulan ürünler hakkında ve onların özellikleri hakkında da bilgi vermektedir. Bu bağlamda pek çok ürün benzer ideolojik bakıştan üretilmektedir. İçinde bulunulan globalizasyon sürecinde medya şirketlerinin kar paylarının dağılımı üretilen ürünlerin dünya piyasasında dağıtım kanalları kültürel çalışmalarda oldukça önemli bir bölümü oluşturmakta ve bu alanda yapılan çalışmalarda kültürel ürünlerin analizinde etkili olmaktadır. Bir diğer analizde ise daha ziyade metin üzerinde odaklanılmaktadır. Metinler çok yönlü bakış açılarıyla farklı şekillerde açılmaya çalışılmaktadır. Bu analizlerde söylem analizleri, ideolojik bakışlar, resim vb. yapıların etkileri araştırılmaktadır. Metinler içlerinde bölümlere ayrılarak farklı bakış açıları ile analiz edilmeye, eleştirilmeye çalışılmaktadır. Örneğin kadınlar üzerine kurulmaya çalışılan imaj, siyahlar ve diğer grupların nasıl ele alındığı, nasıl bir anlamlandırma yapıldığı bu alandaki çalışmaların ortaya çıkarmayı amaçladığı şeydir. Niceliksel ölçütlerin alınarak yapıldığı bir kısım araştırmada üslup, söz sanatları, hikayeleme bakış açısı ve diğer formal unsurlar dikkate alınmaktadır. Semiyoloji, tür araştırmaları, psikanalitik araştırmalar ideolojik çözümleme bu alanda ortaya konulan ve oluşturulmaya çalışılan anlamları açıklamada önemlidir. Metin analizlerinde verilmek istenen mesajın yanında nasıl alılmadığı da önemlidir çünkü bu ikisi arasında çatlaklar bulunmaktadır. Bu nedenle metin analizlerinde çok yönlü bakış sağlanmaya çalışılmaktadır. Kültürel çalışmalarda bir diğer bakış açısında ise izleyici ve medya kültürünün nasıl kullanıldığı üzerinde yoğunlaşmaktadır. Farklı türlerin, sınıfların, kültürlere sahip olan izleyicinin alımladığının da farklı

olacağında hareketle yapılan standart etnografik araştırmalarda izleyici merkezde yer almaktadır. Bu çalışmalarda medyanın ve ortaya konulan kültürel ürünlerin insanları bir diğer ifade ile izleyiciyi nasıl etkilediği, ona hangi anlamları vermeye çalıştığı, hangi davranış kalıplarını oluştırmaya çalıştığını ve izleyicinin bunları ne ölçüde alınımadığı önem taşımaktadır.⁴⁶ Kültürel çalışmalar bu farklı bakış açılarıyla ortaya konulan ürünlere eleştirel bir açıdan yaklaşarak görünenin ardındakini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır.

Sonuç olarak kitle kültürünün ortaya çıktığı modernleşme döneminde popüler kültür en genel ifade ile kitle kültürünün ticarileşmesi olarak belirtilebilir. Üst, alt ve folk kültürden parçalar barındıran popüler kültür üzerine yapılan tartışmalar devam etmektedir. Konunun önemi günümüz dünyasında hemen her alanda bir popülerleşmenin yaşanmasından kaynaklanmaktadır. Bir çeşit iktidar alanı olan kültürde bizlerin de boyun eğip eğmediğimiz veya karşı durduğumuz bir alan olarak popüler kültür üzerine yapılan tartışmalar daha uzun yıllar sürecek gibi görünmektedir.

A – 3 Medya ve Kültür İlişkisinin Kurulması

Küreselleşme sürecinde televizyon, görsellik en önemli kitle iletişim araçları arasında yer almaktadır. Nasıl ki postmodernizm kapitalizm sonrası dönem olarak değerlendiriliyorsa televizyon da David Harvey'in ifadesiyle; "geç kapitalizm döneminin bir ürünüdür ve bu niteliğiyle bir tüketimcilik kültürünün teşviki bağlamında ele alınmalıdır"⁴⁷ Kitlemel üretim sonucunda ortaya çıkan fazla miktardaki ürünlerin pazarlanabilmesi kitle iletişim araçlarına yönelimi arttırmış reklam ve bunun gibi görsel ağırlıklı iletişim araçları kullanılmıştır. Bu yönelim de tüketimcilik temelinde gerçekteşmiştir. Bir ürünün, bir kişinin veya bir fikrin kabul görmesi onun kitle iletişim araçları sayesinde popülerlik kazanması ve kabul görmesi ile mümkün olacaktır. İçinde bulunulan bu zamanda ise bu da medya kuruluşlarına sahip olan kişinin inisiyatifine bırakılmaktadır. Yani kimin ne konuşacağına, ne kadar konuşacağına yine kitle iletişim araçları sahipleri karar

⁴⁶ Douglas Kellner, "Cultural Studies, Multiculturalism and Media Culture", Columbia University, <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/> (20 Nisan 2007)

⁴⁷ Harvey, a.g.e., s.79.

vermektedirler. Aynı zamanda dünyanın hemen her noktasında yer alan alıcılar veya ajanslar aracılığıyla kendilerine gönderilen haber veya görüntüler içerisinde de yine bu karar vericiler dünyadaki önem verilen konu ve olayları belirleme hakkını da bulmaktadır. Bu konuda "...binlerce haber arasından "görölmeye değer olanı" seçerken izlediği yolun belirginleşmesi ile daha da artacaktır. Yetersiz bilgilendirme ve sadece yakın çevre ile ilgili haberlerin yayılması tüm dünyanın görüş kaybına uğramasına, hemen hemen hiçbir şeyle ilgilenmemesine yol açmakta"⁴⁸ diyen Giovanni Sartori'nin sözleri büyük önem taşımaktadır. Ayrıca bunlara ilaveten verilen haberlere veya görüntülere ne kadar süre ayrılacağı medyanın olayı nasıl yorumladığı, sunucunun duruşundan haberin hazırlanmasına kadar bir çok değişken bu sürece dahil olmaktadır. Postmodernist dönem hakkında bilgi aktarırken de belirtildiği gibi gerçeklik ile kurgu arasındaki sınır kaybolurken popüler kültür ile yüksek kültür arasındaki sınırdaki kaybolmaktadır. Hemen her şeyin görsel hale geldiği yazının yerini görüntünün aldığı bu yeni zamanda hangi görüntünün verileceği, nasıl verileceği vb. her şeyi medya sahipleri belirleyince gerçekliğin ne ölçüde sunulduğu da farklı bir sorun olarak çıkıyor ortaya. Erol Mutlu; "televizyon ayrıca yaşantının kesintisizliğini, sürekliliği parçalayıp enformasyonu ve haberleri aralarında hiçbir bağlantı yokmuş gibi aktarmak suretiyle ve haberlere konu olan olayları bir kolajmışçasına sunarak düşünme kabiliyetimizi de kısırlaştırmıştır"⁴⁹ derken postmodernist dönem sanatına dair yukarıda belirtilen özellikleri de hatırlatıyor bizlere. Kolajda yeniden üretim yoktur bunun yerine önceden yapılmış birbirinden farklı parçalar yapııştırılarak bir araya getirilir ve zaten postmodern dönem de buna yatkındır. Böylelikle parça bütünden ayrılır ve yeni bir anlam yüklenmek üzere diğer parçalarla bir bütün oluşturmaya çalışır. Televizyon üzerine çalışmalarda bulunan Neil Postman'a göre televizyon insanların gerçekliklerden kaçışı için oldukça uygun bir araçtır. Postman'a göre; televizyon kitap olmayan her şeydir; kaçış, oyalanma, eğlence, önemsizlik, ciddiyetsizlik, edilgenliktir."⁵⁰ Enformasyon çağında olurken bilgi eksikliği yaşamak veya bilginin gerçekliği konusunda şüpheler taşımak bu dönem insanının temel sorunlarından. Gösteri toplumu haline gelen yeni dünya toplumu için

⁴⁸ Giovanni Sartori, Görmenin İktidarı, çev.:Gül Batuş-Bahar Ulukan, İstanbul: Kara Kutu Yayınları, 2004, ss.66-67.

⁴⁹ Mutlu, a.g.e., s. 78.

⁵⁰ Mutlu, a.g.e., s. 79.

basamaklıp yargılar daha basit ve kolay kabul edilebilir şekilde sunularak tüketim merkezli hale getirilir. Yapılan araştırmalar insanların okumaktan çok izlemeye kaydığını göstermektedir. “İngiliz Kraliyet Basın Komisyonu 1947-49 yılları arasında yaptığı görüşmeler ve değerlendirmeler sonucunda şu sonuçlara varıyor: pazar yönelimli bir sistemde üretilen haberlerin bazı özelliklerinin altını çizdi: süreç yerine eyleme, soyutlama yerine görselleştirmeye, insan karmaşıklığı yerine basamaklıp yargılara vurgu yapan basitleştirilmiş, kısaltılmış, kişiselleştirilmiş, bağlamsızlaştırılmış enformasyon.”⁵¹

Yeni dünya düzeninde medyanın yorumlanışına bu çalışma kapsamında bakacak olursak; kültürel çalışmalar çerçevesinde öne sürülen izleyicinin aktifleştirilmesi pek çok kuramcı tarafından kabul görmektedir. Hall’ün görüşlerine oldukça benzer ifadeler içeren; Jacques Derrida, anlamlandırma ve anlamlandırmanın bir öğesi olan önemsemenin (signification) bireyden bireye değişeceğini düşünmekte; “her birey bir metni okurken kendi önemseme ölçėđi içinde yorum yapacak ve böylece, kaçınılmaz olarak ayrı metin için farklı yorumlar, yani farklı anlamlandırmalar ortaya çıkacaktır”⁵² diyerek bu konuda izleyiciyi eski pasif halinden çıkaran bir yolu tercih etmektedir. Her ne kadar imgenin önem kazanması, görsel olanın kutsanması ve izleyicilerin bunların etkisinde kalmaları ifade edilse de aradaki önemli ayrım izleyicinin kültürel sermayesinin ne olduğu ve dolayısıyla verilen mesajı ne ölçüde isteğe göre yorumladığıdır. Kültürel geçmiş her bireyin olayları algılama ve yorumlamalarında farklılıklara neden olmaktadır. Yine aynı paralelde Jean François Lyotard; “metni belirleyen sürecin o metni kaleme alanın niyetleri değil, okuyanın deneyleri, duyumları ve imajları olduğunu ileri sürmüştür.”⁵³ Burada kullanılan metin televizyona da uyarlanmaktadır. Bunların yanında haber almak gibi temel bir amaç ile hizmet vermesi gereken televizyon ve bunun gibi diğer kitle iletişim araçları maalesef daha farklı amaçlar için kullanılmaktadır. bir liderin popüleriği onun kitle iletişim araçlarını ne kadar etkin kullandığı ile paralellik göstermektedir. Geçmiş yıllarda yaşanan önekler bunun haklılığını göstermektedir. Konuyla ilgili en önemli

⁵¹ James Curan, Medya ve Demokrasi: Yeniden Değer Biçme, Süleyman İrvan (der.), Medya, Kültür, Siyaset, Ankara: Alp Yayınevi, 2002, ss. 220-221.

⁵² şaylan, a.g.e., s. 208.

⁵³ şaylan, a.g.e., s.273.

örneklerden biri “eski ABD Başkanı Ronald Reagan’ın benzeri görülmemiş popülerliğini ve önemli siyasal başarılarını televizyonu kullanmadaki ustalığına borçlu olduğu söylenmiştir”⁵⁴ Bu anlamda kitle iletişim araçlarının dünyanın her tarafında alıcılarının olması veya ajanslar yoluyla özgür ve sınırsız bilgi akışının sağlanması gibi küreselleşme sürecine olumlu bakış açıları aslolanı gizleme çabasından başka bir şey değildir. Bu süreçte farklılıklar daha önce de belirtildiği gibi farklı olmaktan çıkarak egzotik hale getirilmekte ve tüketime sunulmak üzere kapsam alanına alınmaktadır. Baudrillard’ın da belirttiği gibi kitle iletişim araçları araç olma özelliğinden çıkarak amaç haline gelmiştir.⁵⁵ Bilişim teknolojilerindeki ilerlemeler de bu bağlamda değerlendirilebilir. Gerçekliği hakkında emin olmadığımız yaşamda görsel olan ön planda iken imaj en önemli kavramlardan biri haline gelmektedir. Yaşanan Körfez Savaşı sonrasında hafızalarda klan tek şey ışıklı bir internet oyununa benzer birkaç görüntü ve ardından petrol nedeniyle ölü bulunmuş birkaç ördek fotoğrafıydı. Zaten oldukça fazla tartışmayı beraberinde getiren bu televizyon savaşı sadece görsel bir şölen olarak sunuldu ekranları başındaki izleyicilere. Yaşam dokunmayan, gerçeklikten uzak bu görüntüler sadece hedefi vurmaya çalışan bir oyuncu gibi öldürmeyi ve savaşı kolay kabul edilebilir hale getirdi. Dolayısıyla tüm dünyada alıcıları olan sermayedarlar sayesinde bu savaş basit bir kurgu olarak kaldı hafızalarda sınırsız enformasyon sağlayacağı iddia edilirken. Şimdi tekrar tartışılan konu televizyonun veya diğer görsel imajların sunulduğu mecralarda ne olması gerektiği üzerine. İdeal olan ile uygulanan arasındaki mesafe hızlı bir şekilde artmaktadır. “İdeal olan, televizyonun “dünyaya açılan pencere” olmasıydı. Gerçekte ise “pencere, enformasyonu kontrol edenler tarafından üretilen imajların aynası oldu.”⁵⁶Oluşan bu yeni düzende bizden uzak olan ve zaten gerçek olup olmadığı konusunda şüphelerin olduğu ortamda izleyiciler sadece izleyici olarak varlıklarını devam ettirmekte kendilerine sunulan Hall’ün belirttiği üç şekilde karşılaşmaktadırlar. “Ekrandaki imajın varlığı, görüntülenmiş gerçekliğin yokluğunu ve uzaklığını onaylar. Ekran temel olarak

⁵⁴ Shanto Iyengar, Siyasette Erişim Yanlılığı: Televizyon Haberleri ve Kamuoyu, Süleyman İrvan (der.), Medya, Kültür, Siyaset, Ankara: Alp Yayınevi, 2002, s. 394

⁵⁵ Manuel Nunez Encabo, Gazetecilik Etiği ve Demokrasi, Süleyman İrvan (der.), a.g.e., s. 449.

⁵⁶ Kevin Robins, İmaj-Görmenin Kültür Politikası, çev. Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 118 Not: ilgili kaynağın dipnotunda Philip Taylor, War an the Media: Propaganda and Persuasion in the Gulf War, Manchester, Manchester University Pres, 1992, s.11,18,9,8 ifadesi yer almaktadır.

hareketsizdir, bizi diyalog ve müzakere sürecine sokmaz”⁵⁷ Sonuç olarak söylemek gerekir ki ekrandan sunulan imajlar sermaye merkezlidir ve bu nedenle tarafsız olduklarını ifade etmek yanlış olacaktır. İç içe geçmiş ilişkilerde eleştiriyor gibi görünmek bile sadece popüler olmak anlamına gelmektedir. Tekrar yoluyla ki bu görüntülerin, ifadelerin, jest ve mimiklerin tekrarı ile devam etmektedir, verilmek istenen mesaj sağlamlaştırılmaya çalışılmakta ve Batı yani diğer ifade ile Amerikan tarzı ifade ve söylemleri güçlendirmektedir. Bunu yaparken de Raymond Williams’ın şu sözlerini oldukça yaygın olarak uygulamaktadırlar ve böylece yerini sağlamlaştırmaktadır; “kapitalizmin genel savunma dilinde olduğu gibi ticari yayıncılık bırakın kapitalist demeyi, kendini ticari olarak bile adlandırmaz; “özgür” ve “bağımsız” gibi, halkla ilişkiler tanımlarını kullanır ve sık sık kendisinin “tekeli” ve “devlet denetimiyle” karşıtlığını vurgular.”⁵⁸

Her ne kadar sınırsız enformasyon çağında yaşıyor olsak da yaşam tarzlarının değişmesi ile artık enformasyona karşı direnmenin de söz konusu olduğunu belirtebiliriz. Bireyselleşmenin artması sonucu birey için tüketilecek ürünler ortaya çıkarmak ve bunu gibi pek çok şey insanları kendileri dışındakilere kapalı hale getirmektedir. Bunun sonucunda da sadece sanal alemde dünyaya hakim olan ve bunun verdiği iktidar duygusunu yaşayan insanlar oluşmaktadır. Yapılan araştırmalardan sadece bir tanesine bakacak olursak; “bugün Birleşik Devletler’de 30 yaşın altındaki gençlerin sadece %20’si world news-dünya haberleri denen haberleri takip etmektedir”⁵⁹ belki çizilen tabloyu daha net görebiliriz. Önemli olan bilgiye ulaşmak değil bunu ne amaçla kitle iletişim araçları hizmetine sunmaktır. Bu bağlamda Kevin Robins’in ifadesi ile; “Amerika Birleşik Devletleri’nin yerküre üzerinde 42 bin farklı hedefi izlediği tahmin ediliyor”⁶⁰ Yani diğer bir ifade ile geniş bilişim ve iletişim sistemleri olmaktadır ancak buna rağmen Neil Postman’ın şu sözleri ortada bir sorun olduğunu çok net bir şekilde ortaya

⁵⁷ Robins, a.g.e., s.138.

⁵⁸ Williams, Raymond, Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim, çev.:Ahmet Ulvi Türkbağ, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2003, s.31.

⁵⁹ Sartori, a.g.e., s.68.

⁶⁰ Robins, a.g.e., s. 100.

koymaktadır; “Bugün her koşulda Amerikalılar Batılı dünyanın en çok eğlendiren ve en az bilgilendiren toplumdur.”⁶¹

Popüler kültür ile medya ilişkisini değerlendirdiğimizde, içinde yaşadığımız küresel dünyada bu durum kültürel ürünlerin tüketiminden başlayarak temel ihtiyaçlar dışındaki hemen her şeye kadar yayılmışlardır. Tüketimde de temel ölçüt bilinir yani kitle iletişim araçlarıyla sunulan ve dolayısıyla halkın beğenisiymiş gibi sunulan popüler kültür ürünlerinden oluşmaktadır. Popüler kültür ile ilgili yukarıda aktarıldığı gibi bu ürünler sürekli değişmekte, basit ve kolay anlaşılır olmakta ve geçici hazlar sunmaktadır. Belki de söylenmesi gereken en önemli şeylerden birisi de popüler kültür ürünlerinin düşünmeye çok fazla ihtiyaç duyulmadan kabul görmesidir. Bireyleri tüketime yönlendiren nedenlerle beraber düşünüldüğünde içinde bulunulan dönem ile ilgili siyasal, ekonomik, toplumsal değişmeler de ve bağımlılıklar da kolayca anlaşılabilir. Modernleşme döneminden postmodern dönemlere kadar değişen kültür tanımları karşısında izleyicinin değişen rolü de vurgulanmıştır. Popüler kültüre eleştirel bakan grupta yer alan Frankfurt Okulu üyelerine göre ağırlıklı olarak ekonomi üzerine kurulan kültür endüstrisi kavramı tek taraflı bakış açısı ile değişen dünya düzeninde birçok konuda yetersiz kalmıştır. Bu nedenle olaya kültürel boyutu ile yaklaşan ve daha kapsamlı olarak yaşananları ele almaya çalışan yeni bir grup çıkmıştır. İşte bu grup izleyiciyi kitle iletişim araçları karşısında eski pasif konumundan çıkartarak aktif hale getirmiştir. Kültürel çalışmalar yukarı da açıklandığı gibi dünyayı kendi dünyaları, tecrübeleri kadarıyla algılamakta yani verili her mesajın kodaçımı kişiden kişiye, kültürden kültüre farklılık göstermektedir.

A – 4 Popüler Kültür İle İlgili Yapılan Yorumlar

Popüler kültür üzerine yapılan açıklamalar sonucunda farklı düşünce grupları ortaya çıkmıştır. Bunlara çok kısaca bakacak olursak;

⁶¹ Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, New York: Viking Pres, 1985'ten Sartori, a.g.e., s.68(söz konusu bilgiyi Sartori, Postman'ın kitabından aktarmaktadır.)

Tutucu bakış açısında olanlar: popüler kültürü yaygınlığı ölçüsünde değersiz olarak gören tutuculara göre popüler kültür orta sınıfın kültürüdür. Yani bir başka ifade ile folk kültürü ile seçkin kültür arasında orta kesme hitap eden bir kültürdür. Erdoğan bu konuda popüler kültür ile kitle kültürün aynı şekilde ele alındığını belirtmektedir. Tutucu bakış açısına sahip olanlara göre popüler kültür bayağı ve seviyesiz bir kültürü ifade edilerek aşağılanmaktadır.

Liberal çoğulcu bakış açısında olanlar: bu grupta yer alanlar ise popülerleşmeyi bir kültürel akım olarak ele almaktadırlar. Halkın arzu ettiğini almasını bir demokratik anlayış çerçevesinde ele alan liberalciler yüksek kültürün popülerleşmesi ile bayağılaştığını ifade eden seçkincilerce eleştirilene uğramaktadırlar. Demokratikleşmenin, çoğulcu bir yapıya kavuşmanın ve özgürlüğün bir göstergesi olarak popüler kültür ürünlerini değerlendiren bu kesim övgücü ve sorgusuz bir nimet olarak görürler popülerleşmeyi.

Eleştirel bakış açısında olanlar: bu grupta yer alanlar ise popüler kültürü ekonomik yapı/mülkiyet ilişkileri içinde ve kültür üretimi ile bir olarak ele almaktadırlar. İnsanlara belli bir ideolojinin yüklenerek kendilerine yabancılaşmalarına neden olunmasından, hegomanya kuramına, popüler kültürün bir baskı unsuru olmasından farklı mülkiyet ilişkileri ekseninde medyanın toplumlar üzerindeki olumsuz etkilerine kadar çok geniş bir perspektiften oluşmaktadır.

Popüler kültür tartışmalarında önemli duraklardan birini oluşturan Frankfurt Okulu konuya eleştirel yaklaşan üyeleriyle tarihte önemli bir yer almışlardır. 1. Dünya Savaşı sonrasında 1920-1930'larda ortaya çıkan okul bazılarınca dönemin koşullarını çalışmalarına yansıtmakta ve bu nedenle karamsar bir tablo çizmektedirler. Rusya'da devrim sonrası yaşanan olumsuzluklar, savaşlar, Batı'da faşizmin yükselişte olması, kapitalizmin alanının her geçen gün genişlemesi vb. okul üyelerini de etkilemiştir. Okulun ne olduğu ve nasıl tanımlanacağı üzerine Tom Bottomore: "bir anlamda enstitü bir taraftan ileri kapitalist toplumlara ilişkili olarak, Marksist teorisinin farklı, baskın olarak Marksist teorisinin Hegelci yorumlamaları ile diğer taraftan Sovyetler Birliği'ndeki devlet ve toplum

gelişiminin eleştirel görüşüyle belirlenen ve “Batı Marksizmi” olarak bilinecek geniş bir düşünce hareketinin bir kısmını teşkil etmekteydi.”⁶² Frankfurt Okulu genelde 4 dönem olarak ele alınmakta ve açıklanmaktadır. Bunlar; enstitünün kurulduğu 1923-1933 yılları arasını kapsamaktadır. Bu dönemde Marksist ideoloji tam olarak yerleşmemiştir. İkinci dönem ise 1933-1950 arasındaki yılları kapsayan ve enstitünün Amerika’da sürgün olduğu ayrıca yeni Hegelci eleştirel teorinin açıkça ortaya konulduğu dönemdir. Bu dönemde birinci dönemde başkanlığı elinde tutan Carl Grünberg’in yerine Horkheimer geçmiştir. Bu dönemde adından daha sonra sıkça bahsedilecek olan Marcuse ve Adorno enstitü çalışmalarına katılmışlardır. 1950’lerden 1970’lere kadar uzanan üçüncü evrede ise enstitü çalışmaları ile tam olarak kendini ifade etmiş ve toplum üzerinde etkili olmuştur. Bu dönemde enstitü Almanya’ya geri döner ancak Amerika’da kalan kısmı da çalışmalarına oralarda devam ederek birçok düşünsel ve siyasal görüş üretirler. Son evrede 1970’li yıllardan oluşmaktadır. Görüşleri ve yapısıyla çökmeye yüz tutmuş okulun bu son döneminde Horkheimer ve Adorno’nun ölümleri ile okul gerileme dönemine geçmiştir. Bu son dönemde ismi geçen en önemli düşünür ise Jürgen Habermas’tır.

Enstitünün önemli üyeleri, Max Horkheimer (felsefeci, sosyolog ve sosyal psikolog), Friedrich Pollock (iktisatçı ve ulusal planlama sorunları konusunda uzman), Theodor Adorno (felsefeci, sosyolog müzikolog), Erich Fromm (psikanalist, sosyolog), Herbert Marcuse (felsefeci), Franz Neuman (siyaset bilimci, özellikle hukuk alanında uzman), Leo Lowenthal (popüler kültür edebiyat konularında uzman), Henryk Grossman (siyasal iktisatçı), Arkadij Gurlarland (iktisatçı, sosyolog), Jürgen Habermas ve Enstitünün "dış çevresinin bir üyesi olarak Walter Benjamin (denemeci ve edebiyat eleştirmeni). Frankfurt okulunun önde gelen simaları, diğerlerinin yanısıra Kant, Hegel, Marx, Weber, Lukacs ve Freud'un çalışmalarıyla ilgilenmeyi ve bu çalışmaların bazı yönlerini bir senteze ulaştırmayı denediler. Habermas için, Anglo-Amerikan düşüncesinin belirli gelenekleri, özellikle dil felsefesi ve son dönem bilim felsefeleri de önemlidir.⁶³

⁶² Tom Bottomore, Frankfurt Okulu, çev. Ahmet Çiğdem, Ankara: Vadi Yayınları, 1997, s. 8.

⁶³ Bottomore, a.g.e.

Frankfurt Okulu birçok alanda çalışmalarda bulunan üyelerce zenginleşmiştir. İçinde buldukları ortamı da değerlendiren üyeler aile bağlarının zayıfladığını belirtmiştir. Bunun yerini ikame etmek üzere toplumda stereotiplerin yaratılması ise ciddi sorunlara neden olmaktadır. Tüketime dayalı kitle toplumunda örneğin baba eski rolünü terk etmiştir. Freud'un baba oğul ve model alma konularıyla ilgili görüşlerini değerlendiren okul üyeleri bu baba figürünün artık model olarak alınmaması sonucu kaymalar olduğunu belirtmişlerdir. Nazizmin yükselişinin nedenlerinden birisi olarak bunu göstermektedirler. *Kültür Endüstrisi* kavramını literatüre katan bu düşünürlere göre insanların beyinleri uyuşturularak tüketime yönlendirilmekte ve bunu günlük hayattan kaçış olarak göstermektedirler.

Oldukça önemli olan Kültür Endüstrisi terimini, seri ve standartlaşmış üretimi ifade etmek için kullanılmıştır. Ayrıca bu üretimin rasyonel bir şekilde dağıtımı belirtilmektedir. İnsanların hayatın acı ve zor gerçeklerinden kaçmalarına inandırıldıklarını belirten Adorno'ya göre aslında yapılan her şey onların yaşamlarının kötü birer kopyalarıdır. Ayrıca yine kültür endüstrisi ile yaşamdaki birçok şeyin şans ve tesadüfi olduğu inancı yayılarak bir çeşit kadercilik, bağımlılık ve yükümlülük yayılmaya çalışılmaktadır. Bu konuda Lowenthal; "Kahramanların çalışıp didinerek başarıya nasıl ulaştıklarını anlatan bir başarı öyküleri yoktur, başarı yolunda zorluklar ve kesintiler vardır ama her nasılsa olmuştur ve başarılı olmuşlardır. Böylece sıradan insanlar için izleyebilecekleri bir yol kalmaz, başarı kazaen başa gelen irrasyonel bir olaydır"⁶⁴ Kültür endüstrisi içinde verilen filmler, birbirini izleyen western filmleri ve olay örgüleri bu görüşü destekler niteliktedir. Sanat alanında özellikle müzik alanında da görüş belirten Adorno toplum üzerine sürülen bu ince ve yapay sıvanın çökmeye hazır olduğunu belirtir ve müziğin bir tepki olarak ifade bulunduğunu da ekler. Farklı disiplinler ile birlikte çalışılarak medyanın etkisi üzerine çalışan ve toplumu bir bütün olarak değerlendiren bu düşünürlere göre boş zamanın nasıl değerlendirildiği de önemlidir. Çünkü bu zamanın yine kitle iletişim araçları yoluyla yapay bir bireyselliğin sunulması ve içeriği yönlendirilmiş olarak tüketime yönelik ve aynı

⁶⁴ L. Lowenthal, *Literature, Popular Culture and Society*, New Jersey: Prentice-Hall, Inc, 1961'den Beybin Kejanlıoğlu, *Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya*, Ankara: Bilim ve Sanat, 2005, s.216 (söz konusu bilgiyi Kejanlıoğlu, Lowenthal'in kitabından aktarmaktadır.)

kısır döngüyü devam ettirdiğini savunmaktadırlar. Düşünceleri engellenen ve uyuşturulan bireyler birbirinden habersiz kitlelere dönüşerek kültür endüstrisinin sürekli tüketicileri haline gelmektedirler. Aile bağlarının zayıflaması ve az önce bahsedildiği üzere aile içindeki çeşitli modellerin kaybedilmesi ile toplumda yapay kahramanlar yaratılmakta ve bunlar sayesinde iletilmek istenen egemen düşünceler topluma sunulmaktadır. Bu konuda arkadaşları ile birlikte 1950 yılında The Authoritarian Personality adlı çalışmasında bu konu üzerinde durarak kişiliğin oluşumunda ve eksiklerin görüldüğünde yerine nelerin alacağını vurgulamıştır. Ayrıca milliyetçilik ve saldırgan bir kişiliğin oluşumuna değinen Adorno ve arkadaşları otoriteye boyun eğen, sorgulamayan, düşünmeyen ve standartlaşmış insan tipinin nasıl oluştuğuna dikkat çekmişlerdir. Kültür Endüstrisine karşı bir şeyler üretmek gerektiğini belirten okul üyelerine göre popüler olan, kolayca ve herkes tarafından tüketilebilen bu kitle kültürü ürünleri seri ve standart olarak üretilmekte ve yanlış bilinçle topluma aşılacaktır. Bu konuda popüler müzik yerine daha yüksek düzeyde müziklerin dinlenmesi, araştırılması gerektiğini belirten Adorno çalışmalarında müziğin etkilerine de değinmiştir. Müzik dinlemenin de bir tavır olduğunu düşünen Adorno bu konuda daha titiz davranılması gerektiğini belirtmektedir. Ayrıca kitle iletişim araçlarından da daha derinlikli eserlerin sunulması gerektiğini savunan Adorno böylece basit ve kolay olanı yayan ve sorgusuz sualsiz kitleler yaratan medya araçlarının da dönüşümünü sağlamaya çabalamaktadır. Herbert Marcuse ile birlikte kültürel ürünlerin meta haline geldiğini ve şeyleştiklerini, kendilerine yabancılaşan insanların arttığını ve dolayısıyla yabancılaşan bu insanların içerik açısından boş ve nesne konumuna gelmiş sözde kültürel ürünlere yöneldiklerini belirtmiştir.

Yapısı itibariyle trajediye yer verilmeyen kültür endüstrisi olumsuzluklardan arındırılmış ve uyumlulaşmayı sağlayan bir yapı arz etmektedir. Konu ile ilgili olarak Horkheimer ve Adorno “estetik barbarlığın nesnelere toplumsal hiyerarşiye itaat etmelerini bekleyen modern kapitalist sanatın özü...”⁶⁵ diye bahsetmiş, sanatın zor anlaşılır ve anlamak için bireyi bir çabaya soktuğu zaman anlamlı olabildiğini belirtmişlerdir. Bu nedenle basit ve kolay anlaşılıp tüketilen kültür endüstrisi ürünlerini eleştirmektedirler. Yine Adorno ve Horkheimer’e göre

⁶⁵ Swingewood, a.g.e., s. 37.

kitle iletişim araçları tarafından kullanılan dil sayesinde insanlar kısır döngü içerisinde kalarak bu bağımlı kültürün tutsağı olurlar. Adorno yine kitle iletişim araçlarının insanları pasifleştirdiğini belirterek konu ile ilgili eleştirilerini müzik üzerine yaptığı çalışmalardan hareketle sürdürmektedir; “dinleyici programlanmış, standartlaşmış şeyleri algılayıp ancak bu biçimde düşünecek hale gelir ve teknoloji güdüp yönlendirme amacına hizmet etmek üzere kullanılır⁶⁶ Kitle iletişim araçlarının kullandığı dil kavramsal düşünmeyi engellemektedir. Frankfurt Okulu üyelerinden Benjamin enformasyon ile ilgili olarak şunları ifade etmektedir; “Enformasyon, açıklama zorunluluğu olmaksızın mucizevi şeylerden beslenen, dinleyiciye/okura yorum alanı bırakan hikaye anlatıcılığının ruhuna aykırıdır.”⁶⁷ Yani bir anlamda pasif bir dinleyici, okuyucu, izleyici ile karşı karşıya kaldığını belirterek enformasyonu tanımlamaktadır. Kitle kültürü ile ilgili olarak yine keskin eleştirilerden bir tanesini daha Marcuse ve Adorno yapmaktadır: “kitle kültürü, modern totaliterliğin⁶⁸ modern kapitalizmin somutlaştırıcı eğilimlerine karşı tüm gerçek muhalefetin silinişinin –temelini oluşturmaktadır” diyerek kitle kültürü ile ilgili görüşlerini belirtmektedirler. Kitle iletişim araçları ile ilgili Marcuse yine şunları belirtmektedir; “gerçek gereksinimler ile, bireyin baskı altında tutulmasını sağlamak için belirli çıkar çevrelerinin öne sürdüğü yapay gereksinimler arasında bir ayırım yapmaktadır. Kitle iletişim araçlarından özendirilen gereksinimler de işte bu yapay gereksinimlerdir.”⁶⁹ Çok farklı şekillerde eleştirilere uğrayan Frankfurt Okulu üyeleri için izleyiciyi kitle iletişim araçları karşısında neden bu kadar pasifleştirdiği ve Marksist ideolojinin tarihe dayanması-olguculuk ilkesinden ayrılmalar göstermesini farklı yorumlayanlar olmuştur ve olmaktadır. Ancak eleştiriliyor olması ve eleştirilecek olması savunulan savların çürütüldüğü anlamına gelmemektedir. Ayrıca belirli açılardan belirli görüşleri bugün geçerli olmasa bile bu okul tarafından yapılan çalışmalar kültür araştırmaları alanında ve farklı disiplinlerle yapılan çalışmalarda oldukça önemli bir etki bırakarak daha farklı ve yeni açılımlara neden olmaktadır.

⁶⁶ Beybin Kejanlıoğlu (2005), Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya, Bilim ve Sanat-İstanbul, s.174.

⁶⁷ W. Benjamin, Son Bakışta Aşk, der. N. Gürbilek, İstanbul: Metis, 1993b'den Kejanlıoğlu, a.g.e., s. 147(söz konusu bilgiyi Kejanlıoğlu, Gürbilek'in kitabından aktarmaktadır.)

⁶⁸ Swingewood, a.g.e., s. 40.

⁶⁹ Türkoğlu, a.g.e., s. 139.

Bu bakış açısında olanlara etkide bulunan Antonio Gramsci ve Louis Althusser'e kısaca bakacak olursak; Gramsci Marksist terminolojiye hegemonya kavramını katmıştır. Gramsci'ye göre kitle iletişim araçları egemen güçlerin kurdukları hegemonyayı devam ettirmeye ve yaymaya yaramaktadır. Belirli bir grubun önderliği, hakimliği şeklinde tanımlanabilecek olan hegemonya ile toplum aslında belirli bir çembere alınmakta ve birçok kanalla benimsenen bu görüşler yayılarak otorite sağlanmaktadır. Gramsci'ye göre; "bu otoritenin temel kaynağı, bağımlı sınıfların 'rıza'sıdır"⁷⁰ oldukça önemli olan bu ayrım hegemonyanın devamlılığı açısından da dikkat çekicidir. Toplumun farklı katmanları arasında ki, buna Gramsci aile, devlet, okul vb. şeklinde hemen tüm katmanları dahil eder, bu hegemonik ilişkiler kök salmaktadır. Ancak Gramsci klasik Marksistlere göre bu hegemonya kuramını belirlerken toplumda hakim ve yaygın olan bu sistem ve kültürel değerlere karşı farklı çıkış noktaları arayan grupların varlığından da bahsetmekte ve medya ile toplum arasındaki süreci öncekiler gibi tek taraflı okumamaktadır. Hegemonyanın devamlılığında kitle iletişim araçlarının önemine de değinen Gramsci bu araçların amaçlı olarak kullanıldığını belirtmektedir. Buna göre; "Gramsci'nin ideolojik hegemonya kuramına göre kitle iletişim araçları yönetici seçkinlerin, zenginliklerini, güçlerini ve konumlarını (kendi felsefelerini, kültürlerini ve etik değerleri yayarak) sürdürmekte kullandıkları araçlardır."⁷¹ Ancak önemli olan farklı seslerin medyada ve hakim kültür içersinde duyurulabileceğine olan inançtır. Zaten bu nokta Gramsci'de belirleyici noktadır; "Althusser'le aynı görüşü paylaşıyorsa da, Gramsci'nin kuramı ikincil sınıfların maddi toplumsal koşullarının başat ideolojiyle çeliştiği ve bu yüzden başat ideolojiye direnç ürettiği konusunda ısrarlıdır."⁷² Ayrıca kültürel çalışmalarda çok önemli isimlerden biri olan Gramsci toplumdaki her şeyin belirlenmesinde sadece ekonominin ele alınmasına da katılmamakta ve kültürel üretimin de önemli olduğunu belirtmektedir.

Althusser'e göre; "ideoloji, bireylerin varlığını düzenleyen gerçek ilişkilerin sistemi değil, bu bireylerin içinde yaşadıkları gerçek ilişkilere dair hayali

⁷⁰ Meral Özbek (2006), Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 80.

⁷¹ Lull, a.g.e., s.52.

⁷² John Fiske, İletişim Çalışmalarına Giriş, çev.:Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, s.227.

ilişkilerdir.”⁷³ Burada Althusser bireyin dünyaya geldiği andan itibaren sürekli belirli kodlarla, simgelerle karşılaştığını aileden, okuldan diğer kurum ve kuruluşlardan sürekli olarak verilen bir ideolojinin olduğunu ve aslında bunun daha baskın ve etkili olduğunu belirtmektedir. Gerek iletişim açısından gerekse kültürel açıdan medyanın bu ideolojik aygıtlar içine alınması önemli ve farklı bir bakış açısıdır. Althusser ikiye ayırdığı süreçte ilk kısımda bastırıcı ve zorlayıcı güçleri gösterir, ve insanların ceza almaktan ve zarar görmekten korktukları için egemen ideolojiyi desteklediklerini belirtir. Ancak ikinci kısımda ve zaten bizim için önemli ve yeni olan kısım burasıdır; medya, gelenekler, din, aile, eğitim vb. ile hayatımıza ideoloji sokulmakta ve bu ideoloji devletin sunduğu ve benimsediği ideolojidir.

Althusser ve Gramsci'nin ayrı düştükleri bir diğer nokta ise Althusser'e göre ideolojinin bilinçsiz bir şekilde kabul edildiğidir. Oysa Gramsci bunu bireyin kendi tercihi doğrultusunda yani diğer bir ifade ile aktif rıza ile açıklamaktaydı.⁷⁴

Eleştirel bakış açısında yer alan ve büyük önem taşıyan önemli duraklardan biri de İngiliz Kültürel Çalışmaları'dır. Kültürü çok farklı açılardan ele alarak ve medya ile bağlantılandırarak ele alan ideolojinin, ekonomik yapıların, toplumsal yapının ve kültürün birbirinden ayrılmazlığını vurgulayan çalışmaların toplamıdır. “Kültür çalışmaları” geleneğinin temeli “1964'te Richar Hoggart ve Stuart Hall tarafından, İngiltere'de Birmingham Üniversitesi'nde kurulan Çağdaş Kültür Araştırmaları Merkezi'nde, özellikle İngiliz işçi sınıfının boş zaman alışkanlıkları, gençlik alt kültürlerinin dönüştürülmüş simgeler aracılığıyla kendilerini ifade etme biçimleri, ev kadınlarına yönelik radyo yayınları, ucuz aşk romanları, göçmen şiirleri, hastalık ve yaşlılık gibi toplumsal edimlerden uzak kalma halleri, terör ve savaş haberciliği gibi pozitivist sosyolojinin el atmadığı konularda araştırmalar yapmaya ve yeni eleştirel inceleme yöntemleri geliştirmeye başladı.”⁷⁵ En önemli temsilcileri arasında Raymond Williams ve ardından Stuart Hall gelmektedir. 1970'li yıllarda Williams tarafından kurulan ve sonrasında Hall tarafından ekseni genişletilen çalışmalarda önceki çalışmalar değerlendirilerek eleştirilmiş ve kültür

⁷³ Swingewood, a.g.e., s.128.

⁷⁴ Swingewood, a.g.e., s.129.

⁷⁵ Türkoğlu, a.g.e., s.183.

kavramı bağımlı olduğu alanlardan biraz daha özerk bir yapıya kavuşturulmuş daha geniş bir perspektiften kavram ele alınmıştır. Önemli sosyolog Raymond Williams; “modern kitle iletişim araçlarının yapısının gerçek bir iletişim sağlamaktan uzak olarak tek yönlü göndermeye dayandığını”⁷⁶ söylemektedir.

Kültürel çalışmaların temelinde neo-marksist kuram, yapısalcılık, göstergebilim ve freudcu psikanaliz yer almaktadır.

Kültürel çalışmalar destek aldığı bu kuramlarla çalışmalarını üç alanda geliştirmiştir. Bunlar;

a) Kültürel metinlerin analizi üzerine yoğunlaşanlar, belgesel, soap opera, haber gibi çeşitli medya formlarına anlamı belirli tarzlarda düzene koyan mekanizmalar olarak yaklaşır

b) Etnografik çizgi medya tüketicilerini, kendi durumlarından anlam çıkarmak için mücadele halindeki etkin özneler olarak görür

c) Son dönem çalışmaları ise, metinlerin taşıdığı anlamların okuyucuların onlara getirdikleri anlamlarla karşılaştıkları mücadele alanı üzerine odaklanmaktadır.⁷⁷

Kültürel çalışmalar Gramsci'nin ve Althusser'in çalışmalarından büyük oranda etkilenerken çalışmalarına yön vermişler ve ideoloji ile medya arasındaki ilişkiden bahsederken daha karmaşık bir yol izlemişlerdir. Çalışma alanları, ilgi alanları ile ilgili olarak Murdock; “temelde anlamın inşasıyla –anlam belirli üretim formları içinde ve onlar aracılığıyla nasıl üretildiği ve günlük hayat pratikleri yoluyla sürekli olarak nasıl müzakere edildiği ve yapıbozuma uğratıldığıyla- ilgilenir (Murdock 1989a:436)⁷⁸ demektedir. Genel ifadeler yerine dizi filmleri, haber metinleri, televizyon programlarındaki kullanılan ırk, sınıf ve cinsiyet konuları ideoloji, hegemonya ve söylem bağlamında ele alınarak incelenmiştir. Burada izleyiciyi

⁷⁶ Türkoğlu, a.g.e., s.136.

⁷⁷ Murdoc ve Golding'den aktaran: Çiller Dursun, “Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik” Ankara: Ark Yayınları, 1997. Ayrıca bu kısa alıntı EÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde 2002 yılında yüksek lisansını tamamlayan Sibel SİĞİN KARADUMAN'ın tezinden alınmıştır.

⁷⁸ Graham Murdock, “Cultural Studies: missing links”, Critical Studies in Mass Communication, cilt 6(4), Eylül, s. 436-440'tan aktaran Peter Golding ve Graham Murdock, “Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik”, Süleyman İrvan (der.), Medya, Kültür, Siyaset, Ankara: Alp Yayınevi, 2002, s. 62.

pasif olarak gören Frankfurt Okulu yanında izleyici bu pasiflikten çıkartılarak ele alınır. Burada ele alınan çıktılarda belirgin olarak söylemler olsa bile önemli olanın bunların nasıl okunduğu ve açıldığıdır. Yapılan yorumlar ve eleştiriler için önemli sayılan bazı değişkenler vardır. Bunları süreç olarak ifade eden Peter Golding ve Graham Murdock' a göre "Kültürün eleştirel bir ekonomi politikası için dört tarihsel süreç özellikle merkezi konumdadır: medyanın gelişmesi; şirket menziline genişlemesi; metalaştırma; devlet ve hükümet müdahalesinin değişen rolü."⁷⁹ Çalışmaların bu çerçevelerden bakılarak ele alındığı belirtilmesinde fayda bulunmaktadır. Frankfurt okulu temsilcilerinden etkilenen kültürel çalışmacılarda önemli kuramsallardan biri hegemonya kavramıdır. Kültürel çalışmaların üzerinde çalıştığı alan olarak Meral Özbek; çalışmasında İngiltere'deki Birmingham Kültürel Çalışmalar Merkezi, kitle kültürünün düzleştiriciliğine karşı olarak tüketicilerdeki direnme biçimleri ve farklı yorumlar üzerinde durmaya başladı⁸⁰ bu ifadelerden yola çıkarak Kültürel Çalışmalar için Frankfurt Okulu'nun izleyiciyi pasifleştirici öyküsünden alıp aktif izleyiciler yarattığını ve algılamaların bireysel bir süreç olduğu fikrinden hareketle farklı bir bakış sunduklarını belirtmek yanlış olmayacaktır. Bu anlamda Özbek'in aktardığı; "Stuart Hall'un kavramını yorumlayarak kullanırsak, 'kültürel çalışmalar' yaklaşımı kitle iletişim araştırmalarında "mazlumlara dönüşün" simgesidir"⁸¹ sözleri açıklayıcı olacaktır. İşte bu yeni dönemde kitle iletişim araçlarının yaydıkları mesajların nasıl alındığı noktasında yeni bir bakış kazandırılmıştır diyebiliriz. Bu bölümde çok kısaca anılması gerek biri daha vardır ve o da John Fiske'dir. Daha önce popüler kültür içerisindeki görüşleri ile bahsettiğimiz Fiske bu kez izleyicinin ya da okuyucunun kendi dünya görüşüne ve isteğine göre okumalar ve izlemelere katıldığını belirterek izleyicinin pasif olduğu görüşünü reddedenler arasında yer almaktadır.

Kültürel çalışmalar için en önemli üyelerden biri Stuart Hall'dür. Hall'ün medya ile görüşlerine bakacak olursak;

⁷⁹ Süleyman İrvan (der.), Medya, Kültür, Siyaset, Ankara: Alp Yayınevi, 2002, s. 70.

⁸⁰ Özbek, a.g.e., s.90.

⁸¹ Stuart Hall, The Rediscovery of Ideology: Return of the Repressed in Media Studies, Culture, Society and Media. Bennett, T. Et al (eds.), NY.:Methuen, 1982b'den Özbek, a.g.e., s.28(söz konusu bilgiyi Özbek, ilgili kitaptaki Hall'ün makalesinden aktarmaktadır.)

- ❖ Medya toplumsal bilgiyi sağlar ve seçmeci olarak inşa eder
- ❖ Toplumsal hayatın çoğulluğunu sınıflandırır
- ❖ Karmaşık onaylanmış bir düzen inşa eder⁸²

Diğer kuramcılarının aksine Hall medya tarafından sunulan metinlerin tek anlamlı olmasını reddederken çokanlamlılığı savunmaktadır. Okuyucuların verilen kodları nasıl açtığına dair Hall'un yaptığı çözümlemede üç tip belirtilmiştir. Bunlar egemen yapı ile uyum içinde olanlar, buna karşı çıkanlar ve son olarak tartışmacı kişilerin oluşturduğu gruptur. Son gruptakiler verili olanı tartışıp değerlendirdikten sonra bazen karşı çıkmakta bezen uyum göstermektedirler. Daha önceki neo-marksistlerin açıklamalarını dikkatlice inceleyen ve yapısalcılık ile postyapısalcılık arasında bir yerde yer alan Hall önemli olanın kodaçimleri olduğunu belirterek izleyiciyi uzun süredir terk edilen pasifliğinden çıkartır ki zaten sonraları en fazla eleştirilen görüşü de bu olmuştur. Bu kodlama ve kodaçımlama süreçlerine “hakim hegemonik okuma, pazarlıklı okuma, muhalif okuma”⁸³ da denilmektedir. Hall'a göre farklı okuma biçimleri mümkündür ve bu nedenle her zaman egemen ideoloji tek yönlü olarak aktarılamaz.

Hall kültür ile ilgili yaptığı yorumlarda da kültürün tek yanlı olmadığını farklı okumalara meydan verdiğini belirtmektedir. “Stuart Hall olumlu ve tek yönlü bir kültür anlayışının tersine kültürü birçok zıtlığın ve çıkarın çatıştığı, müzakere konusu olduğu bir çoklu mekan olarak görmektedir.”⁸⁴ Hall diğer pek çok eleştirel bakan araştırmacı gibi kitle kültürü ve medya üzerinde olumsuz görüşlerini dile getirmekle beraber onlarla ayrıldıkları nokta izleyicinin tamamen mazlumlaştırılmasıdır. Ona göre kitle iletişim araçları tarafından empoze edilmeye çalışılan mesajlar hazırlayan kişinin istediği veya amaçladığı doğrultudan çok daha farklı anlamlarda algılanabilir. Buna verilen mesajı alacak kişinin kültürel birikim düzeyi vb değişkenler dahil edilmektedir. Ayrıca diğer araştırmaları da eleştiren Hall; “kültür araştırmalarının daha en başta indirgemeciliğe ve ekonomizme, temel ve üst yapı benzetmesine karşı çıkan ve yanlış bilinç kavramına direnen radikal bir

⁸² Şermin Tekinalp ve Ruhdan Uzun, İletişim araştırmaları ve Kuramlar, İstanbul: Derin Yayınları, 2004, s.147.

⁸³ Mutlu, a.g.e., ss. 131-132.

⁸⁴ Mutlu, a.g.e., s.326.

sorgulama olarak geliştiğini”⁸⁵ belirtmektedir. Hall yukarıda da belirtildiği gibi popüler kültürü de kitle kültürünün ticarileşmiş hali olarak yorumlamaktadır. Popüler kültürün bu nedenle sermaye ile doğrudan bağlantısı olduğunu belirtmektedir. Ayrıca kültür iktidar ilişkisi üzerine; “bu anlamda, kültürel iktidar ve hakimiyet ilişkilerinin güç alanı dışında kalan bütünlüklü, hakiki ve bağımsız bir ‘popüler kültür’ yoktur”⁸⁶ diyerek popüler kültürün halka ait olarak verilen tanımına da karşı çıkmaktadır. Bu bağlamda Hall’ün popüler kültür tanımına bakacak olursak; “...iktidarda olanların kültürüne karşı ya da onun adına mücadelenin alanlarından biridir. O mücadele içinde aynı zamanda, kaybedilecek ya da kazanılacak olan şeydir: Boyun eğme ve direnme alanıdır. Kısmen hegemonyanın yükseldiği ve güvenlik altına alındığı yerdir... Popüler kültürün önemli olması bu nedenledir.”⁸⁷ Hall medya metinlerinin okunmasında ifade ettiği üç şekildeki kodaçım sürecini görsel iletişim için de benzer şekilde uygulanabileceğini göstermektedir. Burada da baskın egemen konum, anlaşmalı şifre ya da konum, karşıt şifre⁸⁸ olarak ifade edilmektedir. Gramsci’den alınan hegemonya kavramına da değinen Hall ve Williams bu kavram ile ilgili görüşlerini belirtmektedirler. “Hegemonya farklılığın kaybolması ya da yıkılması değildir. Kolektif iradenin farklılık aracılığıyla inşasıdır. Kaybolmayan farklılıkların eklenmesidir.”⁸⁹ Hegemonyanın sözlükte geçen tanımına bakacak olursak; sözcüğün birbirine taban tabana zıt olan iki anlamda kullanılması nedeniyle karmaşıklık gösterir: sözcük ilkin, hegemonyacılıkta olduğu gibi, hakimiyet anlamında; ve ikinci olarak, bir tür “rıza” anlayışını ima ederek liderlik anlamında kullanılır.⁹⁰ Pamela Shoemaker ve Stephan D. Reese de; hegemonyanın yönetici sınıfın egemenliğini sürdürme araçlarına gönderme yaptığını belirtmektedir. Ayrıca yönetici sınıfın bunu yaparken halkın kendi rızası ile katılımlarını amaçlamaktadır.⁹¹ Yine kavramı Gitlin; kurulu düzene gösterilen kitle rızasının sistemli (ancak kasti olmak zorunda olmayan ya da genellikle kasti olmayan)

⁸⁵ McRobbie, a.g.e., s.71.

⁸⁶ Özbek, a.g.e., s. 85.

⁸⁷ Stuart Hall, Notes on the Deconstructing the Popular” Jones, G.S. et al (eds), 1981b, 231’den Özbek, a.g.e., s. 87(söz konusu bilgiyi Özbek, Hall’ün ilgili kitaptaki makalesinden aktarmaktadır.)

⁸⁸ John Storey, Popüler Kültür Çalışmaları Kuram ve Metotlar, çev.:Koray Karaşahin, İstanbul: Babil Yayınları, 2000, ss.22-23.

⁸⁹ King, a.g.e., ss.83-84.

⁹⁰ Marksist Düşünce Sözlüğü, Tom Bottomore (yayına hazırlayan), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 273.

⁹¹ İrvan, a.g.e., s.150.

biçimde yönlendirilmesi olarak tanımlamaktadır.⁹² Egemen ideolojinin önemli özelliklerinden biri de bazı değerlerin sarsılmaz görünmesini sağlamak ve buna onay verilmesine neden olmaktır. Konuyla ilgili Ertan Yılmaz; egemen ideolojinin en önemli özelliklerinden biri de içinde bulunulan durumu (kültürel, ekonomik, politik vb) doğal, gerçek ve değiştirilemez olarak göstermek ve buna onay verdirmek, mevcut yaşam tarzının (bu popüler sinemada büyük ölçüde Amerikan yaşam tarzıdır) mümkün olduğunca az sorgulanmasını sağlamak, bunun ebedi olduğunu düşündürmektir⁹³ sözleriyle sistemin nasıl işlediğine vurgu yapmaktadır. Halkın veya kitlerin kendi rızalarını göstermeleri hegemonyanın daha da güçlenmesine neden olmaktadır. bu rıza üretimi zorlama olmadığı ve doğal bir süreç olarak görünmesiyle önemini arttırmaktadır. Ortakduyunun yani diğer bir ifade ile hegemonyanın aktarılmasında haberlerin önemli olduğu belirtilmektedir.⁹⁴ Medyanın egemen görüşü destekler şekilde yayınlar yaptığı ve hegemonik bakışın sağlaştırıldığı üzerine yapılan yorumların yanında Stuart Hall, Gramsci ve Althusser'den yararlanarak medyadaki görüşlerin gerçekliğin bir yönünü belirtme çabası ile egemen ideolojinin devamının amaçlandığını belirtmektedir. Gerçekliğin bir yönünün doğallaştırılması mesajların da yanlış olarak devam etmesine neden olmaktadır. Bu konuda örnek veren Smith işçiler ile yönetim arsında yaşanan bir sorunun “sanayi tartışması” olarak yansıtılmasına değinmektedir. Böylelikle sisteme dair olan asıl sorunlar geri planda kalmakta ve böylelikle gerçekliğin bir yönü aktarılacak hegemonik bakış daha da güçlenmektedir.⁹⁵ Hall'ün üzerinde durduğu en önemli kavramlardan biri de eklemlenme üzerinedir. Zıtlıkların çatıştığı ve direnişlerin sergilendiği alan olarak belirttiği popüler kültür içinde hakim kültüre veya hegemonyaya uygun görüşlere sahip olup bunları kabul eden izleyici/okuyucu/dinleyicilerin bu kültüre eklemlendiklerini belirtmektedir. Hegemonyanın sürmesi ve devamlılık kazanmasında medyada farklı şekillerde sağlanmaktadır. Bunun tarihsel süreç içinde çeşitli örnekleri mevcuttur. Gösterilen resimlerin, muhabirin üslubunun bu sistemi güçlendirdiği tartışılmazdır. Yukarıda belirtilen sanayi savaşı adlı haber örneğinde olduğu gibi olayın farklı bir yönü resmedilerek egemen sistem güçlenmektedir. Halkın bu ve buna benzer durumlarda

⁹² İrvan, a.g.e., s.151.

⁹³ Ertan Yılmaz, Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine, Sinemasal, Dokuz Eylül Yayınları, Bahar 2004

⁹⁴ İrvan, a.g.e., s. 151.

⁹⁵ Philip Smith, Kültürel Kuram, çev.Selime Güzelsarı-İbrahim Gündoğdu, İstanbul: Babil Yayınları, s. 213.

devlete karşı olan, kötü eylemler içeren fotoğraf, insan ve alt yazılarla karşı karşıya bırakılması olayı nasıl alılmayacağını da etkilemektedir. Kendi kendisiyle çelişen, muhalif sesleri barındıran ve dönüştüren bu süreçte sisteme asıl bir eleştiri söz konusu değildir ve kitlelerin rızası ile egemen sistem güçlendirilmektedir.

B - BELGESEL SİNEMA

B – 1 Belgesel Sinema Nedir?

Belgesel kavramı ile ilgili oldukça fazla tanım yapılmakta ve kavram üzerine yapılan tartışmalar devam etmektedir. Bunlar arasında propaganda aracı olduğu, sinema ile aynı anlama geldiği, kurmaca olmayan sinema olduğu, belge niteliği taşıyan filmler olduğu vb. birçok tanım yer almaktadır. Belgesel film teriminin ilk kez kullanıldığı yere ve kişiye bakacak olursak; John Grierson'un Moana (1926-Flaherty)'yı izlerken kullandığı görülmektedir⁹⁶. Polinezyalı gencin ve onun ailesinin günlük yaşamda yaşadıklarını aktaran Moana adlı filmi izleyen Grierson'un bu filme belgesel ifadesini kullanması 1926 yılında New York Sun'da yer alan açıklama ile tarihe geçmiştir.⁹⁷ Moana'yı diğerlerinden farklı değerlendiren Grierson'un bu tanımlaması ile belgeselin ne olduğu üzerine yapılan tartışmalar da aynı zamanda başlamıştır. Belgesel üzerine yapılan tanımlardan bazıları; "Grierson; gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi, incelenmesi; Pare Lorentz; dramatik yapısı olan gerçekçi film; Williard Van Dyke; Belgesel film, içinde kişisel güçlerden çok, sosyal veya politik güçlerin dramatik çatışmasının bulunduğu filmidir; Andrew Sarris; Tüm filmler belgeseldir, çünkü tüm filmler; sonuç olarak bir kişinin, bir şeyin, bir yerin, bir zamanı dokümanları ve belgeleridir"⁹⁸ ve bu sırayı daha da uzatmak mümkündür. Wolverton'ın verdiği belgesel tanımına göre ise belgesel; "gerçek olay ve gözlemden oluşmaktadır."⁹⁹ Ayrıca yine Wolverton belgeseli; "gerçekleri; kişinin ilgisi olsun ya da olmasın, ya da konusu hakkında bir şey bilsin ya da bilmesin, dikkatini çekmek ve evrensel bir dille araştırıp yeniden biçimlendirmek olarak tanımlamaktadır."¹⁰⁰ Grierson'un öğrencisi olan ve onun kurduğu İngiliz Belgesel Okulu'nda öğrencilik yapan Paul Rotha ise belli bir dönem sıklıkla kullanılan açıklamalarından birinde "belgeselin görevi ise, güncellik ve gerçekliğin özel bir amaçla

⁹⁶ Michael Rabiger, *Directing Documentary*, Boston-Londra: Focal Pres, 2004.

⁹⁷ Brian Winston, *Documentary: I Think We Are In Trouble*, Rosenthal, Alan (der.) *New Challenges For Documentary*, Berkeley: University Of California Pres, 1988, s. 16.

⁹⁸ <http://www.vtr.com.tr/main.htm-11.01.2006> tarihinde alınmıştır.

⁹⁹ Simten Gündeş, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi-Türkiye'ye Yansımaları*, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım, 1998, s.16.

¹⁰⁰ Gündeş, a.g.e., s. 17.

dramatikleştirilmesidir. Bu yöntem uygulanırken zaman ve düşünce seçiminde bulunur”¹⁰¹ demektedir.

Belgesel sinemayı kurmaca olmayan sinema olarak tanımlayanlar da bulunmaktadır. Burada kurmaca olmayan sinema şeklinde verilen tanımlarda asıl kastedilen gerçeğe olan yakınlığı, objektifliği, hayata olan yakınlığı ve gerçek olana duyulan ihtiyaçtır. Temelde yaşama, insana, topluma dokunan ve onlara dair olanları hammadde olarak alan belgeselde toplumsal yön ağır basmakta ve gerçeklik ilkesi temel alınmaktadır ki bu gerçeklik de belgeye dayanması ile açıklanmaktadır. Belgeselin objektiflik ilkesine bağlı kalması şeklinde açıklamalar da onu kurmacadan ayıran önemli noktalardan bir diğeridir. Yani kurmaca olarak kabul edilen sinemada hayali olan, gerçekliğe bağlı olması gerekmeyen her şey konu olarak alınabilirken belgesel sinemada bu mümkün değildir. Belgesel sinema hayale değil, belgeye, tanıklara, tanıklıklara yer verir. Konu ile ilgili Brian Winston’un Arthur Schlesinger’den aktardığı gibi belgesel ile kurmacanın ikisi de sanatsaldır, ikisi de yaratıcı bir sürecin ürünüdür, ikisi de seçilmiş konu veya olgulara yönelirler. Ancak aralarındaki en önemli farklardan biri belgeselde oyunculara yer vermektense kaçınılırken kurmacada yani sinemada özellikle profesyonel oyunculara yer verilmeye çalışıldığıdır¹⁰². Bu noktada Michael Rabiger’in “...gerçek insanlar ve gerçek durumları inceleyen, gerçek kişilere ulaşmasının mümkün olmadığı noktalarda canlandırmalara gidilen, gidilebilen”¹⁰³ şeklinde devam eden açıklamaları ile belgeselde hangi durumlarda oyuncu kullanımına gidildiği vurgulanmaktadır. Tüm bu açıklamaların ötesinde Dünya Belgesel Sinemacılar Birliği tarafından verilen tanımı almak en uygunu olacaktır. Buna göre belgesel film; “ekonomi, kültür ve insan ilişkileri alanlarında, mantığa veya duyguya seslenerek, insanların bilgi ve anlayışlarını daha fazla genişletme isteklerini kamçılıyarak, mizansensiz çekimle - veya olgular konusunda dürüst ve gerekçeli olmak koşuluyla- mizansenli çekim kullanarak, gerçek’in tüm yönlerinin veya herhangi bir yönünün film üzerine tüm yöntemlerle yazımlanması işlemi...”¹⁰⁴ şeklinde tanımlanmıştır.

¹⁰¹ Paul Rotha, Belgesel Sinema, çev.: İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000, ss.562-65

¹⁰² Winston, a.g.e., s.16.

¹⁰³ Rabiger, a.g.e.

¹⁰⁴ Enis Rıza, Belgesel Sinema Üzerine Notlar, Sanat Dünyamız, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., Bahar 2005, s.101.

B – 2 Kısa Bir Tarihçe ve Belgesel Sinema Üzerine Düşünceler

Belgesel kavramının tam olarak ne zaman oluşmaya başladığı sorusu bizleri oldukça gerilere götürmektedir. İnsanların genel anlamda gerçeklik üzerine düşünmeye başladığı 19. yy.dan itibaren hayatı, gerçeği yakalama, resmetme, diğer insanlarla paylaşma bir ihtiyaç halini almıştır. Bu zamanlardan başlayarak resim sanatı, fotoğrafın bulunması belgenin kaydedilmesi ve dolayısıyla belgesel sinemanın oluşması için oldukça önemli dönüm noktalarını oluşturmaktadır. Bu noktada Fransa’da Louis ve Auguste Lumiere kardeşlerin cinematographe’yi bulmaları ve kullanmaları ve yine aynı tarihlerde Amerika’da Thomas A. Edison’un kinetograph’ı kullanması gerçekliğin kayıt altına alınması olarak belgeselin doğuşuna katkısı olan önemli süreçlerdir. Görüntünün ağ tabakada oluşmasını sağlayan bu büyük keşifler beraberinde birçok yeniliği de getirmiştir. En basit haliyle arka arkaya resimlerin hızlı bir şekilde gösterilmesiyle gözde oluşturulan illüzyonla hareketli görüntü elde edilmiş bu da çok daha farklı ufuklara neden olmuştur. Amerika’da bulunan alet ağır olduğundan ve kullanım kolaylığı sunmadığından Fransa’daki alet daha çabuk ilerleme kaydetmiştir. Bu anlamda Lumiere Kardeşler oldukça önemli çalışmalara imza atmışlardır.¹⁰⁵ O süreçten bugünlere oldukça önemli bir bağ kuran Lumiere Kardeşleri’n gerçeği resmetme, gerçeği kayıt altına alıp insanlarla paylaşma isteği pek çok farklı coğrafyada bu alanda çalışan kişilerin öncülüğünü oluşturmuştur. Belgesel olarak kabul edilmese de gerçekliği kayıt altına almak, gündelik hayattaki olayların kaydedilmesi anlamında önemli olan çalışmalar insanlar tarafından büyük beğeni ile karşılanmıştır. Belgesel sinemanın ortaya çıkışı birçok kuramcı tarafından kabul edildiği üzere sinema ile bir tutulmaktadır. Ancak bu anlamda ortaya konulan ilk çalışmalar yukarıda da belirtildiği ve belgesel sinemanın tanımlamalarından da anlaşılacağı üzere belgesel olarak tanımlanamamaktadır. Lumiere Kardeşler tarafından yapılan çekimler “Bir Bebeğin Mama Yiyişi”, “Bir Trenin Gara Girişi”, Lumiere Fabrikalarından İşçilerin Çıkışı” gibi filmlerini, belgesel sinema olarak tanımlamak zor olsa da, en azından belgesel sinemanın temel malzemeleri olan

¹⁰⁵ Tuncay Yüce, Belgesel Sinemada Gerçeklik Anlayışı ve Türkiye’deki Örnekler, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001

belgeleri oluştururlar.¹⁰⁶ Dünyada çekilmiş ilk belgesel olarak 1920 yılında yapılmış olan Flaherty'in Nanook filmi kabul edilmektedir. Bu film günümüzde hala tartışmalı birçok konuyu barındırmakla birlikte önemi yadsınamamaktadır. Bir Eskimo ailesinin hayatını konu edinen film oldukça uzun bir hazırlık döneminden sonra ve yönetmeni Flaherty'in uzun süren uğraşları sonucunda tamamlanmıştır. Nazmi Ulutak bu filmin objektif olarak kayda alınmadığı, kurmaca bir anlatımla o dönem yaşamının gerçeğini yansıtmaktan çok filmi izleyenlerce cazip hale getirilen bir canlandırma veya kurmaca olduğunu filminden karelerle tartışmaya açmaktadır.¹⁰⁷ Bu tartışmalara rağmen günümüzde hala ilk belgesel film olarak kabul edilen Nanook bu geçerliliğini korumaktadır. Nanook filminden sonra ilk yapımlar olarak kabul edilen belgesel filmler ise; "1923 yılında Dziga Vertov'un Rusya'daki yapımı, Fransa'da Cavalcanti'nin Rien que les heures (1927) ve İngiltere'de Grierson'un Drifters (Balıkçı Tekneleri, 1929)¹⁰⁸ yapımlarıdır. Michael Rabiger ise belgesel ruhunun oluşumunun Dziga Vertov ve ekibinin ortaya attığı Sine-Göz, bir diğer ifade ile Kino-Eye ile başladığını belirtmektedir.¹⁰⁹ İngiltere'de John Grierson'un İngiliz Belge Okulu, Rusya'da Dziga Vertov'un Sine-Göz'ü, belgesel ve sinema kavramlarına kuramsal anlamda çalışmaları da beraberinde getirmiştir. Belgesel sinema üzerine ilk kuramsal çalışmalar da yine İngiltere'de John Grierson ve Sovyetler Birliği'nde Dziga Vertov tarafından yapılmıştır.¹¹⁰ Bu iki isim de gerçekliğin peşinden koşmaları ve gerçeğe tanıklık etme çabaları ile belgesel sinema tarihinde oldukça önemli bir noktada yer almaktadırlar. Vertov ve Grierson gibi kuramcılar gerçeğin peşinde koşarlarken dünyada önemli dönüşümlere neden olmuşlardır. Vertov'un kamerasını gerçeğe çevirmesi ve içinde bulunan dönemdeki yapay olan her şeyden uzaklaşarak sadece kurgu yöntemini kullanarak arda arda görüntüleri sıralaması o dönem için büyük önem arz etmektedir. Belgesel sinema türleri arasında da aktarılacağı gibi Direct Cinema, Cinema Verite gibi oluşumların atası olarak gösterilmektedirler. İngiliz Belgesel Okulu'nun kurucusu olan Grierson'un öğrencileri arasında Paul Rotha, Basil Wright, Stuart Legg, Harry Watt

¹⁰⁶Bülent Vardar, "Belgesel Sinema Eğitimi ve Belgesel Sinema İle Eğitim" Belgesel Film, http://www.belgeselfilm.com/main/belgesel/makaleler/b_vardar.html (5 Ocak 2006)

¹⁰⁷ Nazmi Ulutak, Robert J. Flaherty ve Kuzeyli Nanook, Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2003

¹⁰⁸ Rotha, a.g.e., s. 52.

¹⁰⁹ Rabiger, a.g.e.

¹¹⁰ Yüce, a.g.e.

ve Edgar Anstey¹¹¹ yer almaktadır. Bu kişiler arasında yer alan Paul Rotha'ya göre belgesel sinemanın halkın bir bölümünü diğerine tanıtmak, olayları bildirmek ve deneyimleri dramatize etmek, halkın sorunlarını göz önüne sermek vb. işlevleri bulunmaktadır¹¹². Yaşadığı dönem ve sonrasındaki önemli bir süreç için bu işlevler yeterli kabul edilebilecekken günümüzde bu açıklamalar yetersiz kalmaktadır. Ancak temelde birleşilen nokta belgeselin toplumsal değerleri yükseltmek gibi bir kaygıyı taşımasıdır. Bu bakış açısıyla belgeselciye de özellikle postmodern dönemde kaybolmaya yüz tutmuş olan gerçeklik nosyonunu geri kazanmak düşer. Merakını sürekli tutan, araştırmacı, objektif olarak olayları ve olguları yorumlayan, kültürel birikimi olan belgesel yönetmeni sadece gerçekliği yansıtmaz bunları dramatize ederek, dikkat çekici hale getirerek, tarihe ve bulunduğu dünyadaki değerlere artı değeri sanatı kullanmadaki başarısıyla gösterir. Yaşamsal bağları güçlü olan belgeselciler J. L. Godard'ın ifadesiyle “sinema, sanat ile yaşam arasında yer alan bir şeydir. Resim ve yazıdan farklı olarak, sinema hem yaşamı verir, hem de yaşamdan alır”¹¹³ asıl taşımaları gereken en temel özelliği taşımakla belgesel kavramının içeriğini dolduracaklardır. Bu asıl özellik ise kuşkusuz yaşama farklı açılardan bağlı olmak ve yaşamdan aldıklarını belgesele yansıtarak ona katkı sunmaktır. Günümüzde belgesel sinemaya doğru ilginin arttığını söylemek mümkündür. Bunun ardındaki nedenlerden belki de en önemlisini insanların yukarıda da belirtildiği gibi gerçeklik kavramına duydukları ilgiden kaynaklanmaktadır. Rabiger belgesel sinema çalışmalarını açıklarken; şimdiki zaman veya geçmiş zamanı kapsayan, gerçek insanlar ve gerçek durumları inceleyen, gerçek kişilere ulaşmasının mümkün olmadığı noktalarda canlandırmalara gidilen, gidilebilen, izleyiciye eleştirel bir bakış kazandıran, sorgulamasına fırsat veren, bütünleşmiş bir anlatım şekli ve bakış açısına sahip olan, anlatım şeklinin oldukça farklı ve sıra dışı olmakla birlikte temelde gerçeğe olan saygının korunduğu ve gerçeklerin yaratıcı bir süreçten geçirilebildiği yapımları kastedmektedir. Ayrıca tarafsız davranıp varsa sorun veya olguya açıklık getirildiğini ama yönlendirici veya pasifize edici bir yol izlenmemesi gerektiğini

¹¹¹ Yüce, a.g.e.

¹¹² Rotha, Paul, “Belge Filmciliğın Bazı İlkeleri”, çev. Arsan Soley, Türk Dil Kurumu Özel Sayısı, Sayı:196, Ocak Ankara, 1968'den Simten Gündes, Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi-Türkiye'ye Yansıması, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım, 1998, s.18 (Söz konusu bilgiyi Gündes Rotha'nın yazısından aktarmaktadır)

¹¹³ Ebru Şeremetli (aktaran), Belgesel Sinema Dergisi Güz, İstanbul: Kayhan Matbaacılık, 2002, s. 11.

ekler.¹¹⁴ Bu açıklamalar aynı zamanda belgesel sinemanın Rabiger'e göre özelliklerini oluşturmaktadır.

Değişen dünya koşullarında belgesel kavramında da değişimler yaşanmakta ve bu süreçte teknolojik gelişmeler oldukça önemli rol oynamaktadır. İlk zamanlarda sadece bir bebeğin yemek yemesi, işçilerin fabrikadan çıkması kısacası yaşama ve yaşananlara tanıklık etmek ve keşfetmek gibi amaçlar edinen belgeseller özellikle dünya savaşları sonrasında farklı amaçlar için kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemlerde elde edilen ve insanların kullanımına sunulan teknik gelişmeler belgeselin de gelişmesine, ilerlemesine ve aynı zamanda kullanım amacında değişime neden olmuştur. Devlet desteğiyle ve çoğu durumda direk devlet eliyle hazırlanan çalışmalarda, savaş koşulları halklara anlatılmaya veya devletin amaçları ve uygulayacakları stratejilerle ilgili halk bilgilendirilmeye çalışılmıştır. Bu dönemlerde yapılan her çalışma belgesel olarak kabul edilmemekle birlikte yaşanan teknik imkanların belgeseli geliştirdiği noktada birleşilmektedir. Belgeseli sadece belge haline getirmemek önemlidir, yani bir diğer ifade ile belgeselin sanatla bütün oluşturduğu ve anlam bulduğudur. Sadece gerçekleri söylemek belgesel olmazdı ve zaten bu da bir haber veya röportaj olmaktan öteye geçmezdi. Bu dönemde de savaş alanındaki kişilerle yapılan kayıtlar veya röportajlar ekranlara taşınmakta ve haber programları ağırlık kazanmaktadır. Ancak aktarma işlevi gören bu çalışmalar röportaj veya haber programı olmaktan öteye geçemedikleri için belgesel olarak tanımlanmamışlardır. Bunların dışındaki çalışmalar için, yine savaş dönemlerinde daha çok propaganda filmlerine eğilimin arttığı gözlenmektedir. Hatta bazı kuramcılara göre bu çalışmalar ayrı bir belgesel türü olarak yer almaktadır. Bu konuya belgesel sinema türleri konusunda ayrıca yer verilecektir. Teknolojik gelişmelerin artmasıyla birlikte ortaya çıkan yeni durum belgesel sinema üzerine bugüne değin kabul gören temel kavramların tartışılmasına ve aynı zamanda belgesele olan ilginin artmasına neden olmuştur. Belgesel sinemaya olan ilginin artması beraberinde bazı sorunları da getirmektedir. Günümüzde hemen her şeyin tüketim merkezli hale gelmesiyle yine belgeselcilere büyük görevler düşmekte ancak ilginin artması veya ilginin canlandırılmasıyla belgesel sinema kavramında bazı değişimler yaşanmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde oldukça çetrefilli yollardan geçen

¹¹⁴ Rabiger, a.g.e.

belgesel sinema elde taşınan kameralarla çok farklı bir boyut kazanmıştır. Farklı bakış açılarının gelişmesine yol açan teknolojik gelişmeler belgeselin görevlerinden onu alabilmekte televizyon gibi kitle iletişim araçlarında kendine daha fazla yer almaya çalışan bazı belgesel yapımlarda da değişimler oluşmaktadır. Konu ile ilgili Uğur Kutay şöyle söylemektedir; “gündelik yaşamın politikadan kültür ve sanata, yemek kültüründen dinlenen müziğe dek neredeyse tüm ayrıntılarını son derece gelişmiş bir ikonografik kodlama sistemiyle iletişim araçlarının belirlediği, artık neyin değil nasıl anlatıldığına önemli olduğu bu görüntü iktidarı çağında, izleyici ile görüntü arasındaki bilgi ve anlam üretimi ilişkisinin anahtarı, sinema dilinde yatmaktadır”¹¹⁵. Özellikle 1960’lardan sonra belgesel sinemanın tabu haline gelen tanımları tartışılır hale gelmekte ve burada belgeselin gerçekliği nasıl ve ne kadar aktardığı sorusu eleştirel araştırmacılarla açıklanmaya çalışılmaktadır. Türler ile ilgili kısımda bu tartışmalara ve ayrımların neye göre nasıl oluştuğuna yer verilecektir.

B – 3 Belgesel Sinema Türleri

Bu konuda farklı ayrımlar yapılmakla birlikte birçok belgesel araştırmacısı da benzer ayrımları kullanmaktadır. Bunlar arasında haber amaçlı yapılan çekimler ve ardından eklenen röportajlarla birlikte işin içine estetik ve sanatın dahil edilmesiyle oluşturulan filmlerden, belirli bir olayı anlatan filmlere kadar yelpaze genişletiliyor. Bazen sosyal içerikli bir konu olurken bazen doğa ile ilgili bazen yeni bir nesne, olgu veya olayın keşfedilmesi; bir diğer ifade ile farkına varılması belgesele konu oluyor. Belgesel tanımı verilirken de belirtildiği gibi yaşama dair hemen her şey belgesele konu olabiliyor. Buna hayatın içinde önemli görülen, özel amaçlı çekilen filmler, propaganda amaçlı olarak çekilen filmler, seyahat ederken veya tarihi bir konuyu ele alırken çekilen filmler de dahildir. İşte bu sıralanan ve eklenebilecek daha pek çok konu başlığı belgesel sinema türleri olarak filmlerin ayrılmasına neden olmuştur.

Çalışma için önem taşıyan başlıca araştırmacılardan John Grierson, Paul Rotha, Eric Barnouw ve Bill Nicholls’a ait sınıflandırmalara ayrıca yer verilmiştir.

¹¹⁵ Uğur Kutay, Küresel Akla Karşı Yerel Sinema Dilleri, Belgesel Sinema Dergisi İlkbahar Yaz İstanbul: Kayhan Matbaacılık, 2003, s.102.

Buna göre Wolf Rilla'nın sınıflandırmasında; film gazeteceliği, genel konulu filmler, doğa belgeselleri, belirli bir amaca yönelik filmler, sponsor destekli belgeseller, eğitim filmleri, sinema gerçek yer almaktadır. John Izod ve Richard Kilbon'un sınıflandırması ise şöyledir; açıklayan belgeseller, gözlemsel/doğrudan belgeseller, etkileşimli belgeseller, düşünümsel belgesellerdir. Siegfried Kracauer'e göre filmler; kurmaca filmler, kurmaca olmayan filmler ve sanat üzerine yapılan filmler olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Kurmaca olmayan filmler de kendi içlerinde haber filmleri, belgesel, seyahat, bilimsel ve eğitsel filmlerdir.¹¹⁶ Michael Rabiger'in sıralamasına bakacak olursak; olay merkezli film, süreç filmi, seyahat filmi, surlarla çevrili kent filmi, tarih filmi, biyografik film, tez filmi, katalog film, saçma komedi, belgesel film noir, absürd belgesel filmidir.¹¹⁷

John Grierson; Belgesel film için bazı önemli bölümler olduğundan bahseden Grierson'a göre dört bölüm önemlidir. Bunlardan birincisi alıcının gezgin olarak ifade edildiği gezi izlenimlerinin yer aldığı çalışmalardır. İkincisi ise sıradan insanların konu edildiği çalışmalardır. Bunda Flaherty'i ve onun filmine konu olan insanları anan Grierson'a göre üçüncü bölümde ise İngiliz Belge Okulu'na ait çalışmalar yer almaktadır. Dördüncü ve son bölümde ise insanların kendi çalışmalarını, kendi yapımlarını gösterilmektedir.¹¹⁸

Paul Rotha; Belgeselleri konularına göre Doğalcı (romantik), Gerçekçi, Haber-Gerçek ve Propaganda olmak üzere dört grupta toplamıştır.

Doğalcı (romantik) gelenek; bu grupta yer alan belgesellerde doğal sahnelere yer verilmiş ve gündelik olgular konu edinilmiştir. Özgün bir olgunun belgesele konu olması da önemlidir. Bu belgesel türüne Flaherty'nin, Epstein'in çalışmaları örnek olarak gösterilebilir.

Gerçekçi gelenek; oldukça net bir şekilde gerçeği yansıtmaya isteği Fransa'daki avant-garde film üreticileri tarafından gerçekten var olan ve doğaya yaklaşımı

¹¹⁶ Şermin Tağ, Belgesel Sinema ve Türleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003

¹¹⁷ Rabiger, a.g.e.

¹¹⁸ Gündeş, a.g.e., s.58.

istemeleriyle ortaya çıkmıştır. Bu belgesel türünde su damlasının çıkardığı sese kadar hemen her şey doğada bulunduğu gibi verilmeye çalışılmıştır. Kendilerini sadece gerçeği yansıtmaya istediğindeyken bu isteği oldukça saf olarak niteleyen kişilerden en fazla tanınanı Cavalcanti ve Yalnız Saatler adlı filmidir. Bu film aynı zamanda yine bu türde önemli bir diğer çalışma olan Berlin filminin yapımcısı Ruttmann'ın da öncüsü olmuştur.

Haber-gerçek geleneği; zamanın ihtiyaçlarına göre sınıflandırılan belgesellerden biri de gündelik olaylarının kaydedilerek ve bunu yapan kameramanların oldukça fazla betimlemelere başvurmalarıyla oluşan bir türdür. Gündelik olaylar kısa bir zaman diliminde sunulur ve genel itibarıyla dramatik bir yapıdan oluşmaktadırlar. Yaratıcılıktan uzak daha ziyade betimlemelerle yaşananları aktarma gayretinde olan haber-gerçek geleneğindeki çalışmalara en güzel örnek Dziga Vertov ve onun arkadaşlarının S.S.B.C.'de oluşturdukları Sinema – Göz kuramıdır. Röportajlar ve betimleyici sunumlarıyla haber-gerçek geleneğine örnek olarak politik krizlere ilişkin hazırlanan çalışmalar verilebilir.

Propaganda geleneği; özellikle savaş dönemlerinde ulusların kendi propagandalarını yapmaya yönelmeleriyle ortaya çıkan bu geleneğe çeşitli okullar çalışmalar sunmuşlardır. Sovyet Okulu'nun bu gelenekteki çalışmaları önemlidir. Özellikle savaş dönemlerinde birçok ülke bu konuda çalışmalara girmiştir.¹¹⁹

Eric Barnouw: Yaşanılan döneme göre farklı şekillerde oluşan belgesel türlerine ayırırken aynı zamanda bir tarihsel süreci de belirten ve bu süreçte yaşanan toplumsal olayları da irdeleyen Barnouw'un sınıflandırmasında keşif, muhabir, resim, taraf tutan, savaş propagandası, savaş suçları, şiir geleneği, tarihi derleme, sponsor desteği ile gerçekleştirilen, gözlemci, katalizör ve gerilla belgeselleri yer almaktadır.

Keşif belgeselleri; insanların farklı coğrafyaları merak etmesi ve o dönemde hızla yayılan endüstrileşme sürecinde yeni pazarlar bulma isteğinin yansıması olarak keşif belgeselleri önem kazanmıştır. Kendinden farklı olanı görmek, onun

¹¹⁹ Rotha, a.g.e.

yaşamına kamera aracılığıyla tanıklık etmek 1900'lü yıllarda oldukça ilginç gelmiştir. Bu dönemde en önemli yönetmenlerden biri Flaherty'dir. Babasının işi nedeniyle farklı coğrafyalarda bulunma imkanı bulan Flaherty bu geziler sırasında kendi araştırmacı ve keşif olarak kariyerine başlar ve belgesel tarihindeki en önemli çalışmalardan biri olan Nanook'a imza atar.

Muhabir geleneğindeki belgeseller; en önemli temsilcisi Dziga Vertov'dur. Dünyada yaşanan gelişmelere paralel olarak bu dönemdeki yönetmenler gerçek olanı insanlara sunma isteği ile hareket etmişlerdir. Savaş döneminde ve ardından devrim yıllarında insanları ortak paydada birleştirme, onlara yaşananlar hakkında bilgi verme isteğiyle Dziga Vertov ve çalışma arkadaşları muhabir geleneğindeki çalışmalara başvurmuşlardır. Yaşanan sıkıntıları, savaş alanlarındaki mücadeleleri aktaran Vertov böylece insanların etraflarındaki gelişmelerden haberdar olmasını sağlamıştır. Ayrıca bu dönemde yapılan röportajlar, çekilen kareler sonraki dönemlerde yine halka sunulmak için arşivlenmiştir. 1917 devriminden sonra yapılan "Anniversary of the Revolution" bunlardan birisidir. Gerçek olanı yansıtmak ve halkı bilinçlendirmek isteği ve bu zamana kadar yapılan çalışmalar önemli kazanımlar sağlamıştır. Önceleri aktüalite denilen ve sinemada dünya haberlerini veren çalışmalar iken zamanla sinemanın gelişmesine paralel olarak ilerleyen Vertov'un çalışmaları devrim sonrasında devletin desteğini de almış ve devlet bünyesinde sinema ve sanat çalışmaları başlamıştır. Gerçeği gören göz olarak da tanımladıkları Sinema-Göz kuramını kuran Vertov'un yanında dönemin başlıca diğer yönetmenleri Victor Turin, Yakov Blyokh, Mikhail Kalatozov, Mikail Kaufman ve Ilya Kopalın sayılmaktadır. Bu dönem çalışmaları daha sonra ortaya çıkacak olan sinema gerçeğin de temellerinin atıldığı dönemdir.

Resim geleneğindeki belgeseller; bu grupta yer alan filmler ressamdan heykeltıraşa, yazardan müzisyene kadar pek çok sanat dalında çalışan insanlarca ortaya konulmuştur. 1920'li yıllarda başlayan sinemaya kayış 1924 yılında Paris'te yapılan bir toplantı ile daha da resmiyet kazanmıştır. Farklı sanat dallarında çalışan sanatçılar kendi tecrübelerini sinemaya aktarmış ve sinema üzerine düşünmeye başlamıştır. Bu gruplaşmada çeşitli sinema kulüpleri kurulmuş ve tercihlerini ticari sinemadan yana kullanmayan sanatçılar çalışmalarına başlamıştır. 1921 yılında

İsveçli Viking Egeling ile Alman Hans Richter küçük ve özet çalışmalar başlamıştır. Ardından 1925 yılında Fransız sanatçı Fernand Leger ve Amerikalı sanatçı Dudley Murphy “Balet Mekanik” adlı belgesel çalışmasını sunmuşlardır. Biyolog olarak eğitim almış olan Jean Painleve ise 1928 yılından başlayarak Devilfish, Stickleback Eggs, Sea Urchins adlı filmlere imza atmıştır. Bilimsel bilgisini sinemada kullanan Painleve Sea Horse adlı belgesel çalışması ile takdir toplamıştır. Yine bu grupta yer alan ve farklı bir tarz oluşturan Walter Ruttmann’ın çalışmaları önemlidir. 1927 yılında ünlü “Berlin” adlı çalışması ile şehir senfonilerinin temelini atan Ruttmann Dziga Vertov ve Sergei Eisenstein hayranıdır. Ruttmann’dan sonra başlayıp ondan önce, 1926 yılında yaptığı Only Hours, çalışmasını tamamlayan bir başka sanatçı ise Brezilyalı Alberto Cavalcanti’dir. Yine bu dönemde Dziga Vertov ve Mikhail Kaufman’ın kardeşi olan Boris Kaufman, Jean Vigo ile ortak bir çalışmada, On the Subject of Nice (1926), yer almıştır. Pek çok sanatçının önemli katkıları sağladığı bu dönemde adı geçen başka bir önemli isim ise Joris Ivens ve 1928 yılında yaptığı çalışması The Bridge’dır. Yaşanan sosyo ekonomik olaylar ve değişen toplumsal değerler ile zamanla görüntünün yerini sesin alması kaçınılmaz olmuştur. Ayrıca insanlara seslenmek daha fazla destek gördüğü için bu alandaki çalışmalar kısa sürede daha da yaygınlaşmıştır. Bu durum da diğer belgesel türlerinde önemli kazanımlara neden olmuştur.

Taraf tutan belgeseller; bu dönemde ortaya konulan filmler genel olarak iki dünya savaşı arasındaki yıllarda üretilmiştir. Dönemde ilk bahsedilen kişilerden biri John Grierson’dur. Belgesel üzerine çok çeşitli çalışmalarda bulunan Grierson’un kurduğu İngiliz Belge Okulu ve bu okulda yer alan arkadaşları dönemde oldukça önemli çalışmalarda bulunmuştur. Grierson belgeselin bir kürsü gibi kullanılabileceğini belirterek bir anlamda bu türün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Propagandacı yakıştırmasından çekinmeyen Grierson’a göre sanat bir ayna değil çekiç olmalıdır. Bu nedenle içinde bulunulan toplumla ilgili konu alınan hemen her şeyde fikir beyan etmek ve bu fikirlerde yön gösterici olmaktan çekinmemiştir. Grierson Sovyetler Birliği’nde çekilen Potemkin Zırhlısı’nın hazırlık çalışmalarında yer almıştır. Dolayısıyla bu dönemden ve kişilerden etkilenmiştir. Taraf tutan belgesellerde onun en önemli çalışması 1929 yılında

çektığı Drifters yani Balıkçı Tekneleri'dir. Kurdukları okulda teorik çalışmaların yanı sıra çeşitli kişilerin ki bunların başında Flaherty gelmektedir, tecrübelerinden de yararlanmışlardır. Grierson'un çalışmaları daha sonraları devlet desteğini de almıştır. Yine bu dönemdeki en önemli çalışmalardan biri de Basil Wright tarafından 1935 yılında çekilen Song of Ceylon'dur. Seylan çayının toplanmasından paketlenmesine ve ambalajlanmasına kadar olan sürecin aktarıldığı filmde çalışan işçilerle birlikte ürününü alıcısı eşgüdümlü olarak verilmektedir. Toplumsal duyarlılık yaratmak gibi amaçla yola çıkan okul üyeleri çalışmalarında buna özellikle yer vermektedirler. Yine Basil Wright ve Harry Watt tarafından 1936 yılında çekilen Night Mail'de bu tarz filmlerdendir. Aynı dönemde Edgar Anstey ve Arthur Elton tarafından çekilen House Problems de önemlidir. Dünyanın pek çok ülkesinde farklı problemler baş göstermektedir. Dolayısıyla iki savaş arasındaki bu dönem belgesel çalışmalarında da yansıma bulmuştur. Bunlardan bir diğer önemli isim ise Almanya'daki çalışmalara imza atan Leni Riefenstahl'dır. 36 yaşındaki Joseph Goebbels'in Nazi Almanya'sında iktidar olmasıyla birlikte sinema kulüpleri kapatılmış ve bu alandaki çalışmalar bir felakete sonuçlanmıştır. İşte bu süreçte Riefenstahl'tan çalışmalarda bulunması istenir ve o zamana kadar pek az rastlanan teknik ekiple desteklenir yönetmen. Bunlardan birinde 120 görevli yer almış, 16 kameraman ve onların asistanları ve teknik ekiptekiler, 30 kamera, 22 otomobil ve sürücüler ve birçok kişi Riefenstahl'ın isteklerini yerine getirmek için hazır bulundurulmuştur. İktidarını güçlendirmek isteyen Almanya bu dönemde İncanın Zaferi (Victory of Faith – 1933), İradenin Zaferi (Triumph of the Will) gibi çalışma sonuçlarına ulaşmıştır. Bu filmlerde Riefenstahl farklı stiller denemiş ve İradenin Zaferi'nde genelde parti üyelerinin seslerine ve konuşmalarına yer vermiş ve bunların dışında üst ses kullanmaktan kaçınmıştır. Dünya haritasında birçok ülkede yaşanan huzursuzluklar bu dönem filmlerine yansımış ve konularda insanların yaşadıkları dramlar konu edinilmiştir. Hollywood sinemasına karşı olan Pare Lorentz de yine bu dönemde yer alan önemli isimlerdendir. Ancak sonraki dönemde savaş yıllarına geçilmesi ile propaganda daha da önem kazanmış ve bu bölümde yer alan çalışmalardan daha farklı çalışmalar ortaya çıkmaya başlamıştır.

Savaş propagandası yapan belgeseller; 1939 yılında Alman askerlerinin Polonya'ya girmeleri ile başlayan savaşlarla birlikte belgesel üretiminde de hızlı bir

artış gözlenmiştir. Bu dönemde özellikle Almanlar belgeseli önemli bir araç ve silah olarak görmekteydiler. Yine bu dönemde en fazla öne çıkan filmler Almanlar tarafından yapılanlardır ama yine yaklaşık 300 kameramanını kaybetmişlerdir savaş alanlarında. Yahudi karşıtlığını içeren, yüksek lirik özellikler gösteren ve hakarete varan sözlere yer verilen Alman filmlerinde oldukça dramatik sahneler yer almaktadır. Bunlardan birisi 1940 yılında David Stewart Hull tarafından çekilen *The Eternal Jew* adlı çalışmada toplama kamplarından alınan görüntülerdir. Savaş döneminde hemen her ülke farklı şekillerde belgeseli bir araç veya silah olarak kullanmışlardır. Bu ülkelerden birisi de Grierson'un öğrencilerinin de çalışmalarının yer aldığı ve merkezde savaş konusunun işlendiği filmlerin yapıldığı Britanya'dır. Almanlarla aynı amaçlar için filmler üreten Watt, Rotha, Cavaltani ve diğerlerini onlardan ayıran bazı stil farklılıkları vardır. Almanlar gibi İngilizler de ironik yaklaşımda bulunmuşlardır. Buna örnek olarak Musolini'yi konu alan ve 1940 yılında Alberto Cavaltini tarafından hazırlanan *Yellow Caesar* adlı çalışmadır. Sovyet sineması da savaş döneminde yeniden doğmuştur. Savaş alanlarında alınan görüntüleri geride kalanlara ulaştırma ve böylece onlarda milli duyguların artmasını sağlama gibi bir amacı da bulunan bu dönemde Sovyet sinemasında 1946 yılında *Cameraman at the Front* adlı çalışmada kameraman vurulmuştur ve bir anlamda kendi ölümü ile konu olmuştur filme ve ölümünü başka bir kameraman görüntülemiştir. Amerikalılar daha yumuşak bir geçişle izole etmek istedikleri ülkelerde çalışmalar yapmayı tercih etmişlerdir. Japonya bu ülkelerden birisidir. Savaşın kapısına kadar geldiği gören Amerikalılar bu konuda halkı savaşa motive etmek ve askerleri yüreklendirmek için pek çok çalışmaya destek vermiştir. Bunlardan en önemlisi ise General George Marshall'ın Frank Capra'ya yaptığı tekliftir. Capra'ya insanların neden savaştıkları, neden savaşmak durumunda olduklarını açıklayacak bir belgesel çalışması istemiştir. Capra önce böylesine detaylı bir çalışmayı daha önce yapmadığını ifade etmeye çalışsa da Marshall'ın askerlerin de bu tecrübesizliğini gidermeleri ve onların da savaşta yer almak gibi bir deneyim geçirmediğini belirtmesi üzerine teklifi kabul eder. Pek çok yönetmenin çalışmalarından destek alan Capra özellikle Alman yönetmen Leni Riefenstahl'ın *Triumph of the Will* adlı çalışmasını referans olarak almıştır. Böylece savaşmak zorunda olan askerler ile geride kalan halk savaşa karşı eğitimden geçirilmekte ve motive edilmiştir. Yine bu dönemde önemli isimlerden

birisi de John Huston'dur. Japonya'da da durum farklı değildir; belgesel yine benzer amaçlarla kullanıma açılmıştır. Ayrıca bir çeşit misyonerlik gibi görev de üstlenen belgesel yapımcılar için amaç Japon hegemonyasını sağlamaktır.

Savaş suçları üzerine yapılan belgeseller; savaşın sona ermesi ile birlikte boşalan bu yeri hemen savaşta işlenen suçları konu edinen belgesel çalışmaları almıştır. Gustov Gavrin ve Kosta Hlavay'in 1945 yılında hazırladıkları Jaseonovac adlı çalışma bu dönemde Yugoslavya'da savaş sonrası konu alan ilk çalışmadır. Benzer olayların yaşandığı Polonya'da da Aleksander Ford ve Jerzy Bossak tarafından savaş sonrası görüntülerin yer aldığı çalışmalar yapılmıştır. Bunlardan en dikkat çeken ise 1944 yılında hazırlanan Majdanek'tir. Dönemin sonuçlarında oldukça fazla savaş suçu işlendiği için farklı ülkelerde de benzer konularda filmler üretilmeye, savaş sırasında çekilen fotoğraflar kullanılmaya başlanmıştır. Bazı ülkelerde kanıt bulma merkezleri kendilerine ulaşan her türlü malzemeyi incelemiş ve sonrasında açılan davalarda bunları delil olarak kullanmışlardır. Ünlü Numberg duruşmalarında da bu deliller kullanılmıştır. Nazilerin yaptıkları işkenceleri konu alan pek çok film yapılmıştır. Savaş suçları ile ilgili Japonya'da da çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. Fumio Kamei bu dönemde adı geçen kişilerden biridir. Shanghai adlı çalışmadan sonra cezaevine girmiştir. Hiroşima ve Nagasaki'de yaşananları konu alan The Tragedya of Japon adlı çalışmanın yönetmenliğini de Fumio Kamei üstlenmiştir. Yine bu dönem filmlerinden 1955 yılında Alain Resnais tarafından çekilen Night and Fog oldukça dramatik bir tarzda sunulmuştur. Siyah beyaz fotoğraflarla savaş suçu işlenen alanlardan görüntülerin yanında cesetler, fırınlar, kamplardan kareler vb. bu filmde fazlaca kullanılmıştır. Bu dönemde yapılan filmler tamamen bitmemiştir ve belgeselciler bu dönemin yükünü hissettikleri sürece de devam edecektir.

Şiir geleneğindeki belgeseller; belgeselin kurmacaya yakın olduğu ve şiir ağırlıklı olmak üzere iki tarz vardır bu gelenekteki filmlerde. Kurmacaya yakın olan filmlerde savaş sonrası boşalan ve savaşa tanıklık etmiş alanlar kullanılmıştır. Bu filmlerde kullanılan mekan seçimlerinde aynı zamanda savaşa dair olan şeyler mitleştirilmektedir. Bunlardan bazıları İtalyan yönetmen Roberto Rossellini'ye ait olan 1945 yılında çekilen Open City ve Vittorio de Sica'ya ait olan Shoeshine adlı

çalışmalardır. Yine bu tarzda yer alan bir başka çalışma Fransız yönetmen Rene Clement'in yine aynı yılda çekilmiş Railway Battle adlı çalışmasıdır. Yeni gerçekçilik olarak da ifade edilen bu tarzdaki yönetmenler savaşın kalıntılarını üzerlerinden atamamışlardır. İkinci tarzda yer alan çalışmalarda ise daha çok doğaya dönüş gözlenmektedir. Bunlar arasında genç yönetmenlerin kısa çekimleri, bazı deneysel çalışmaları yer almaktadır. Bu alanda yer alanlar savaş zamanında dahi çalışmalarda bulunurken bu konunun dışında konulara yönelmişlerdir. Bu konuda yaşadıkları coğrafyanın da etkisi bulunmaktadır. Tarafsız kalmak onların doğaya yönelmelerini sağlamıştır. Arne Sucksdorff bu dönemde öne çıkan isimlerden biridir. İsveçli yönetmen ilk çalışmalarını yirmiüç yaşında vermiştir. Bunlar August Rhapsody (1940) ve This Land is Full of Life (1941)'tir. Kırsala yönelen ve daha küçük bütçelerle çalışmalar yapmak isteyen bu yönetmenlerden biri de Bert Haanstra'dır. Genel olarak bu gelenekteki filmler için marjinal denilebilir. Uzun ömürlü olmamaları ve fazla izleyici bulmamaları da yaşanan değişimlerden kaynaklanmaktadır. Zamanla sinema salonları kapatılmış ve yerlerini televizyon almaya başlamıştır.

Tarihi derleme belgeseller; oldukça önemli bir süreci geride bırakan belgeselciler için artık fark edilen bir gerçek belirmektedir ki bu da ellerinde uzun bir geçmişi yansıtmaya yarayacak kadar malzemenin olduğudur. İşte bu nedenle belgeselciler kaydettikleri görüntüleri tarihi çalışmalar için kullanabileceklerini fark etmişlerdir. Lumier Kardeşler'den içinde buldukları zamana kadar uzun bir süreci geride bırakan belgeselciler için tarihi filmler yapmak büyük bir zenginliğe kavuşmak anlamına geliyordu. Teknik bazı sorunlar nedeniyle bazı kayıtlar bugüne aktarılmaya da oldukça önemli çalışmalar bu dönemde ortaya konulmuştur. Bunlardan biri Parislilerin yaşamını konu alan ve onun tarihine ulaşma isteğinde olan 1947 yılında çekilen Paris 1900 adlı çalışmasıdır. Film Nicole Vedres tarafından hazırlanmıştır. Yine İtalyan yönetmen Carlo Infascelli tarafından 1951 yılında çekilen Cavalcade of a Half Century bu gelenek içindeki önemli çalışmalardır. Geride bırakılan iki tane dünya savaşı ve bu dönemlere ait kayıtlarla da tarihi filmler yapılmıştır. Bunların dışında antropologlar ve arkeologlar için de bu gelenek önem taşımaktadır. Farklı toplumları merak eden, onların kültürlerini incelemek isteyen bu kişiler için tarihi belgesel çalışmaları ayrı bir yere sahiptir.

1971 yılında Çin’de yapılan Year Old Tomb Excavated adlı çalışmada gösterilen kadın bedeninde yapılan araştırmalar sonucunda 2100 yıl öncesine ait verilere ulaşılmıştır. Önceki yıllara ait kayıtlardan bugüne teknik sorunlar nedeniyle aktarılmayanların yerine fotoğraflardan bolca yararlanılmıştır. Afrika ülkeleri, Eskimoların yaşamı gibi birçok konu bu gelenekteki filmlere konu olmuştur. Yine büyük bütçeler gerektiren bu yapımlar için önceleri sponsorluk olumlu karşılanırken zaman içerisinde kar amacı ve başka amaçlar için belgeselcileri destekler duruma geldiği için bu konu ayrı bir sorun haline gelmiştir.

Sponsor desteği ile gerçekleştirilen belgeseller; bu gelenekte ilk olarak Nanook Of The North adlı çalışmasıyla Flaherty yer almaktadır. Film Revillon Freres tarafından finanse edilmiştir. Yine Citroen The Balck Cruise adlı çalışmaya sponsor olmuştur. Sponsorluk konusunda en önde giden firma Shell olarak gözlenmektedir. 1933 yılından itibaren çok çeşitli yerlerde birimler kuran firmanın filmleri savaş sonrasında pek çok dile çevrilmeye başlamıştır. Ancak Flaherty’nin Louisiana Story adlı çalışmasına oldukça yüksek bütçesine rağmen sponsor olması ve adının yer almasının zorunlu olmadığını belirtmesi sponsorluktaki asıl amacın ne olduğunu düşündürmüştür. Sonunda anlaşıldığı üzere bu davranışın nedeni firmanın bir anlamda doğaya zarar vermediği ve doğanın korunduğuna dair görüntülerin izlenmesini sağlayarak kendi çalışmaları üzerindeki olası izlenimleri ortadan kaldırmaktır. Bu nedenle filmde adının geçmesi bu sonucu engelleyebilir endişesini taşıyan Shell sponsorluk üzerine çeşitli görüşlerin oluşmasına neden olmuştur.

Gözlemci belgeseller; özgür sinema olarak adlandırılan ve 1956 yılında Londra’da konuşulan konuyla ilgili Karel Reisz, Lindsay Anderson ve diğerleri çeşitli tartışmalar başlatmıştır. Kazanılan teknik gelişmelerle birlikte ses kayıtlarında ve görüntü kayıtlarında ilerlemeler bu gelenekte yer alan yönetmenlerin daha rahat çalışmalarını sağlamıştır. Bu dönemde çekilen filmlerde bir barda içki içen adamın yaşamından yaşlı bir kadının yaşamına, cezaevinde yaşamını sürdüren bir kişiden bir sporcunun hayatına kadar toplumsal yaşama ait olan ve farklı katmanlara ait pek çok konu belgeselciler tarafından filme alınmıştır. Bu dönemdeki genç yönetmenler amaçlarına ulaşmak için çeşitli kişileri

kendilerine örnek almışlardır. Bunlardan birisi de Richard Leacock'dur. 13 yaşındayken ilk çalışmalarına başlamıştır. Ancak 1960'lı yıllarda çalışmaları sonuç vermeye başlamıştır. Bunlardan biri de 1966 yılında Donn A. Pennebaker'ın çektiği Don't Look Back'tir. Albert Maysles kardeşi David ile 1962 yılında Showman, 1964'te What's Happening! The Beatles in the U.S.A, 1965'te Meet Marlon Brando, 1970'te Salesman ve diğerlerine imza atmıştır. Albert bu çekilen filmleri dolaysız sinema olarak nitelemektedir. Bu dönemde bir önemli çalışma da Fred Wiseman tarafından 1967 yılında çekilen Titicut Follies'tir. Alt tabakada yaşayan insanları konun edinen bu çalışma Mannheim Film Festivali'nde en iyi belgesel ödülüne layık görülmesine rağmen dağıtımı konusunda sorun yaşanmıştır. Bu gelenekte yer alan yönetmenler topluma ait olanı daha fazla merkeze alırken bu seçimde merkezde olanlardan ziyade merkezi oluşturan çevreye önem vermişlerdir. Konulardaki çeşitlilikten bundan kaynaklanmaktadır. Teknik sorunlar nedeniyle kamerayı istedikleri kullanamadıklarını belirten ve bu durumdan şikayet eden bir grubun yanında durumu daha olumlu gören Rouch gibi yönetmenler de bulunmaktadır. Rouch'a göre kamera etkili olmakla birlikte onu katalitik bir araç olarak kabul etmektedir.

Katalizör belgeseller; öncüllerine bakacak olursak Dziga Vertov'a kadar gitmemizi gerektiren bu gelenek sinema gerçeği kendilerini tanımlamada kullanmışlardır. Direkt sinemadan ayrılan bazı yönleri bulunmaktadır. Bunlar; bir olay için sinema direktörler sıradan bir vatandaş gibi beklerken ve tanık olurken sinema gerçektekiler olayı hızlandırmak, tahrik etmek isterler. Direkt sinemadakiler sessiz kalmayı ve görünmez olmayı isterlerken sinema gerçektekiler varlıklarını açıkça belirtmekten çekinmezler. Sinema direktörlerin olayın oluşumu beklerken, sinema gerçek provakatör olabilmektedirler. İkisinin de çıkış noktası karanlık olan yerleri aydınlatmak ve gerçeği ortaya koymak iken uygulamadaki farklılıklar farklı tarzların oluşmasına neden olmuştur. Katalizör belgeselcilerin belki de en önemlisi Rouch olarak belirtilebilir. Farklı kabileleri merak edip kamerasını onlara yönelten Rouch'un çalışmaları oldukça dikkat çekicidir. Onun çalışmaları dünyada pek çok kişi tarafından benimsenmiş ve beğeni ile karşılanmıştır. Bunlardan birisi de Rus yönetmen Grigori Chukrai'dir. Geniş katılımlı bir çalışmada yoldan geçenlere mikrofonlarını uzatarak çeşitli sorular

sormuş ve sonunda 1969 yılında Memory adlı çalışmasını tamamlamıştır. İnsanlara Stalingrad nedir gibi sorular yönelten yönetmen bu konuda Rouch'tan destek almıştır. Yine bu gelenekte farklı kütüleri ve yaşamları merak eden antropologlar yer almıştır. İnsanları yaşadıkları sorunlara karşı daha tepkili olmaya davet eden bu gelenekteki yönetmenler toplumsal konulara duyarlılık göstermişlerdir. Bu çalışmalardan biri de Challenge for Change'dir. Bu gelenekteki önemli isimlerden biri de 1970 yılında The Sorrow and the Pity adlı çalışmaya imza atan Marcel Ophüls'tür. Nazi kontrolünde Fransa konulu çalışmasında yönetmen bir anlamda araştırmacı ve provokatördür. Bu gelenek için uygun olmayan kullanımlar da söz konusudur. Bunlardan biri Amerikan Allen Funt'un televizyon serisi için hazırladığı ve gizli kameranın kullanıldığı çekimlerdir. Son olarak bu gelenekten biyografik çalışma yapanlarında faydalandığını belirtmek mümkündür. Donald Brittain ve John Kemeny tarafından 1964 yılında çekilen Bethune adlı çalışma buna örnek oluşturmaktadır.

Gerilla belgeselleri; doğu Avrupa ülkelerinde "siyah/kara film" olarak bilinen ve 1950'lerde Polonya'da başlayan türe ait belgeseller de-Stalinization süreciyle beraber ortaya çıkan liberal ortamdan faydalanmıştır. Siyah/kara film adı bile iyi çağrışımlara neden olmamaktadır. 1956 yılında Jerzy Bossak ve Jaroslaw Brzozowski tarafından çekilen Warsaw adlı filmde savaş sonrası yıkıntılar içinde kadının dramatik sözleri dikkat çekmektedir. Yıkıntılar içinde olan kadın evinin bir tarafı bombalar yüzünden yıkılmışken yeni yürümeye başlayan çocuğunu düşmemesi için bağlamıştır. Yine aynı yıl sosyal haklardan mahrum olan insanların yaşamlarını konu alan Kazimierz Karabasz ve Wladyslaw Slesicki tarafından çekilen Where the Devil Says Goodnight yine dramatik yönü ağır olan kara film türündedir. Bu gelenek kısa sürede Macaristan, Çekoslovakya, Yugoslavya gibi ülkelere yayılmıştır. Rouch'dan etkilenen Yugoslav yönetmen Andras Kovacs'ın 1964 yılında çektiği Difficult People yine benzer konulara yer vermektedir. Uzun saatler az miktarlara çalışan anneler ve çocuklarının yaşadıklarına değinen Children Without Love 1964 yılında Çekoslovak yönetmen Kurt Goldberger tarafından çekilmiştir. Yine bir protestocunun öldürülmesini sadece görüntülerle sunan The Funeral of Jan Palach adlı çalışma yine Çekoslovak bir yönetmen olan Warsaw Pact tarafından 1969 yılında çekilmiştir. Yugoslavya'da da benzer gerilla filmlerine

rastlanmaktadır. Gecekondularda yaşayan insanlar, yankeseciler, fuhuş batağında olanlar kısacası toplumda en altta yer alan insanların yaşamları bu gelenekte filmlere konu olmuştur. Son olarak ülkelerin birbirlerini yayımladıkları filmler bakımından izlediklerini ve bu konuda çeşitli çalışmalarda bulduklarını belirtmekte fayda görülmektedir.¹²⁰

Bill Nichols: Yaşanan olaylar ve durumların, eylemler ve konuları farklı şekillerde anlatılabileceğinden yola çıkan Nichlos bu anlatım şekillerini dört grupta toplamaktadır. Bunlar açıklayıcı (expository) belgesel, gözlemci (observational) belgesel, etkileşimli(interactive) belgesel ve yansıtıcı/düşünömsel (reflexive) belgeselden oluşmaktadır.

Açıklayıcı belgesel; hemen her sınıflandırmada olduğu gibi ortaya çıkan yeni bir tür eskisinin eksiklik hissedilmesine paralel olarak ortaya çıkmaktadır. Açıklayıcı belgeseller de kurmaca filmlerin eğlendirme özelliğine bir tepki olarak ortaya çıkan yeni bir arayıştır. Ahlakî olana önem verilen, izleyiciye sunulan bilgilerde kanıtı başvuru ve ikna edilirliliği arttırmaya çalışan bir türdür. Bu türde üst ses olarak tanımlanan ve Tanrısal olduğu şeklinde ifade bulan sese sıkça yer verilir. Seslenen kişi görüntüde yer almaktan kaçınır ve olaylar izleyiciye akla uygun ve sistematik bir şekilde verilmeye çalışılır. Görüntülere eşlik eden üst ses bir anlatıcı durumundadır. Sözel olan daha baskındır bu türdeki filmlerde. Kurallara uygun, rasyonel ve kabul edilebilir olanın anlatıldığı belgesel çalışmalarda şiirsellik ve anlatıcı ön plandadır. Bu türde yer alan filmlerde adil olan, hukuka uygun ve objektif olan kabul görendir. Land Without Bread, Blood of the Beats, If You Love This Planet, Song of Ceylon, Listen the Britain, Naked Spaces adlı belgeseller bu türde örnek oluşturan filmlerden bazıları ve Grierson, Flaherty, Wright, Jennings ise başlıca yönetmenleridir.

Gözlemci belgeseller; belgesel alanında araştırma yapanların ayrımlarına yer verilen bu bölümde yukarıda Eric Barnouw tarafından açıklaması yapılan gözlemci belgesellerdeki kısımlarda tekrara düşmemek için burada Nichols'un farklı olarak

¹²⁰ Eric Barnouw, Documentary, A History Of The Non-Fiction Film, New York: Oxford University Pres, 1993, ss. 253-273.

belirttiği kısımlar dahil edilmiştir. Gözlemci belgesel açıklayıcı belgeselde yer alan bazı özelliklerden duyulan memnuniyetsizlik sonucu ortaya çıkmıştır. Açıklayıcı belgeselde yer alan tanrısal ses gözlemci belgeselcilerce eleştirilen en belirgin noktadır. Bu türde dışardan seslere, ara boşluklara, film içinde gömülü iletilere, müzik veya dış etkiye çok fazla yer verilmekten uzak durulmaya çalışılmaktadır. Röportajlara da yer verilmekten kaçınılır. Eric Barnouw'un da belirttiği direkt sinema ve sinema verit arasındaki ayrım bu türde de söz konusudur. Gözlemci belgeselde objektiflik önemlidir ve buna bağlı kalınmaya çalışılır. Sesler açıklayıcı belgesel formatına ters olarak olayla eş zamanlı olarak kaydedilir yani bir diğer ifade ile sesler filmdeki bazı şeyleri ima eder tarzda kurgulanmaz. Bu belgesel türünün ortaya çıkmasında teknik açıdan yaşanan gelişmelerin de önemli bir payı bulunmaktadır. Gözlemci belgeselde izleyicinin empati kurması için çalışılır ve bu durumda yargılamak, sormak önemlidir. Gözlemci belgeselde temel amaç açıklayıcı belgeseldeki otoritenin zayıflatılmasıdır. Gözlemci belgesel izleyiciye gün içinde farklı bir ses, renk, tat, duyu gösterebilen, kendi seslerinden insanların yaşadıklarını izlemelerini sağlayan bir türdür. Bu türde diğerlerinde olduğu gibi çeşitli sorunlar yaşansa da diğerlerince kopyalanamaz özellikler barındırmaktadır. Bu türde Leacock, Pennebaker, Frederick Wiseman gibi yönetmenlerin çalışmaları yer almaktadır.

Etkileşimli belgeseller; kendilerine öncül olarak Dziga Vertov'u alan etkileşimli belgesel türündekiler onun 1920'lerdeki çalışmalarından esinlenerek film içinde yönetmenin araya girmesi veya izleyiciyi etkilemesi durumunda nelerin olabileceği üzerine yapılan sesli düşünceler sonucunda oluşturulan türdür. Ancak bu sesli düşünme 1950'lerdeki teknolojik gelişmelerle sağlanabilmiştir. Özellikle 1950'lerden sonra insan sesine, hareketlerine, görüntüsüne yakın kareler oluşturabilen yönetmenler hazırladıkları filmlere daha fazla dahil olma, etkileme hakkını elde etmiş oldular. Etkileşimli belgesellerde röportajlara sıkça başvurulur ve bu röportajlar yönetmenin tercihi göre bir düzen içinde yerleştirilir. Sorular sorulur, sorgulamaya kadar ulaşan etkilemeler yaşanır. Bu türdeki belgesellere örnek olarak Rouch verilir. Etkileşimli belgeselde gözlemci belgeselde olduğu gibi bir olayın olması için beklenmez ve sadece izlenmez olay veya eylem. Bu türde yönetmen istediği sonuca ulaşmak için provoke edici, tahrik edici, kışkırtıcı

olabilir. Yine bu türdeki bir diğer örnek ise Emile de Antonio'dur. Onun getirdiği farklı bir bakış ise geçmişin veya tarihin bugünkü kişilerce yeniden yapılandırıldığını belirtmiş olmasıdır. Michel Brault ve Gilles Groulx'un Les Racquetteurs, Jean Rouch ve Edgar Morin'in Chronicle of a Summer, Michael Rubbo'un Sad Song of Yellow Skin, Waiting for Field gibi çalışmaları bu türe örnek oluşturmaktadır.

Yansıtıcı/düşünümsel belgeseller; düşünümsel belgesel etkileşimli belgeselin tarihi olayları yeniden yapılandırması karşısında yerini almıştır. Katılımcı, soran, sorgulayan, müzakere eden, yönlendiren filmlerin yanında düşünümsel belgeselin en önemli ayırt edici yönü gerçeklik kavramındaki yaklaşımıdır. Düşünümsel belgesel belirli bir konuya yönelir, film yönetmeninin bilgi birikimi, tarihi tecrübesi, konuya olan ilgisi ve tecrübesi, çekime dahil ettikleri pek çok sorunu beraberinde getirmektedir. Düşünümsel belgeselciler dünyada gerçeklik kavramının kendisinin sorunlu olduğu görüşünden hareketle hazırlanacak belgesel çalışmasında da bu sorunun devam edeceği görüşünde birleşirler. Sinemanın kendine has dili, çekim açıları, kamara hareketleri ve daha pek çok şey bu noktada gerçekliğin ne kadar ve nasıl sunulduğu sorununu taşımaktadır. Düşünümsel belgeselde gerçek kişiler yerine oyuncular da oynatılabilir. Bu durumda yine etik bazı tartışmaları ve provoke edici olup olmadığı sorunlarını gündemine taşır. Yine bu türdeki çalışmalarda izleyici pasif olarak değil aksine aktif olarak değerlendirilir. Önemli olan onun algısını farklı şekillerde açık tutmaktır. Yönetmen ile izleyicinin zıtlaşması yönetmen ile konunun zıtlaşmasından daha önemlidir. Yönetmen izleyicinin kritize etmesini, sorgulamasını yani sürece aktif olarak dahil olmasını istemektedir. Bunun için de ani çekim değişiklikleri, kamera hareketleri yani izleyiciyi şaşırtacak çalışmalara başvurulur. Bundaki amaç şok etkisi yaratmak yerine bilincin açık kalmasını sağlamaktır. Düşünümsel yönetmenler bu yolla kafası karışan ve algısı açılan izleyicinin sürece aktif katılımı ile gerçeğe ulaşmanın mümkün olduğuna inanmaktadırlar. Daha öncekilerden farklı olan bir başka yenilik ise belgesel filmlerde hiciv, gülünç bir şekilde alay etme, taklit yapma ve acı gülümsemelere yer verilmesidir. Düşünümsel belgesel asıl ününe 1970-80'li yıllardan sonra kavuşmuştur. Ortaya çıkışında, daha doğru şekilde ifade etmek gerekirse yükselişinde politik zorunluluklar önem taşımaktadır.

Dziga Vertov'un Kameralı Adam adlı çalışmasını kendilerinin ön habercisi olarak değerlendirmektedirler. 1970'li yıllarda dünyada yayılan feminist hareketlerin sinemaya etkisi düşünümsel belgeseller için de önem taşımaktadır. Bu feminist çalışmalarda daha önce söylenmemiş olan söylenmektedir ve aynı zamanda birkaç türü de bir arada kullanmaktadırlar. Bu yönetmenlerden en önemlisi Growing up Famele, The Woman's Film, Three Lives, Joyce at Thirty-four, Woman to Woman, Self Health, Chris and Bernie, Like a Rose, We're Alive, I Am Somebody gibi birçok filme imza atan Julia Lesage'dir. Onun filmlerinde politik açıdan kadına ait birçok şey gözlenir, röportajlar yapılır, çeşitli iddialarda bulunulur. Feminist filmler düşünümsel belgesele yakın olsalar da bu filmlere, izleyiciye farklı, şok etkisi yaratıp onu kendine ve filme getirecek görüntülere yer verilmediği için, düşünümsel belgesel tanımlaması yapılamamaktadır. Düşünümsel belgeselci bir anlamda sanatçıdır. Diğer belgesellerde olduğu gibi arşiv görüntülere, röportajlara yer verilir ancak bunlar diğerlerinde olduğu gibi düzenli değildir. Çeşitli animasyon görüntüleri, canlandırmalar, arşiv görüntüleri vb. çalışmalar farklı bir algı yaratmak ve uzun bir süredir verili olanı almaya çalışan izleyiciyi durumunda çıkarmak için kullanılır. Düşünümsel belgeselciye göre farkında olmayı yaratmak bu şekildeki çalışmalarla mümkün olacaktır. Bu belgesel türünde; Dziga Vertov, Jill Godmilow, Paul Ruiz başlıca yönetmenler arasında yer almaktadır. Bu çalışma açısından bir başka önemli konu ise Michael Moore'un çalışmalarının da Nichols tarafından bu belgesel türüne dahil edilmesidir.¹²¹

Belgesel film türleri ile ilgili ayırım yapılırken dikkat çeken konulardan biri de televizyon belgesellerinin ayrı bir başlık altında alınmasıdır. Bu çalışmada önemli bir konu da televizyon ve onun kullanımıyla dönüşen kavramlardır. Televizyon yapısı gereği izlenen, tüketilen, rekabete dayalı bir ortama sahiptir. Bu da bu mecralarda yayınlanan yapımların içerikleri ile ilgili değişimlere neden olmakta bir diğer ve belki de daha doğru bir ifade ile televizyona özel yapımlar yapılmaktadır. Diğer alanlarda spesifik kesimler dikkate alınırken televizyon gibi çok fazla sayıda insanın gününün büyük bir kısmını karşısında tükettiği kitle iletişim aracında daha özel çabalar sarfedilmektedir. Süresi sınırlı, arada bölünmelere müsait (reklam vb

¹²¹ Bill Nichols, Representing Reality, Indiana University Pres, Bloomington and Indianapolis, 1991, ss. 56-75.

olarak televizyonun varlığını sürdürdüğünü hatırlayarak), reyting kaygısında televizyonu rahatlatacak sonuçlar verecek yapımlar öncelik sırasına alınmaktadır. Kamu yayıncılığı bundan biraz daha farklılık gösterse de genel anlamıyla televizyonun diğer araçlardan farklı olduğunu belirtebiliriz. Tuncay Yüce de hazırladığı doktora tezinde sinema türlerinden bahsederken kurmaca olmayan sinemanın son başlığında televizyon belgesellerini belirtmektedir.¹²² Simten Gündeş ve Michael Rabiger de televizyonun belgesel etkisi konusunda bölümlemelere ayrıca yer veren araştırmacılar arasında yer almaktadır.

B – 4 Belgesel Sinemanın Televizyonda Yer Alması

Sonuçları itibariyle dünyada büyük değişimlere neden olan II. Dünya Savaşı sonrası televizyona olan ilgi artmış ve önemli tarihi olayların yaşanması sonucunda insanlarda yaşananlara karşı oluşan merak duygusuna paralel olarak televizyondaki programlar arasında haber-gerçek programlarda da artış gözlenmiştir. Bu süreçte belgesel sinema da televizyonda yer bulmaya başlamıştır. Savaş koşullarında propaganda amaçlı yapılan belgeseller savaş sonrasında farklı şekillerde televizyonlarda yer almaya başlamıştır. Rabiger'in de belirttiği üzere bu dönemde aktüel filmlerin sayısında artış gözlenmektedir.¹²³ Tarih sahnesinde yaşanan önemli olaylar sonrasında filmlere olan yoğun ilginin nedenini olayları algılama, haber alma isteğiyle açıklanabilir. Yeni yaşanmış ve birçok insanın hayatını etkilemiş olaylar sonrasında yapılan ilk çalışmalar bu bağlamda merak duygusunun canlı olduğu dönemi yakalamakta ve izlenme oranları artmaktadır. Dünya sahnesinde önemli olaylar sonrasında bunların kayıt altına alınması veya kayıt altında olmayanların kurgulanması sonucu sinemaya aktarılması yeni bir olay değildir. Televizyonun aktif olarak kullanımı ile dönemin olaylarını konu alan belgeseller de televizyonlarda yer almaya başlamıştır. Belgesel film yapımcısının televizyona geçişi; “İngiltere’de 1947 yılında BBC tarafından, A.B.D’de de 1948’de özel bir televizyon şirketi tarafından gerçekleştirilmiştir.”¹²⁴ Bu dönem gerek BBC gerekse diğer televizyon kanallarında verilen programlar daha çok güncel olaylarla ilgili yapılan çalışmalardır. İzleyici kitlesi oldukça geniştir. Çünkü tarzı itibariyle

¹²² Yüce, a.g.e.

¹²³ Rabiger, a.g.e.

¹²⁴ Gündeş, a.g.e., s.95.

gerçeklik duygusunu daha fazla hissettirmektedir. Çeşitli röportajlar ile gerçeklik olgusunu güçlü tutmaya çalışan bu yılların yapımları belgeselcilerin yaşamlarını sürdürmeleri açısından başlangıçta önemli bir gelişme olarak görülmüştür. Ancak zamanla bu önem belgeselde yaşanan değişimlerle birlikte olumsuz bir etkiye yol açmıştır. Önceleri yoğunluklu olarak röportajlarla süslenmiş haber-gerçek yapımlara yer verilen televizyonlar Alan Rosenthal'in de belirttiği gibi belgesel yapımcısı için gerekli olan filmleri yapmaları, bunları izletecekleri hazır bir izleyici bulmaları ve gelir sorunu olmamaları ile belgeselciler için yaşamsal bir önem taşımıştır.¹²⁵ Böylece belgesel film yapımcısı televizyonun içinde hemen yer almak istemiş ve maddi olan sorunlarından önemli ölçüde uzaklaşmıştır. Eric Barnouw da televizyonda yayınlanan ilk belgesellerin 1950'li yıllarla birlikte, savaş sonrası yapılan derlemelerden oluştuğunu belirtmektedir.¹²⁶ Alan Rosenthal'in altın çağlar diye belirttiği 1960'lı yıllarda belgesel televizyonda oldukça büyük bir yer almaktadır ancak 1980'li yıllara doğru bu durum tersine dönmeye başlamıştır. 1950'li yılları Barnouw gibi başlangıç kabul eden Rosenthal de bu yıllarda özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası filmlerinin önem taşıdığını ve bu filmlerin İngiltere ile Amerika'da daha yaygın olarak gösterimde bulunduğunu belirtmekte ve NBC ve BBC televizyonlarını örnek olarak göstermektedir.¹²⁷ Büyük televizyon kanallarının belgesele kapılarını açmaları ile belgesel filmdeki son söz hakkı da bir noktada belgeselciden çıkmakta ve yapımcısının etkisi gündeme gelmektedir. Ancak sunduğu ve Rosenthal'in de belirttiği gibi üç temel dayanak oldukça güçlü durumda olan belgesel yapımcısı için kaçırılmaz bir fırsat gibi algılanmıştır. Böylelikle televizyona özel belgesel programlar yapılmaya başlanmıştır. Ancak değişen toplumsal ve sosyal olaylar ile gelişen teknoloji pek çok yeniliği de beraberinde getirmiştir. İşte bu yeniliklerden biri de belgeselin 80'ler sonrası televizyonda eskisi kadar yer bulmaması sonucunu doğurmuştur. Bunun nedenleri ile ilgili kısma geçmeden önce yaşanan teknolojik gelişmelere değinmekte ve belgesel açısından bu değişimlerin önemini belirtmekte fayda görülmüştür.

¹²⁵ Alan Rosenthal, *New Challenges for Documentary*, Berkeley: University of California Press, 1988

¹²⁶ Barnouw, a.g.e.

¹²⁷ Rosenthal, a.g.e.

B – 5 Teknolojik Gelişmelerin ve Televizyonun Belgesel Sinemaya Etkisi

Televizyon içeriği gereği belgeselden oldukça farklıdır. Yapılan programlar eğitim, bilgilendirme, eğlence vb. amaçlar içermektedir. Buradan hareketle belgesel ile benzerlikleri var denilebilir ancak televizyonun günümüzdeki kullanımı çok büyük oranda eğlendirme amacına hizmet etmektedir. Program süreleri kısa ve belirlenen temel amaçlara uygundur. Küreselleşme süreci ile birlikte medyadaki tekellerin ulusal sınırları aşması ve program formatlarının birbiri ardına aynışması ve bu konuda dünyada bir aynışmanın yaşanması, keskin bir rekabetin yaşanması, reyting hesaplarının 1. sırada önem taşıması program içeriklerini de büyük oranda etkilemektedir. Bunun yanında yaşanan hızlı teknolojik gelişmeler belgesel sinemada farklı bakış açılarının da doğmasına neden olmuştur. Belgeselin 1950’li yıllarda televizyonlarda altın çağını yakalamasına neden olan teknolojik gelişmeler oldukça önemlidir. Kameraların artık elde taşınabilir olması belgeselciye çok büyük rahatlık sağlamıştır. Bu teknoloji ile ses kayıt cihazları belgesel filmcileri yeni bir tür film yapmaya yönlendirmiştir. Bu yeni tür; “Fransa’da cinema verite, Amerika Birleşik Devletleri’nde direct sinema, Kanada’da candid eye ve İngiltere’de free cinema olarak adlandırılmıştır.”¹²⁸ Aralarındaki fark sadece bu isimsel fark değildir. Rabiger aradaki farkları şöyle vermektedir; a) Direkt Sinemada belgesel filmci kamerasını gerilimli bir duruma götürdü, umutla bir krizin çıkmasını bekledi, Cinema Veritede Rouch versiyonu zamanından önce bir kriz meydana getirmeye çalıştı, b) Direkt Sinemada sanatçı görünmez olmayı arzuluyordu, Cinema Veritede çoğu kez kendisini açıkça deklare etmiş bir katılımcıydı, c) Direkt Sinemada, sanatçısı olaya karışmayan izleyici rolünü oynuyordu , Cinema Veritede kışkırtıcı rolünü benimsemişti, d) Direkt Sinemada, gerçeklerini kameraya hazır olaylarda buluyordu, Cinema Veritede

¹²⁸ Gary Handman, Classic Reelism, Part II, American Libraries, Chicago, 1999’den ve Robert Enright, Cinema Verite: defining the moment (motion Picture review), Border Crossings, Vol.19, no:3, 2000’den Öz, Özkan, “Cinema Verite” ve “Direct Cinema” Belgesel Akımlarının Dayandığı Teknik ve Teorik Temeller ve Bu Bağlamda “Chronique D’un E’te” filminin incelenmesi”, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002) s. 5(söz konusu bilgiyi Öz, Enright’ın kitabından aktarmaktadır.)

kendisini bir paradoksa, yani yapay durumların gizlenmiş gerçekleri yüzeye çıkarabileceği gerçeğine adanmıştı.¹²⁹

Bu önemli gelişme ile birlikte artık daha bağımsız olan belgesel yönetmeni elinde kamerası ile daha farklı yapımlara imza atmaya başlamıştır. Bu gelişme çok büyük ölçüde savaş dönemlerinde ve akabinde yaşananları kitlelere aktarmak için yararlı olmuştur. Farklı mekanlarda çekimlerin yapılması ile belgesel sinema türlerinde de belirtildiği gibi farklı konularda ve mekanlarda filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu durum da farklı türlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu önemli teknolojik gelişmenin yanında 1960'ların başında ses kayıt sisteminde ortaya çıkan teknolojik gelişmeler de oldukça önemli bir adımdır. Böylece belgeselci seslendirmede herhangi bir aracı kullanmadan sesi kaydedebilmiş ve filmine aktarabilmiştir. Belgesellerin televizyonda rağbet gördüğü yıllarda yaşanan bu gelişmelerle televizyona özel programlar da yapılmaya başlanmıştır.¹³⁰ Yine Barnouw'un gözlemci belgesel türünü açıklarken ifade ettiği gibi ses ve görüntü kayıt sisteminde yaşanan ilerlemelerin farklı konulara yönelimi arttırdığı yönündedir. Böylece farklı birçok sosyal konuda filmler çekilmiş ve özellikle kültüre olan ilgi ile kameranın farklı kültürlere yönelmesi için gerekli teknik donanıma ulaşılmıştır.¹³¹

Teknolojinin büyük bir hızla ilerlemesi karşısında televizyonda yer alan belgesellerde de değişim yaşanmıştır ve yaşanmaktadır. 1969'dan sonraları uzay görüntüleri ve ardından deniz altına inen kameralar farklı yayın formatlarının oluşmasını sağlamıştır.

Belgeseller özellikle 70'lerden sonra oldukça kısa zaman dilimlerinde yer bulabilmişlerdir televizyonlarda. Rabiger'in belirttiği gibi, eğlenceli olmadıkları ve dolayısıyla geniş izleyici kitlelerini ekrana toplayamadığı, reytingleri düşürdüğü için pek fazla yer bulamamakta ve bulanlar ise televizyonun yayın çizgisine uygun olmaktadır.¹³² Özellikle 1980-1990 arasında medyada önemli değişimler meydana

¹²⁹ Rabiger, a.g.e.

¹³⁰ Gündeş, a.g.e., s.97.

¹³¹ Barnouw, a.g.e., ss. 231-253.

¹³² Rabiger, a.g.e.

gelmiştir. İnsanlar böylece televizyonda bulamadıklarını videolarla, özel erişim imkanlarıyla, kablolu televizyonlarla bulmaya çalışmıştır. Bu da belgeselin yeni mecrasında izleyicisinin daha da azalmasına neden olmuştur. Medyada yaşanan tekelleşmeler, rekabetin artması, yapımcıların beklentilerinin geniş ölçüde kar amaçlı hale gelmesiyle belgesele verilen önem özellikle ticari amaç güden televizyon kanallarında azalmıştır. Ancak bu dönemde de insanların yoksulluk içinde yaşadıklarını gösteren, toplumsal konulara duyarlı yayınlar yapıldı. Bunlardan en önemlisi milyonlarca izleyiciye ulaşan ve 1991 yılında yayınlanan “Take Over”dır. 1990’ların Amerika’ında yaşayan 6 milyon yoksul Amerikalının anlatıldığı yayın oldukça önemlidir. Yine bu dönemlerde önemli olaylardan biri de Jon Albert’in NBC ile olan ilişkilerini koparmasıdır. 1991 yılında Körfez Savaşı sırasında Bağdat’a giden ve burada önemli görüntüler alan Albert’in bu görüntülerinin yayınlanmasına izin verilmemesi ve sansüre uğraması ile Jon Albert NBC televizyonu ile bağlarını koparmıştır. Bu durum tabii ki medya üzerine yapılan eleştirileri arttırmıştır.¹³³ Böylece kendi istedikleri şekilde yayın yapmak isteyen televizyon kanalları için özel olarak üretilen belgesel yapımlar reality show programları gibi işlev görmeye başlamıştır zamanla.

Televizyonun yapısı diğer kitle iletişim araçlarından oldukça farklıdır. Yukarıda da belirtildiği gibi izleyiciyi pasifleştiren ve bilgi bombardımanına sokan yayın anlayışı, aksiyona yer veren görüntüleri ile eğlence amacına daha yakındır.

Önemli bir sermaye kaynağı olan ve böylece uzun soluklu çalışmalar için önemli olan televizyon aynı zamanda çok büyük izleyici potansiyeline sahiptir ve insanlar üzerinde toplumsal ve siyasal etkileşime neden olmaktadır.¹³⁴

Televizyon ve belgesel film arasındaki ilişkiye kimileri olumlu kimileri de olumsuz bakarken ortadaki gerçek televizyonun kendine has özellikleri olduğu ve bunun da eğlence merkezli, kar merkezli olduğu ve belgeseller eğer burada yer alacaklarsa onların formlarına uymak zorunda olduklarıdır. Bu ilişki üzerine John Corner da, televizyonun eğlence amaçlı yayın yapması, süprizlere yer veren,

¹³³ Barnouw, a.g.e., ss. 297-343.

¹³⁴ Gündeş, a.g.e., s.97.

insanları şaşırtan, popüler özellikleri kullanması yanında belgeselin burada yer almasıyla belgesel tanımlarında değişimler olacağına kaçınılmaz olduğunu belirtmektedir.¹³⁵ Kameranın kullanımında ortaya çıkan teknolojik gelişmeler sonrasında televizyonun bunu kullanma alanları da değişim göstermiştir. Artık stüdyoya bağımlı olmayan televizyon belgeselcisi çıkıp dışarıda olayları izleyip, kayıt altına almakta ve gelip ofisinde kurguya girerek, sesçisi ve kurgudaki kişiyle yayına hazır hale getirmektedir topladıklarını. Yaşanan ekonomik, teknik değişimlerin veya gelişmeler belgeselin içeriğinde çeşitli değişimlere neden olmaktadır. Belgesel sinemanın içinde bulunduğu bu sıkıntılı durumu değerlendiren Brian Winston'a göre kameranın nerde duracağı, ışığın nerden ve ne kadar alınması gerektiği ve buna benzer yapısal şeylerin belgeselcinin işine dahil olmasıyla birlikte belgesel tanımında çeşitli kırılmalar meydana gelmiştir. Winston bu kırılma ile birlikte gerçekliğin ne olduğunun yanında onun nasıl aktarıldığının da sorulmaya başlandığına dikkat çekmektedir. Televizyonun belgesel sinema için etkisine de değinen Winston'a göre televizyon gerçekliği dönüştürmektedir. Televizyonun yapısından bahseden Winston insanların gündelik hayatta olanlara ve gerçek olana ilgilerinin azalmasıyla birlikte farklı beklentileri olan yeni bir izleyici profilinden bahsetmektedir. Özellikle 1980'lerdeki bu izleyici hikayelere, kurgusal olana daha meraklı hale gelmiştir. Televizyonun değişen beklentilere ve kendi yapısına ait özelliklerine de değinen Winston televizyonun magazinél yönünün daha ağır bastığından bahsetmektedir.¹³⁶ Hemen hemen benzer yorumlarda bulunan Alan Rosenthal de 1970'li yıllardan sonra altın çağını yavaş yavaş geride bırakan belgeselin televizyondaki izleyicisinin beklentilerinin değiştiğinden ve bu değişimle birlikte 1940'lı yılların dünya olaylarıyla ilgili izleyicisinin yerini 70 ve 80'lerde daha heyecanlı, hareketli görüntüler isteyen, seks ve şiddet içeren yayınlara zaman ayıran bir izleyici aldığına vurgu yapmaktadır. Ayrıca 70'li yıllarda televizyonda yayınlanan belgesellerin bağımsız olduğunu belirtmek zordur. Bu dönemde yapımcılar belgeselleri etkilemekte ve kendi isteklerini, düşüncelerini filmlere ve tabii ki belgeselcilere yansıtmaktadır. Bill Moyers kendi görüşlerini televizyona ve televizyondaki belgesellerine aktaran önemli isimlerden biridir ve bu konuda olayı öyküleyen ve izleyiciye aktaran birinin olması gerekliliğini

¹³⁵ John Corner, Documentary in a Post-Documentary Culture? A Note on Forms and their Functions, <http://www.lboro.ac.uk/research/changing.media/John%20Corner%20paper.htm>, (10 Mayıs 2006)

¹³⁶ Winston, a.g.e., ss. 21-33.

savunmaktadır. Belgeselin 1960-1970 arasında yaygınlaşmasındaki bir diğer önemli faktör de kamu yayıncılığının bu dönemde çok büyük önem taşımasıdır. Belgeseller için önemli mekanlardan birisi de bu kamu yayıncılığı yapan televizyon kanallarıdır. Ancak bu da belgesel sinemanın televizyonlardaki ömründe uzun soluklu olmamıştır. Bir taraftan sansürün yaygınlaşması ve televizyonlarda belgesellere ayrılan sürenin azalması ile özgür, bağımsız, objektif gibi söylemlerden uzaklaşan belgesel aynı zamanda bu dönemde televizyondan da uzaklaşmıştır. Yaşanan politik olaylarla ilgili yaşanan sansür belgesel sinemacıların televizyonla olan bağlarını koparmaları sonucunu doğurmuştur.¹³⁷

Belgeselin televizyonda yer almasıyla başlayan ve o zamandan bugüne kadar devam eden ödün vermeler günümüzde farklı belgesel formlarından bahsedilmesine neden olmuştur. Belgesellerin televizyonlarda yer almasının belgeselin yaşaması için önemli olduğunu ancak sanat ve belgesel arasındaki mesafeyi uzattığını belirten Tue Sten Müller; “son on yıl içinde Avrupa belgeselinin tarihi, televizyon tarafından kurtarılmış bir türün tarihi olabilir. Fakat bu süreç aynı zamanda sanatsal belgesellerin sesini bulmasını daha da güç hale getiren bir ‘aynılaştırma’nın da başlangıcıdır. Bir filmin tamamlandığı beyan edilmeden önce son dokunuşu yapma hakkı kesinlikle yönetmene ait değildir. Bu hak bugün ya en basitinden projenin sahibi olduğu için ya da sözleşme gereği yapımcıya ve program editörüne aittir”¹³⁸ diyerek belgeselin içinde bulunduğu durumu özetlemektedir.

B – 6 Belgesel Sinemada Ortaya Çıkan Popülerleşme Eğilimi

1950’lerden başlayan bazı ödün vermeler tekellerin oldukça netlik kazandığı ve sermayenin medyada daha yoğun olarak hissedildiği 80’ler sonrasında belgeseli de ticari bir araç olarak görenlerce popülerleştirilmiştir. 1940’lı yılların izleyicisinin oldukça fazla değişmesi sonucunda ortaya çıkan yeni izleyici aynı zamanda farklı sosyal, kültürel ve psikolojik süreçlerden geçmiştir. Postmodern toplumun üyesi olan bu yeni izleyici istekleri çok çabuk değişen, dikkatini kısa süreli bir noktada toplayan

¹³⁷ Rosenthal, a.g.e., ss. 345-355.

¹³⁸ Tue Sten Müller, Avrupa’da Belgesel Sinema, Belgesel Sinema Dergisi, çev. Bahriye Kabadayı, İstanbul: Kayhan Yayıncılık, Kış 2003, s.84.

ve kurgusal olana yatkın bir izleyicidir. Küreselleşme ve postmodernizm kısmında da belirtildiği gibi bu dönemin özelliklerinden bazılarını bakacak olursak; “gösterilenden çok gösteren, mesajdan (toplumsal emek) çok araç (para) üzerinde durması, işlevden çok kurguyu (icadı), şeylerden çok göstergeleri, etikten çok estetiği vurgulaması..”¹³⁹ oldukça önemlidir. Yine montaj tekniğinin önem kazanması, gerçekliğin açık uçlu algılanması ve yerine belirsizliğin kabulü, taklit ve yapıştırmanın önem kazanması da bu dönem sanatına ait özellikler arasındadır.”¹⁴⁰ Medya açısından bakacak olursak uluslararası anlaşmalar sonucunda dünyada çok büyük tekellerin oluştuğu ve dolayısıyla kültürel yeni bir süreci ifade eden bu süreçte biri veya birilerinin daha fazla söz sahibi olduğu yeni bir dönemde belgesel sinema da çeşitli değişimler yaşamaktadır. Yeterli araştırma yapılmaksızın veya oldukça öznel konuları içeren yapımlar; farklı animasyonlar, eski filmlerden kareler, farklı yorumlamalar ve bireyi gerçeklik olgusuna ikna eden hareketli kamera çekimleriyle popüler kültür alanında reytingleri yükseltecek ve kısa süreli çalışmalar hazırlanmaktadır. Tüm bu gelişmeler beraberinde yeni formları getirmektedir. Melek Atabey bu melez formları şöyle sıralamaktadır; Fly on the Wall ve Dizi Belgeseller, Releksif (düşünümsel) Belgeseller, Birinci Şahıs Belgeseller ve Realite Şovlar¹⁴¹ çok genel anlamda 911 Kurtarma programlarından Arena programlarına, Biri Bizi Gözetliyor programlarından Reha Muhtar şovlara, Big Brother programlarından İşte Gerçek programlarına kadar oldukça geniş bir yelpazede ele alınabilecek bu yapımlarda ortak noktalar; alışılmışın dışında çekimler ve önceki filmlerden alıntılar yapmak, dikkatleri üzerlerine çekmek için şaşırtıcı görüntülere (animasyon, canlandırma vb) yer vermek, eğlendirmek, gerçeklik hissi yaratmak, reytingleri arttırmak, izleyiciyi kısa süreli ama yoğun bilgi ile eğlendirmek, izleyiciyi bu şekilde ikna etmek vb. olarak sıralanabilir. İşte tüm bunlardan sonra televizyonda yaşanan ve dolayısıyla belgesele yansıyan bu değişimler belgeselin de popüler kültürün etkisine girdiğini ispatlamaktadır. Özellikle 1980-90’larda meydana gelen değişimler belgeselin de bu değişimlerden etkilenmesine neden olmuştur.

¹³⁹ Harvey, a.g.e., s.123.

¹⁴⁰ Şaylan, a.g.e., s.103.

¹⁴¹ Melek Atabey, “Belgesel Film Yapımında Yeni Yönelimler ve Melez Formlar”, Yeni Düşünceler, İzmir: Ege Üniversitesi Matbaası, Haziran 2005

Dünyada oluşan büyük tekeller sonucunda belgesel sinemanın yaşam alanı yine daralmış ve bu durum yeni arayışlara neden olmuştur. Büyük bütçelerle hazırlanan yapımlar karşısında durumu daha da zorlaşan belgeselciler sınırlı sayıda yayına yer verilen veya desteklenen çalışmalar için kaynak arayışına girmekte bunun için birçok eleme sürecine tabi tutulmaktadır. Benzer çabalar dünyanın pek çok ülkesinde yaygınlık kazanmakta, oluşan tekellerde kendi çalışmalarını gösterebilecek, yayınlanmasını sağlayabilecek ortamlar bulmak için belgesel yapımcıları destek arayışına girmekte ve dolayısıyla ilişkiye girilen medya ortamı veya kaynak sağlayıcısı ile bazı noktalarda ki bu noktalar kaynağı oluşturan taraftan yana işlemektedir, ortak hareket etmektedirler. Bazı dünya ülkelerinde devlet tarafından yapılan destekler arttırılmaya, devlet kanallarında belgesel yayınlanmasına dair iyileştirmeler için çaba gösterilmektedir. Ancak tüm bu iyileştirmeler bazı kaynakları aktarırken bazı değişimlere de neden olmaktadır. Her şeyden önce belgesel yapımcıları özellikle televizyon kanallarından aldıkları destekler için buralarda yayınlanabilecek tarzda yapımlara yönelmektedirler. Bu durum yeni bir durum değildir, 1950'lerde televizyon yapımcılarının istekleri doğrultusunda yapılan çalışmalara örnekler oldukça fazladır. Ancak bu istekler artık belgeselde yeni formlardan bahsetmeye neden olacak denli değişim içermektedir. Belgesel yapımcısını zora sokan bir başka konu ise sunum esnasında kabul görmeyi sağlayacak noktalara öncelik verilmesidir. Birçok bağımsız belgeselci tarafından tartışılan konulardan biri olan bu değerlendirme sürecinde dikkat çekici öyküsü, başlığı vb. olan projeler destek alabilmekte ve bu süreç bağımsız yapımcıları daha da zora sokmaktadır. Belgesel yapımcısı zaman sıkıntısı yaşamadan istediği ve gerekli gördüğü süre kadar anlatmalıdır paylaşmak istediğini. Ancak televizyon bunun için uygun bir mekan değildir ve her şeyden önce zaman, para, reklam vb. değişkenlerle işleyen farklı bir yapılanması bulunmaktadır. Bu durumda farklı kanallardan da beslenemeyen belgesel yapımcısı belki de en tehlikeli noktaya yani bağımsızlığından vazgeçmeye veya ustalıklı bir anlatımı varsa anlatılacaklarını dönüştürmeye çalışmaktadır çalışmalarında. Ancak daha baştan kabul edilen bazı değerler belgesel yapımcısının yaratıcılığı önünde engel teşkil etmektedir. Sermayenin belli kişilerin tekelinde işliyor olması, ekonomi politığın farklı şekillerde işliyor olması belgesel yapımcısını farklı kaynak arayışlarına iterken ortaya çıkan ürünler belgeselin tanımlarına uymamakta ve olması gereken özgün ve bağımsız halinden,

uzaklaşmaktadır. İzleyici tarafından izlenebilir, dikkat çekebilir, reyting alabilir yapımlar gibi kaygılarla çekilen belgeseller elbette ki farklı değişkenlerle süslenmekte ve popülerleşmektedir. Belgeselin popülerleşmesindeki bir diğer nokta ise günümüz postmodern toplumunun isteklerinde saklıdır. Yukarıda da açıklandığı üzere günümüz toplumu rasyonel olandan vazgeçmiş, anlık zevkler peşinde koşan, tamamen tüketim toplumu haline gelmiş bir toplumdur. Bu toplumda gerçeklik imgesi zayıflamıştır. Ancak daha önce de belirtildiği gibi dünyayı etkileyen önemli olaylar sonrası belgesel olan ilgi gerçekliğe olan ihtiyaçla tekrar artmaktadır. Haber gerçel filmlerin yapıldığı ve rağbet gördüğü 2. Dünya Savaşı sonrası dönem buna en güzel örneklerden biridir. Şimdi de içindeki durumdan bunalan, bazı manevi değerlerden yoksunlaşmaya başlayan ve rasyonel olanı dışlayan toplum yine önemli tarihi olaylarla baş başa kalmıştır. Bu durumda bir şeylere sarılma ihtiyacı onu gerçeğe itmekte ve bu durumda belgesel sinema yine ama bu kez anlamından veya tanımlarından bazı özellikleri aşarak ve yeni toplumda kabul görecektir şekilde kısacası kitle toplumunda kar elde edebilecek, izlenirliğini arttıracak ve büyük medya şirketleri arasında fark edilerek tüketileme hazır hale gelecek şekilde yeniden oluşturulmaktadır.

Yüksek kar amacı güden ve büyük tekeller oluşturan şirketlerin sahip oldukları televizyon kanallarında çok çeşitli yayın bölümlendirmeleri yer alıyor gibi görünse de bunlar ortak bir yayın politikasının ürünü olarak hizmet vermektedir. Dünyanın 1999 yılı itibariyle alınan verilere göre toplam 50 tekel sayısının 33'ünü elinde tutan Amerika'nın¹⁴² dünyanın pek çok ülkesinde kendi yayın formatına uygun programlar yayınlaması olağandır. Böylece belgesel kanalları adı altında çeşitli yayınlar yapılsa da bunlar hakim görüşle uyumlu ve onu destekleyici şekilde hazırlanmaktadır. Bu nedenle bağımsız belgeselciler her zamankinden daha fazla belgesel üzerine tartışmalara girmektedir. Belgeselde yeni oluşan bu ortamda gerçekliğin çeşitli şekillerde değişime uğraması, kısmen sunulması dar alandaki belgeselcileri de televizyonu bir kurtarıcı gibi algılama yanlısına sürükleyebilir. Yaşanan teknolojik gelişmeler ve televizyonun da etkisiyle belgeseller de değişime uğrarken yeni ortaya çıkan formlarla ilgili de tartışmalar artmaktadır. Tüm bu tartışmaların yanında

¹⁴² Le Monde Diplomatique, Aralık 1999, s.11'den Güliz Uluç, Küreselleşen Medya: İktidar ve Mücadele Alanı, İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi, 2003, s. 268 (söz konusu bilgiyi Uluç ilgili kaynaktan almıştır)

özellikle son dönemlerde yaşanan önemli olaylardan yararlanarak merakın odaklandığı noktadan hareketle ortaya konulan ve yüksek bütçeli bazı yapımlar önemli başarılarla imza atmış ve ses getirmiştir. Stuart Hall'un de ifadesiyle halka ait olan kültürün ticarileşmesi ile popülerlik özelliğini kazanması¹⁴³ belgesel anlamında da geçerlidir. Yaşanan tüm değişimlerin yeni formların oluşmasına neden olduğu bu yeni dönemde belgesel sinemada yaşanan değişimler de belli noktalarda belirtilmektedir. belgeselin içinde bulunduğu yeni durum farklı araştırmacılarca farklı isimlendirmelere neden olmaktadır. Örneğin John Corner bu yeni belgesele “post belgesel” ifadesini uygun görmüştür.¹⁴⁴ Farklı şekillerde ifade bulsa da belgesel sinemada izleyiciyi tüketici olarak gören, reyting kaygıları ile çok fazla sayıda insana ulaşmayı amaçlayan ve bunun için özel yapımlara başvuran yönetmenler bulunmaktadır ve bunlar ortaya koydukları ürünün popüler olması için alışlagelmişin dışında formlara başvurmaktadır. Atabey'in de farklı başlıklar altında belirttiği gibi bu melez formlarda temel birleşim alanı eğlendirme amaçlı olması, dikkat çekmesi, tekrar başvurulması, gerçeklik kavramını sorunlu hale getirmesi olarak belirtilebilir.

1970'lerden sonra yaşanan tüm değişimlerin bu yıllara kadar olan belgesel tanımlarında ve işlevlerinde meydana getirdiği değişimler son dönem çalışmalarında daha da fazla hissedilmektedir. Örneğin 1970 ve 1980'lerde ününe kavuşan düşünümsel belgesellerin birçok özelliği ortaya konulan çalışmaların popülerlik kazanmasına, izleyici sayısını arttırmasına ortam hazırlamıştır. Bu nedenle Nichols'un ifade ettiği bu türün özelliklerine yakından bakmak gerekmektedir. Düşünümsel belgeseller politik düşünümsel belgeseller ve biçimsel düşünümsel belgesel olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Politik düşünümsel belgeseller; insanlarda varolan ve verilen bilinci ters-düz etmek üzere planlanmaktadır. Althusser'in görüşlerinin tersine ulaşılmak istenir. Amaç bilincin yükseltilmesidir ve bunun için en sert uyananlarla izleyicinin karşısına geçirilir. The Woman's Film ve Janie's Janie

¹⁴³ Stuart Hall, Notes on the Deconstructing the Popular” Jones, G.S. et al (eds), 1981b, 231'den Meral Özbek, Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s. 81(söz konusu bilgiyi Özbek, Jones'ın kitabından aktarmaktadır.)

¹⁴⁴ John Corner, Documentary in a Post-Documentary Culture? A Note on Forms and their Functions, <http://www.lboro.ac.uk/research/changing.media/John%20Corner%20paper.htm>, (10 Mayıs 2006)

adlı filmler önemli örnekleridir. Biçimsel düşünümsel belgeseller ise; kendi içinde stylistic (biçimsel), deconstructive (yapıbozumcu), interactivity (etkileşimsel), irony (tersinleme), parody ve satire olarak alt başlıklara ayrılır. Bazı manipülasyon riskleri taşısa da biçimsel açıdan izleyicinin önceki algısını değiştiren bu belgesellerden 1988 yılında Errol Morris tarafından çekilen *The Thin Blue Line* (İnce Mavi Çizgi) adlı film üslupsal (stylistic) belgesel türüne iyi bir örnektir. Deconstructive belgesel ise varolan belgesel kalıplarını kabul etmez, bununla birlikte hiyerarşik düzeni de reddeder. Klasik anlamdaki belgesel formatını ve onunla beraber verilen bilgiyi de kabul etmez. Varolan anlatım kalıplarını bozuma uğratan bu grupta *First Contact*, *Far From Poland*, *Surname Viet Given Name Nam* gibi filmler yer almaktadır. Interactivity (etkileşimli) belgesellerde yönetmen çeşitli tuhafliklar yaparak izleyicinin ilgisini çekmeyi amaçlamaktadır. Yönetmen aniden ekranda görünebilir veya ekrandan çıkabilmekte ve böylece algı açık tutulmaktadır. Böylece izleyicinin klasik belgesel izleme şeklinden uzaklaşması amaçlanır. Jean Rouch'un 1961 yılı yapımı *Chronicle of a Summer* (Bir Yaz Güncesi) filmi bu etkileşimli belgele örnek oluşturmaktadır.¹⁴⁵ Yanıtsıcı belgesellerde kullanılan ironi de onun izlenmesini sağlayan önemli unsurlardan biridir. İroni gülmece, söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etmek anlamlarına gelmektedir.¹⁴⁶ İroni roman, komedi ve trajediden sonra gelir. Aslında postmodern bir evre olarak da ifade edilebilir. İroni roman ve komedinin sağlam ve sarsılmaz görünen katı ve ciddiyetini ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır. Bu nedenle samimiyetsiz ama gülünç olana yer verilen bu türde söylenenin aksi anlatılmak istenir. Bu gruptaki en önemli örneklerden biri Fransız yönetmen Paul Ruiz'dir. Filminde ironiye başvuran yönetmenin "so long as poverty exists, we shall stil be rich-so long as sadness exists we shall stil be happy-son long as prison exists, we shall be free" sözlerini filmde kullanması ironiye oldukça önemli bir örnek oluşturmaktadır.¹⁴⁷ belgeselde kullanılan bir başka unsur da parodidir. Parodi; ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türü¹⁴⁸ olarak ifade bulmaktadır. Parodi üslup tür ve kamera hareketlerinin provoke edilmesiyle

¹⁴⁵ Nichols, a.g.e.

¹⁴⁶ Türk Dil Kurumu "Güncel Türkçe Sözlük", <http://www.tdk.gov.tr> (7 Mayıs 2007)

¹⁴⁷ Nichols, a.g.e.

¹⁴⁸ Türk Dil Kurumu "Güncel Türkçe Sözlük", <http://www.tdk.gov.tr> (7 Mayıs 2007)

yapılabilmektedir.¹⁴⁹ Düşünümsel belgeselin biçimsel olarak ayrılan bölümünde son olarak yer verilen bir unsur da satirdir. Satir; yergi anlamına gelmektedir. Yergi ise bir kimseyi, bir toplumu, bir düşünceyi bir nesneyi, bir göreneği yermek için yazılmış yazı veya söylenmiş söz, hiciv¹⁵⁰ anlamlarını taşımaktadır. Belgeselde bu unsurlara yer verilmesi ortaya izlenme oranları yüksek, izleyiciyi daha aktif hale getiren ve farklı algılamalara yol açan yeni belgesel çalışmalarının çıkmasına neden olmaktadır. Corner'ın da belirttiği gibi içinde bulunulan yeni durum tüm formların birbirine girdiği ve hepsinden bir şeyler alarak oluşan günümüz belgesellerinde izleyici eski belgesel formlarından uzak yeni bir üslup ve biçimle karşı karşıya bırakılmaktadır. İşte bu yeni durumu Corner “post-belgesel kültür” olarak ifade etmektedir.¹⁵¹

Tartışmalı da olsa oldukça önemli sayıda izleyiciye kavuşan ve kimilerine göre belgeselin geri dönüşü olarak adlandırılan Fahrenheit 9/11 de bu anlamda oldukça önemli bir çalışmadır. Dünyayı sarsan ve birçok devlet politikasına yön veren 11 Eylül olayları da bu bağlamda belgeselin son dönemlerde popülerleşmesine ortam hazırlayan önemli bir tarihi olaydır. Bu dönemde çekilen filmler arasında en fazla izlenme oranına ulaşan, hemen birçok dünya ülkesinde yankı bulan, ödüller alan Fahrenheit 9/11 de konuya güzel bir örnek teşkil etmektedir. Hakim sisteme bir karşı çıkışın Bush ve ekibi özelinde yapıldığı filmde yapılan eleştiriler, çalkantılar birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Gerek hegemonik ilişkilerin nasıl işlediği gerekse izlenirliğinin, popülerliğinin nedenleri bir yana dünyada belgesel kavramını içini ne derece doldurursa doldursun farklı bazı özellikleriyle tekrar popülerleştiren film çalışma için uygun görülmüştür.

¹⁴⁹ Nichols, a.g.e., s. 74.

¹⁵⁰ Türk Dil Kurumu “Güncel Türkçe Sözlük”, <http://www.tdk.gov.tr> (7 Mayıs 2007)

¹⁵¹ John Corner, Documentary in a Post-Documentary Culture? A Note on Forms and their Functions, <http://www.lboro.ac.uk/research/changing.media/John%20Corner%20paper.htm>, (10 Mayıs 2006)

C - FAHRENHEİT 9/11 FİLMİNİN İNCELENMESİ

C – 1 Filmin Yönetmeni, Michael Moore

Michael Moore 1954 yılında Michigan eyaletinin Flint şehrinde doğmuştur. Moore yazar, yönetmen, film ve program yapımcısıdır. Başlıca kitapları; Will They Ever Trust Us Again?, The Official Fahrenheit 9/11 Reader, Dude Where's My Country?, Stupid White Man, Downsize This!, Adventures in a TV Nation'dır. Fahrenheit 9/11, Bowling For Columbine, / The Big One, Roger & Me, Pet sor Meat: The Return The Flint, Canadian Bacon, The Big One gibi yönetmenliğini üstlendiği çalışmaları ve The Awful Truth, TV Nation gibi televizyon yapımları bulunmaktadır. Daha çok eleştirel kimliği ile ön planda yer alan Moore'un Oscar gibi önemli ödülleri de bulunmaktadır. Kitapları satış listelerinde uzun süre liste başında yer almıştır. Gerek kitaplarında gerekse programlarında ve belgesellerinde eleştirel kimliği oldukça belirgindir ve toplumsal açıdan önemli konuları işlemektedir. Moore birçok Amerikalı yönetmen gibi direct cinema akımından gelen geçmişini çalışmalarına yansıtmıştır. Elinde kamerasıyla kazandığı hareket rahatlığıyla çekimlere imza atan Moore aslında insanlığın son zamanlarda ihtiyaç duyduğu gerçeklik ihtiyacına cevap oluşturacak şekilde tasarladığı filmlerle izleyici sayısını arttırmıştır. Benim Cici Silahım'da Amerika'daki silahlanmanın fazlalığı üzerinde duran Moore vücudundaki kurşunları iade etmek isteyen 2 gençle birlikte harekete geçmektedir. Ulusal Silah Birliği Başkanı'na ulaşmaya çalışan Moore alışılmışın dışındaki tavrı ve söylemleriyle izleyicinin karşısındaki muhalif görünümünü güçlendirmektedir. Ayrıca yine Roger ve Ben adlı belgesel çalışmasında General Motors'un kapatılan bir fabrikası nedeniyle işsiz kalan insanlar için ilgili firma müdürüyle görüşmeye çalışır. Toplumda önemli olan konuları gündemine alan Moore eleştirel kimliğiyle basında geniş yer almıştır. Bunun dışındaki televizyon programları, diğer film çalışmaları da yine izleyicinin nabzını tutan tarzda kurgulanmıştır. Birçok insanın duygularına tercüman olan Moore birçok zıtlığı da barındırmaktadır çalışmalarında. Farklı ve alışılmadık kurgusu, yetkililere yaklaşımı ile hakim ve kabul gören davranış kalıplarının dışına çıkmakta ve farklılığıyla daha da dikkat çekerek popülaritesini arttırmaktadır. Kendisi de bir liberal olan Moore bunu çalışmalarında söylemekten çekinmemekte ve siyasal kimliğini karşı olduğu kimliğe karşı açıkça

belirtmekte bir sakınca görmemektedir. Belirli ve uzun bir sinema ve televizyon geçmişi de bulunan Moore buradan edindiği tecrübeyi belgesel çalışmalarına da yansıtmıştır. Moore'un televizyon geçmişi olması onun belgesellerine etki eden önemli bir noktadır. Belirli bir süresi olan, rayting kavgalarında devamı için yer alması gereken, algısı dağınık izleyiciyi ekrana bağlamak, dikkat çekmek vb. birçok değişeni göz önünde bulundurması gereken reality show tarzı programlardan belgesele geçmek, birindeki tecrübeyi diğerine aktarmaya çalışmak izlenme oranlarında artışa neden olsa da belgesel kavramında değişimlere neden olmakta ve bu çalışma özelinde belgeselin popülerleşmesini sağlamaktadır. Elde taşınan kamera ile heyecan yaratılmakta, gerçeklik duygusu pekiştirilmekte, sürpriz açıklamalarla ve efektlerle izleyici şaşırtılmakta ve izlenirlik oranı arttırılmaktadır. Popülaritesi yüksek olan böylesi programlar yapan Moore bundan ve diğer sinema geçmişinden edindiği tecrübeleri Fahrenheit 9/11'e yansıtmada oldukça başarılı olmuştur. Başarısı izlenme oranlarıyla görülmektedir. Kendisini liberal olarak tanımlayan Moore bu ideolojik bakışını yansıtmaktadır çalışmalarına. Moore'un hem tekele karşı olduğunu belirtmesi hem de çalışmalarını bu tekellerden çıkartması bir zıtlık olarak algılanabilmektedir. Bunu fark eden Moore zaten konu ile ilgili kendisi de bir şeyler söyleme ihtiyacı hissetmektedir. Aptal Beyaz Adamlar adlı kitabı Amerika'nın medya patronu Rupert Murdoch'ın sahibi olduğu Harper Collins tarafından, "Ahabap Memleketim Nerede" adlı kitabı ise Warner Boosk'tan ve "Roger ve Ben" adlı filmi de yine Warner Brothers'dan dağıtımı üstlenilen çalışmalardır. Kitabında Moore; "tamam, kabul, bahane bulmaya çalışıyorum. Altı medya kuruluşu her şeyin sahibi. Memleketin iyiliği için bu tekele kırım! Demokrasilerde, haberlerin ve bilgilerin serbestçe akışını birkaç zengin adamın elinde olmamalıdır. Ancak, söylemek zorundayım, onlar %100 benim arkamda görünüyorlar. Hatta yüzde bin! Bir kere bile başımın "belada" olduğunu söylemediler"¹⁵² şeklinde açıklama yapmaktadır. Moore sadece tekel üzerinde değil bunun yanında Cumhuriyetçilere yönelik görüşlerini de oldukça net bir şekilde sunmaktadır okuyucusuna ve izleyicisine. Bu mesajlarından birinde; "İnanıyorum ki bu iyilik benim sevgili milletimin özüdür ve onlara liberal bir yolda rehberlik eder. Onlar başkalarının acı çekmesini istemezler. Herkesin hayatta adil bir pay

¹⁵² Michael Moore, Ahabap, Memleketim Nerede?, çev. Ayşe Göktürk Tunceroğlu, İstanbul: Babiali Kültür Yayıncılığı, 2004, s.16-17.

almasını isterler. Yaşadıkları dünyanın torunları için de yaşanabilir olmasını isterler. Muhafazakarlar gerçek Amerika'nın bu olduğunu biliyor ve böyle bir liberal milletin ortasında yaşamak onları deli ediyor"¹⁵³ demektir. Yine aynı kitabında; "Düşünün, eğer Jesse Jakson başkan olsaydı, Liberal Demokratlar, Kongre'nin iki kanadını da kontrollerine geçirseydi, Mario Cuomo ve Ted Kennedy Yüksek Mahkeme'de otursaydı ve Tv Nation televizyondaki en büyük haber kanalı olsaydı biz nasıl davranırdık. Ulan, harikalar diyarında olurduk be! Seslerimizden mutluluğu duyar, yüzlerimizde gülücükler görürdünüz"¹⁵⁴ diyerek bir anlamda propaganda yapmaktadır. Moore propagandasını belgesel çalışmalarına yansıtmıştır. Fahrenheit 9/11 adlı filmde de propagandasını sürdüren Moore, Bush'un yaptıklarını eleştirirken ona cevap verecek siyasilerin de olduğunu söylemekte ve görüntülerle birlikte şu sözlere yer vermektedir; "elbette demokratlar ordaydı ve tüm bu yalanlara dur diyordu." Irak'ta savaşmış olan bir askerin ise şu sözlerine yer vermektedir; "ben çok uzun yıllar Cumhuriyetçiydim. Ama onlar nedendir bilmem işlerini dürüst olmayan yollarla sürdürüyorlar. Buradan çıkınca yaşadığım yerde Demokratik Parti için aktif olarak çalışacağım. Demokratların yönetime gelmesi için de elimden geleni yapacağım." Yine Ladin ailesinin yurtdışına gitmelerine izin veren Bush'u suçlayan Moore "Oklohoma'daki terörist bombalamadan sonraki günlerde Clinton'ın WcVeigh ailesini yurtdışına gönderdiğini düşünün. Eğer böyle bir şey ortaya çıksaydı Clinton'a ne olurdu?" sözlerine bu kez "yakın onu, yakın onu" diye bağırarak, ellerinde meşalelerin olduğu insanların yer aldığı eski filmlerden alıntılarla yanıt vermektedir. Irak'ta asker olan oğlunu ölen kadın hem muhafazakar liberal olduğunu ifade ediyor hem de oğlunun son mektubunu alıyor eline. Mektup bir erkek tarafından seslendirilerek okunuyor; "anne, umarım o aptal (Bush) bir kez daha seçip başımıza getirmezler" sözleri yine yönetmenin amacına uygun olarak kurgulanmıştır. Bu sözler filmde kullanılan sözlerden sadece birkaçıdır. Propagandanın sinemada kullanılması konusunda Paul Rotha; "Amerika Birleşik Devletleri sinemanın propaganda amaçlı olarak kullanılabileceğini fark eden ilk ülke olmuştur"¹⁵⁵ sözleri önemlidir.

¹⁵³ Moore, a.g.e., s.194.

¹⁵⁴ Moore, a.g.e., s.197.

¹⁵⁵ Rotha, a.g.e., s. 172.

Moore'un başarıya ulaşmasındaki belki de en önemli neden Moore'un orta sınıf insanların yaşadığı bir bölgede doğmuş olması ve dolayısıyla halkın isteklerini yakından tanımasıdır. Kendi kişisel tecrübesinden ve dışardan edindiği bilgiler ile yerel unsurları egemen sistem içinde kullanan Moore böylece hedef kitlesini genişletmektedir. Dramatik olanı vurgulayarak etkilenme oranını arttırmaktadır. Bazı milli duyguları güçlendirerek farklı kesimler tarafından ilgi görmektedir; "Çalınmış, kaçırılmış, gaspedilmiş ve Amerikalıların ellerinden ve kalplerinden sökülerek alınmış oylar; Biz milyonlarca Amerikalı kanmayacağız; Bunları yazmaktan nefret ediyorum. Bu koca ülkeyi ve onun deli insanlarını seviyorum; Amerikan halkı çoğu zaman etrafta neler olup bittiğinin farkında değilmiş gibi görünebilir, cep telefonuna değişik renkte kılıf seçmek için haddinden fazla zaman harcıyor olabilir; fakat biraz cesaretlendirilirse, yeri geldiğinde ayağa kalkacaktır, doğrunun yanında yer alacaktır" gibi sözlerin yer aldığı kitaplarda verilmek istenen mesajlar kendisinin de belirttiği gibi oldukça iyi tanıdığı Amerikan halkına uygun olarak hazırlanmaktadır. Zencilerle ilgili yapılan açıklamalar da onları kendisine dahil edecek şekildedir; "Onların daha çok çalışmasını istiyor musunuz? Size daha fazla para kazandırmalarını istiyor musunuz? İşte yapacağınız şu" şeklinde zenciler ile ilgili yapılması gerekenleri anlattığı yazılar halkla ilişkiler çalışmaları gibi aktarılmaktadır. Amerikan halkı ile ilgili birçok özelliğın vurgulandığı bu çalışmalarda olaylar aktarılırken yemek kültüründen de faydalanıyor; Orijinal Whooper: "Irak'ın nükleer silahı var!" Peynirli Whooper: "Irak'ın kimyevi ve biyolojik silahları var!" Jambonlu Whooper: "Irak'ın Usame Bin Ladin ve El Kaide ile bağlantısı var!" Bol Soğanlı ve Turşulu Whooper: "Saddam Hüseyin dünyanın en kötü adamıdır!" Patates Kızartmalı (ve Amerikan Peynirli) Whooper: "Fransızlar bizim yanımızda değil, öyleyse düşmanımız olabilirler!" Ekstra Marullu Whooper: "Irak'a giden sadece Amerika Birleşik Devletleri değil, Gönüllüler Koalisyonu gidiyor!" Whooper Çocuk Menü: "Sivil halkın ölmemesi için elimizden gelen her şeyi yapıyoruz." Mayonezsiz Whooper: "Petrol yataklarını korumak için Irak'tayız!" Peynirli Çift Porsiyon Whooper, yanında kola: "Amerikan medyası Irak hakkında gerçekleri size duyurmaktadır!" Üçüz Whooper, En Büyük Boy: "Biz yalan söylemiyoruz. Size daha önce söylemiş olduğumuz yalanları örtbas etmek için yeni yalanlar söylemiyoruz" Bu şekilde aktarım okuyucuyu da bu kültürün özellikleri hakkında fikir sahibi haline getirmektedir.

Ayrıca Moore, Bush ile ilgili yapılması gerekenler kısmında “Sesiniz yüksek ve alaycı olsun” derken aslında kendi yaptığı şeyi de ifade etmiş olmaktadır. Belgesel çalışmalarında da sesi net ve alaycıdır. Moore’un filmlerini rekleksif belgesel formuna uygun olarak gören Atabey, Moore ile ilgili şunları belirtmektedir; “... Michael Moore tarafından yapılan rekleksif tarzda olan belgeseller, gerek televizyonda gerekse sinemada izlenme oranları açısından oldukça başarılı olmuştur. Ancak bu belgesellerde gerçekliğin ele alınması, sunulan bilgilerin belli bir yönde güdülenmiş olduğu ile ilgili eleştiriler de bu yapımların içtenliği ve güvenilirliği konusundaki kuşkuları gündeme getirmektedir.”¹⁵⁶ Fahrenheit 9/11 adlı filmde de benzer şüpheler söz konusudur. Küresel dünyada en büyük medya patronları ile işbirliğine giren Moore oldukça fazla izlenirlik oranına sahip olmuş, şöhreti yakalamış, popülerliğini aldığı ödüllerle pekiştirmiştir. Müziklerini yapan Jeff Bibbs’in Kerry’i desteklemesi¹⁵⁷ tek başına anlamlı değildir ancak filmle ilgili sıralanan unsurlar ile bütün halinde düşünüldüğünde önemlidir. Bill Nichols da Moore’un çalışmalarından “Roger ve Ben”den bahsederken bu çalışmayı üslupsal belgesel türüne dahil etmektedir.¹⁵⁸ Gerek televizyon programlarında gerekse diğer görsel çalışmalarında alaycı tonu, eğlendirici ve izlenme oranını artırıcı yaklaşımı aynı zamanda bu türün de özelliklerini barındırmaktadır. İroniye sık sık başvuran Moore, hicvi de kullanmaktadır. Eski film karelerinden alıntılar kullanması, tekrara başvurmaması, ekranda beklenmedik aksiyonlara yer vermesi izleyicinin de klasik izleme alışkanlığından uzaklaşmasına neden olmaktadır. Bu farklı yaklaşım, çalışmaların izlenme oranlarını arttırmakta, birçok insanın belirli kitapları almakla veya bilet gişelerinden bilet almakla muhalif olma hissine kavuşmasına neden olmakta ve sonuç olarak Moore’un çalışmaları aynı zamanda ticari açıdan da önem kazanmaktadır. Sadece Fahrenheit 9/11’i milyonlarca insanın izlemiş olması bile büyük hasılatlarla girişilen çalışmaların belgesele de kaymasına neden olmuştur.

¹⁵⁶ Atabey, a.g.e

¹⁵⁷ John Kerry Tennessee Grassroots Campaign Grows Overnight, 2004, <http://www.gwu.edu/~action/2004/kerry/kerrorgtn020404.html> (15 Mayıs 2006)

¹⁵⁸ Nichols, a.g.e., s. 71.

C – 2 Filmin Konusu

Fahrenheit 9/11 oldukça önemli bir tarihi olayın ardından Michael Moore tarafından çekilen ve büyük bir başarı kazanan belgesel çalışmadır. George Bush ve ekibinin yaptığı yanlışlar yüzünden mağdur olan insanların yaşadıklarını konu alan film pek çok eleştiri de almıştır. 11 Eylül saldırılarından ve sonrasında yaşananlardan Bush ve ekibini tek suçlu olarak göstermesi Moore'un en fazla eleştiri aldığı noktayı oluşturmaktadır. Film belgesel kavramına da yenilikler getirmektedir. Film 2000 seçimlerinde öncelikle New York'ta Al Gore'un kazandığının anons edilmesi ancak akabinde çeşitli oyunlarla bu sonucun değiştirilmesi ve George Bush'un kazanmasını ele alarak başlamaktadır. Medyanın Bush'a destek vermesinde Fox yayın yönetmeni John Alas'ın Bush'un kuzeni olmasının etkisi olduğunu belirtmektedir. Oy sayımında da hilelere başvurulduğunu belirten Moore Bush'un seçilmesindeki karanlık noktalara yer vermektedir. Bu konuda itiraz eden kişilere ise hiçbir senatörün destek vermemesini eleştiren Moore "Kongre'de Afrika asıllı Amerikalılara hiçbir senatör yardım etmedi. Hepsine teker teker oturmaları, çenelerini kapamaları söylendi" sözleri ile oyları göz ardı edilen insanların çabalarının nasıl sonuçsuz kaldığı belirtilmektedir. Ardından Bush'un seçim ertesinde başarısızlıkları sıralanmaktadır. Bunlar arasında istediği yargıçları atayamaması ve yasaları meclisten geçirmekte zorlanması gösterilmektedir. Seçimi kazandığı ilk gün bile birçok insan tarafından protesto edilen Bush'un aracından çıkıp geleneksel yürüyüşüne katılmadığını ve daha baştan bu iş için uygun olmadığını altı çizilmektedir. Böylesi sancılı bir dönemde Bush'un görev süresinin çok büyük bir kısmını tatilde geçirmesi de Moore'un onu alaya almasında önemli bir veri oluşturmaktadır. Bu bölümden sonra Bush ve ekibinde yer alanların çekim hazırlıkları görüntülerine yer verilir. Bir film çekimine hazırlanan oyuncular gibi görüntülenen bu kişiler arasında saçlarını tükürüğüyle düzeltmeye çalışan bakanın görüntüsü oldukça komiktir. Bush kendisine 6 Ağustos 2001 tarihinde verilen terör tehdidi konulu raporu dikkate almaması ile eleştirilmektedir. 11 Eylül saldırıları sırasında ekran önce karartılır ve sadece bu karanlıkta panik halinde insanların sesleri duyulur. Ambulans sesleri, korna sesleri, koşurmalar, ağlamalar bu karanlığa eşlik etmektedir. Eleştiri oklarını sivrilten Moore hem Bush'un olayı öğrendiği ilk andan itibaren gerçekleştirdiği işler ve öncesini de araştırmaktadır.

Ulusal Hava Muhafızları Birliği'nden kaçtığı iddia eden Moore bunu 2000 yılı askeri kayıtları ile 2004 yılında sunulan ancak sansüre uğramış raporları karşılaştırmalı olarak göstermektedir. Bu kayıtlarda James R. Bath'ın da adının silinmiş olduğunu belirten yönetmen ilgili kişinin Suudilerin yatırımlarını yöneten kişi olduğunu göstermektedir. Bush'un babasının ve kendisinin Suudiler ile olan bağlantılarını detaylı olarak gösteren Moore pek çok araştırma verilerine de yer vermektedir. Bunlar arasında Bush'un ilk şirketine ve o dönemki zararlarına rağmen çeşitli çıkar ilişkileri doğrultusunda Suudi grubu ile girdiği işbirliği Carlyle Grubu'na kadar olan süreç yer almaktadır. Carlyle Grubu da Amerikan ekonomisinin %6-7 sini oluşturan bir miktar olmakla birlikte Bush'un da üyeliğinin bulunduğu ve yine Suudilerin şirketi olarak ifade edilmektedir. 11 Eylül sabahı grubun yatırımcılarının geleneksel toplantısının Washington'da The Ritz Carton Oteli'nde yapılmasını ve toplantıya Bush'un babası ile James Bath'ın da katılmasını aralarındaki bağlantılarla ele alan yönetmen bu şirketin telekomünikasyon, sağlık ve özellikle savunma sanayine yaptığı yatırımlardan bahsetmektedir. Bu durumda da 11 Eylül sonrasında şirketin büyük kara geçmesinin tesadüf olmadığı ve dolayısıyla yaşananlardan Bush'un ve yanındakilerin sorumlu olduğu vurgulanmaktadır. Bush'un tüm bu endişeleri 11 Eylül sonrasında bağımsız bir komisyonun kurulmasını engellemesi de yine bu bağlantılarıyla açıklanmaktadır. Pek çok Suudi'nin saldırı sonrasında özel uçaklarla ülkeden ayrılmasına izin verilmesi, sorgulama sürecinde yaşanan olumsuzluklar ve kongrenin soruşturmasının 28 sayfasının Bush tarafından sansürlenmesi de eleştirinin yöneltildiği noktalardan birkaçıdır. Beyaz Saray'ın eski terör danışmanı olan Richard Clarke ise yaptığı konuşmasında Bush'un ve ekibinin hiçbir gereği olmaksızın Irak'a müdahalede bulunmak istediklerini ve sorunun nedeni olarak bu ülkeyi göstermelerini istediklerini söylemektedir. Clarke "başkan göz dağı verircesine bize yani bana ve adamlarıma gayet açık bir biçimde 11 Eylül olayının ardında Irak'ın parmağının olduğunu söylememizi istedi. Çünkü daha göreve gelmeden Irak hakkında bir şeyler yapmayı planlıyorlarmış zaten" sözleriyle saldırı sonrası sadece halkın desteğini almak için Afganistan'a yöneldiklerini ve akabinde asıl hedef olan Irak'a döndüklerini belirterek saldırı sonrası yapılanların yanlışlığını ifade etmektedir. Toplumun yanıltıldığının ve korku psikolojisi istediklerini kabul edebilir hale getirdiklerini belirten Moore bu konuda da görüşlerini destekleyen

karelere yer vermektedir. Bu konuda psikiyatrist Jim McDermot'a "Korku işe yarar mı?" diye soran Moore evet yanıtını alınca bu kez nasıl diye soru yöneltmektedir. Bu kez McDermot; "çevrelerinde sonsuz bir tehdit halesi yaratarak korkutabilirsiniz" diyerek Bush ve ekibinin ne yaptığını açıklamaya çalışmaktadır. Afganistan ve Irak'a yapılan müdahalelerin yanlışlığının ardından bu kez Vatandaşlık Yasası ve bu yasanın ortaya çıkardığı olumsuzluklar ele alınmaktadır. Bu olumsuzluklardan bazıları; Peace Fresno ekibinin yaşadıkları, spor yaparken Bush karşıtı yorumlar yapan adamın evinde FBI ajanlarını görmesi ve kendi sütünü içmek zorunda kalan annenin durumudur. Bu örneklerde olduğu gibi belgeselde hemen her şeyi rasyonel olmadan terör unsuru taşıdığını ispata çalışan çeşitli uygulamalara varıldığı açıklanmaktadır. Güvenlik konusunda yanlış uygulamalar içinde olduğu için Bush'u eleştiren Moore bu kez sahil kasabasındaki bir sınır bölgesine giderek buradaki eksik güvenlik önemlerini gözler önüne sererek böylece aslında güvensizlik paranoyasını sürekli kılmaktadır. FBI bütçesini kısan Bush'u bu konuda da eleştiren Moore bu kez kamerasını Irak'a yöneltir ve buradaki askerlerle Iraklıların durumunu yansıtır. Askerlerin neyi neden yaptıklarını, bu bölgeye neden gönderildiklerini tam olarak algılayamadıklarını gösteren Moore onların ahlaksız kimi davranışları ve yaşadıkları hemen her şeyden yine Bush ve ekibini sorumlu tutar. Bunu da "ahlaksız bir davranış başka ahlaksız davranışlar doğurur. Bir başkan iyi çocukları yalana dayanan bir savaşa yollayarak ahlaksız bir davranışta bulunursa ee sonuçta bu olur tabii" sözleriyle açıklamaktadır. Ağlayan ve isyan eden Iraklıların görüntülerinin hemen ardından Britney Spears belirir kamera önünde ve Bush'u desteklediğini belirtir, ağzında sakızı varken ve olaylardan habersiz bir şekilde sunulurken. Irak'ta yaşananlar ve asker kaybı sonucunda Amerikan askerlerinin orduya asker olarak kişi bulmaya çalışmaları da Moore'un objektiflerine yansımaktadır. Baba ocağı olarak tanımlanan Flint bölgesinde %50'lik kemsin işsizlik sorunu yaşadığı yerde askere alımlar için özellikle erkeklerin teşvik edilmesi ve uygulanan devlet politikası yansıtılmaktadır. Filmdeki önemli karelerden biri de Irak'ta yaşananların yanında çeşitli şirketlerin burada nasıl kar edebileceklerine dair ortak hedeflerini belirledikleri toplantıdan görüntülerdir. Moore Bush ve ekibine eleştirilerini askere giden ve gazi olanlar ile şehit olanların ağzından ve onların aileleri vasıtasıyla yeniden göstermektedir. Şehit olan bir askerin son mektubunu annesi okurken gözyaşlarına kapılır ve ilk

karelerde protestocularıdan nefret ettiğini ifade etmesine rağmen ilk fırsatta Beyaz Saray önüne gelir. Burada içindeki nefreti boşaltacak bir yer bulduğu için memnun olduğunu belirten kadının görüntüleri gazilerin sözleriyle aynı sonuçta birleşmektedir. Ayrıca Bush birçok kişinin merak ettiği soruları da yöneltir senatörlere ve mikrofonunu uzatarak çocuklarını Irak'a neden göndermediklerini sorgular. Film George Orwel'in "Savaş kazanmak amacıyla yapılmaz, aksine savaşın sürekli olması istenir..." şeklindeki sözlerinin okunmasıyla son bulmaktadır.

C – 3 Belgeselin Özellikleri

Fahrenheit 9/11 adlı film ise uzun süren tartışmalardan sonra Lion Gate Films, IFC Films ve Fellowship Adventure Group tarafından yayınlanması sağlanmıştır. Her ne kadar "Bush politikalarına karşı olan iki kardeş Bob ve Harry Weinsteins, The Fellowship Adventure Group adlı bir şirket kurup filmin haklarını, yaklaşık altı milyon dolar karşılığı Miramax'dan satın aldı"¹⁵⁹ şeklinde haberler çıksa da adı geçen şirket sahipleri Miramax'ın kurucularıdır. Popüler filmlere, ticari filmlere imza atan Bob Weinsteins'in yaptığı filmler için <http://www.imdb.com/name/nm0918424/> adlı siteye bakmak yeterli olacaktır. Miramax'da hisselerinin büyük bir kısmını 1993 yılında Disney'e satan kardeşler yollarını Miramax'tan ayırmışlardır. Miramax'ı 1979'da kuran ve o günden bugüne Hollywood'da büyük ticari başarı yakalayan Bob ve Harvey Weinsteins kardeşlerin, artık kendi başlarına küçük bütçelerle film çekmeye devam edeceklerini bildirmişlerdir.¹⁶⁰ Yani kısacası zaten bu işlerle uğraşmakta ve bu işlerden para kazanmaktadırlar. Moore, Bush ile ilgili medyayı suçlarken şunları ifade eder; "Bu yaygın yanlış anlamaların anlaşılabilir tarafı vardı. Amerikan televizyonlarından, savaşa dört nala giden Bush yönetiminin muhaliflerinin ya da onları sorgulayan herhangi birinin görüşlerini duymak hemen hemen imkansızdı."¹⁶¹ Kendisi de bu medya patronları tarafından çalışmalarını hedef kitlesine sunarken bir yandan böylesi bir eleştiride bulunması kendi içinde tezat

¹⁵⁹ http://sinema.tnn.net/haberarsiv.asp?haber_ID=3092 (15 Mayıs 2006)

¹⁶⁰ <http://www.intersinema.com/haber/haber.asp?id=1594> (15 Mayıs 2006)

¹⁶¹ Moore, a.g.e., s.101.

oluşturmaktadır. Moore'un televizyon geçmişi belgeselin televizyona daha yakın durması sonucunu doğurmuştur.

Moore'un etkilendiği Amerikan sineması için Mehmet Öztürk şunları ifade etmektedir; "Hollywood sineması ve Amerikan politikasının paranoyası 11 Eylül 2001 tarihinde New York'a yapılan terör saldırısıyla gerçeğe dönüştü. ABD'nin "Sine-Gerçek politikasındaki Arap, İslam, Siyah, Komünist ve Asyalılarla dolu olan düşmanca film kareleri, televisuel olarak kendine döndü."¹⁶² Bu çalışmada da benzer korkular üzerinde durulmaktadır. Moore belgeselde bu korkuların Bush ve ekibi tarafından üretildiğini ifade etmektedir. Ancak Öztürk'ün de belirttiği gibi; "Amerikan "Sine-Politikası" gibi, New York'un da kentsel bir kriz içinde bulunduğunu filmsel görüntüler ortaya seriyor. Sadece "King Kong'un film afişi" bile, New York uygarlığı üzerindeki dehşete işaret ediyor. Usame Bin Ladin'in teröründen önce King Kong, Worl Tarde Center'ı tehdit ediyordu. Sonuçta Amerikan sineması kıyamet imgeleriyle doludur ve bu kıyametin merkezi çoğu kez New York'tur"¹⁶³ İşte belki de bu beklenenler gerçeğe dönüştü ve Moore'un ifade ettiği gibi bu korku sadece Bush ve ekibi tarafından değil önceden beri beslenen bir duyguydu.

Belgeselde ironiye sıkça başvurulmaktadır. Bush'un başkanlık seçiminden hemen sonra tatile çıkması ve görev süresinin önemli bir kısmını tatilde geçirmesini eleştiren Moore " Bay Bush'un dinlenmeye ihtiyaç duyması hiç şaşırtıcı değildi. Başkan olmak çok yorucu bir iştir" sözleri ironiktir. Söylenmek istenenin tam tersi söylenerek izleyicinin algısı açık tutulur ve aynı zamanda eğlendirici bir sunum yapılmış olmaktadır. Moore Bush ile ilk kez karşılaşmalarında kendisine verdiği "kendine gerçek bir iş bul" öğüdüne "ilk kez karşılaşmamızda bana iyi bir öğüt verdi" sözleriyle karşılık vermesi de yine ironiktir. Moore'un ironiyi oldukça belirgin olarak kullandığı bir başka karede ise Bush'un 11 Eylül saldırılarını öğrendiği sırada Florida'daki bir ilkokulda yakaladığı görüntülerdedir. Burada Bush kendisine saldırı haberi verildikten sonra beklemektedir ve Moore o sıra zihninden gençlerin neler olabileceği üzerine yorum

¹⁶² Mehmet Öztürk, Sine-Masal Kentler, İstanbul: Om Yayınevi, 2002, s. 293.

¹⁶³ Öztürk, a.g.e., s. 295.

yaparken “belki de 6 Ağustos 2001’de kendisine verilen güvenlik raporunu okumuş olması gerektiğini, burada Usame Bin Ladin’in eylem planı yaptığını, uçak kaçırmayı planlayarak Amerika’ya saldıracağı yazıyordu. Belki raporun başlığı belirsiz olduğu için terörist tehlikesi için endişelenmemiştir” sözlerinin hemen ardından bakanlardan birinin başlığın “Bin Ladin Birleşik Devletleri vurmaya kararlı” şeklinde başlığı ifade etmesi Moore’un bildiğinin tam tersini ima etmesi ile dikkat çekmektedir. Moore böylece hem Bush’u alay edilecek duruma düşürmüş hem de ihmalkarlığını belirtmiştir. Yine terör tehlikesinden bahsedildiği bir noktada Moore “bu sürü teröristlerin hedefi olabilir mi?” diye sorar ve ekranda bir inek sürüsü belirir. Alayın önemli bir noktası da buradadır. Çünkü inek sesi verilir hemen akabindeki karelerde. Bush’un hemen her konuşmasının ardından alaycı bir üslupla onu hicveden Moore bu kez koalisyon birliğinde yer alan ülkelerden bahsedilirken benzer bir hicve yer vermektedir. Askeri açıdan oldukça geride olan ülkelerin de koalisyon birliğinde yer aldığını belirten Moore 2000 maymunun desteğini veriyor şeklindeki açıklamalarla hem katılımcı ülkeyi hem de onlara büyük önem veren Bush’u alay konusu yaparak hicvetmektedir. Bush’un “bu insanların vizyonu var, onlara müttefikimiz demekten gurur duyuyorum” sözlerinin hemen ardından 3 maymunun bir masada oturmuş gülerken ki halleri yansımaktadır karelere. Böylece hicve yine başvuran Moore’un sesini görüntüye dönüştürmüştür. Ülkede ve Bush nedeniyle başka ülkelerde yaşananları medyanın yansıtmasını da yine ironik bir şekilde ele alan Moore “neyse ki ülkede gerçekleri söyleyecek bağımsız medya var” sözlerinin hemen ardından birçok sunuma yer vermektedir. Ancak bu sunumlarda sunucular yapılanları destekleyici ve dolayısıyla Bush’u destekleyici görüşlerini belirtmektedirler. Filmde alaya ve mizaha sıkça başvurularak hem izleyicinin sıkılması engellenmiş olmakta hem de izleyicinin daha aktif olarak izleme sürecine katılması sağlanmaktadır. Ayrıca bu yolla izleyicinin gözünde Bush ve ekibi gülünç duruma düşürülmekte ve Moore’un vermek istediği mesajlar güçlenmektedir. Mizah; “olayların gülünç, alışılmadık ve çelişkili yönlerini yansıtarak insanı düşündürme, eğlendirme ya da güldürme sanatına verilen ad. Her şaka, bazen belli belirsiz olsa da saldırı ögesi içerir. Yapılan kişiye zarar verebildiğinden bu öge çok belirgin olabilir”¹⁶⁴ şeklinde tanımlanmaktadır. Michael Moore da Bush ile ilgili eleştirilerinde mizah yolunu

¹⁶⁴ Ana Britannica, Genel Kültür Ansiklopedisi, Sayı:23, İstanbul: Ana Yayıncılık, 1994, ss: 63-64.

kullanarak onu gülünç ve dolayısıyla hedef kitlesi (seçim öncesi yayınlanan film seçim sonuçlarına da etki etmek üzere düşünülmüştür. Bu hem Moore'un kitaplarında hem de belgesel film de oldukça belirgindir) nezdinde ona karşı yapılan propagandasının güçlendirici bir araç olmaktadır. Amerikan halkının yaşadığı her şeyden sorumlu tutulan Bush bu anlamda propaganda malzemesi olmakta ve bir bütün olarak film düşünüldüğünde bu daha net anlaşılmaktadır. Ana Britannica'da (1994) yine belirtildiğine göre mizah kimi durumlarda insanların gerginliklerini azaltan ve onların eğlenmesine neden olan bir araç olarak da kullanılmıştır ve tarihte buna örnekler vardır. Oldukça ilginç olan Ortaçağda Avrupalılar tarafından yapılan törenlerde mizahın kullanıldığının belirtildiği kaynakta şu örnek ilginçtir; “benzer bir şenliğe Hindular arasında da rastlanır. Baharda yapılan Holi şenliğinde yoksul çocuklar zenginlerin başına pudra atarlar.”¹⁶⁵ Yani bir diğer ifade ile gerçek hayatta yapmasında sakınca olan ve kendisine olumsuz olarak dönecek saldırı eylemini mizahı kullanarak bu törende yaşadıkları olumsuzluklardan dolayı sorumlu tuttıkları kişiye yönelmektedirler.

Moore ironiyi, satiri ve mizahı oldukça etkili olarak belgeselinde kullanarak hedefine ulaşmaktadır. Filmin başında Bush ve ekibi çekim için hazırlık yaparken sunulmaktadır. Saçları taranan, yüzleri makyajla çekime hazır hale getirilen oldukça komik görünmektedir. En dikkat çekici kısım ise bakanın düzeltmediği saçlarını tükürüğüyle düzeltme çabası ve yanında yardımcının başta gülmekten kendisini alamasa da sonra ona yardım etmesidir. Bu karelerde sunulan kişiler oldukça farklı be komik olarak gösterilmektedir. Böylece ciddi meselelerle aralarındaki bağ zayıflatılmakta ve izleyicinin gözünde gülünesi, ama güvenlisi olmayan kişilere dönüştürülmektedirler. Bu da kendilerine dair söylenebilecek olumsuz birçok şeyi de daha kabullenilebilir duruma getirmektedir. Bu anlamda Moore oldukça başarılı bir giriş yapmaktadır. Bir kurgusal filmin aktörleri gibi çekime hazırlanan Bush ve ekibi filmin sonlarına doğru yine kulaklıklarını çıkartırken yani bir anlamda çekimi tamamlamış olarak son veriler sunulanlara. Moore beklenmedik zamanlarda beklenmedik görüntülere yer vererek dikkati canlı tutuyor ve izlenirliliği arttırıyor. Michael Moore belgesel filmin yanı sıra kitaplarında da mizahı, alaycı üslubunu sürdürüyor. İşte bunlardan birini Bin Ladin

¹⁶⁵ Ana Britannica, a.g.e., s. 64.

üzerine söylenen şu sözlerde bulabiliyoruz; “Diyaliz mi dedi? Dünyanın en büyük canavarı, en uğursuz adamı, gezegenimizin şeytanı, yardım olmaksızın çişini bile yapamıyor, öyle mi?” Mizahı güçlü bir silah olarak kullanan Moore alternatif bakışları kapatarak ifadeyi küçük düşürüyor ve dikkat çekici tarzda alaycı bir üslupla açıklamaları yalanlıyor.

Eğlendirici bir hal alan belgesel bu nedenle daha fazla izleyici bulmaktadır. Neil Postman; “Ölümüne kadar eğlenmeyi seven Amerikalılar için de film eğlenmek demektir(dipnotta: N. Postman (1994), Televizyon: Öldüren Eğlence, Ayrıntı Yayınları, İstanbul)”¹⁶⁶ sözleriyle eğlenme merkezli olduklarını söylediği Amerikalılar için kullanılabilecek araçta Moore’un iyi bir tercih yaptığını göstermektedir. Bunlara ilaveten Amerikan sinema ve televizyon geçmişini gösteren pek çok fragman veriliyor belgeselde. Eski Amerikan filmleri, Westernler, Hollywood filmlerinden alıntılar izleyici için kolay algılanabilir ve eğlenceli vakit geçirmeyi sağlamaktadır. Bunlardan bazıları ilk karelerde verilen Bush ve Blair’in başlarında kovboy şapkalarıyla fotomontaj yapılması ve eski filmlerde gösterilmeleridir. Yine Bush’un tatil sonrasında kardeşinin yanına gitmesini aktaran Moore burada eski film görüntülerinden yararlanmaktadır. Görüntüde bir kadın oğlunu yatağına yatırır ve öperek uyuması için bırakır. Bu karelere “o gece Fransız çarşafı serilmiş bir yatakta uyudu” sözleri eşlik etmektedir. Bir başka karede ise Suudilerin yurtdışına çıkışlarını eleştiren Moore bu duruma yine eski film karelerinden destek alarak yanıt vermektedir; “sizi bilmem ama genelde polis bir katili bulamadığı zaman katilin nerde olduğunu düşündükleri için aile üyeleriyle görüşmek ister” bu sözlerin hemen ardından “Kocanızın nerde olabileceğini biliyor musunuz?, Bir şey duyarsanız bize bildirir misiniz?, Merkeze gelip ifade verir misiniz?” sözleri ile eski filmlerden kareler eşlik etmektedir. İzleyici bir taraftan arka arkaya gelen bu sorular ve görüntüler ile eğlenirken bir taraftan yapılması gereken ancak yapılmayacağı algılanmaktadır. İzleyicinin zihninde bazen hayali olanı da ekleyen Moore hayal gücünü de beslemektedir. Bush’un Suudi ailesinin yurtdışına çıkışını eleştirdiği bir başka karede ise benzer davranışı Clinton yapsaydı ne olurdu sorusuna “yakın onu, yakın onu” sözleriyle ve ellerinde ateşlerle çılgına dönmüş bir kalabalık eşlik eder eski film karelerinden. Yine ironi yapıdır bu

¹⁶⁶ Öztürk, a.g.e., s. 293.

karelerde. Benzer bir durum Bush'un Bin Lain için "onu deliğinden çıkaracağız" sözlerinin ardından verilen eski film karelerinde görülmektedir. burada kurmaca bir filmde mağara gibi yerlere baskın yapan şapkalı bir sürü adamın peşinde buluyor izleyici kendisini. Bir diğer ifade ile yine Bush mizah yollu eleştiriliyor ve "senin söylediğin filmlerde olur" yollu söylemlere açık eski film kareleri geçiyor. Moore eğlendirme ve eski film karelerinden yararlanarak oluşturduğu alaycı bir üslubunu diğer filmlerinde de kullanmaktadır. Örneğin Benim Cici Silahım adlı belgesel filmde Moore bu kez animasyonlara fazlaca yer vermekte ve yaşananları kendi algılaması içinde mizah unsurunu gözeterek bu şekilde sunmaktadır izleyicisine. Farklı ve beklenmedik karelere hızlı kamera hareketleri ve müzik eşlik etmekte ve böylece izleyici klasik belgesel izleme formundan çıkarılmaktadır. Filmde kullanılan müzikler ve kamera çekimleri de filmin popüleritesini arttıran önemli unsurlardır.

Müzik; Patrica Pavis müzik öğesinin izleyici üzerindeki etkisinden bahsederken müziğin ve sesin karakterle buluşması ve işlenen konuyla örtüşmesi gerektiğini belirtir. İzleyici kafasında canlandıracağı olaylar ve karakterler hakkında vereceği kararlara bu öğelerin yardımıyla bilinçaltında uğraşmaya başlar (Pavis, 2000). Fahrenheit 9/11 adlı belgesel filmde de müzik oldukça etkili bir şekilde kullanılmıştır. Yapılması gereken her şey onun sayesinde yapılmakta; acı onunla azaltılmakta, korku onunla arttırılmakta, mizah onunla desteklenmekte, tehdit onunla sağlanmaktadır filmde. Adorno'nun ifadesiyle; "Müzik yaşamının ideolojik özü toplumdaki egemenlik yapısının gereksinimlerini karşılamaktadır. Bu nedenle yönelinen müzik, "aslını" sakladığı toplumsal hayatın sürmesini sağlamaktadır."¹⁶⁷ Moore'un filmindeki oldukça önemli bir kare olan askerlerin saldırıya geçtikleri sırada dinledikleri müzikle ilgili olan bölümde bu ifadeyle örtüşmektedir. İnsanlar içinde buldukları gerçeklikten çıkarak yaşamlarını ve yaptıklarını bir kurmacaya dönüştürmekte ve böylece davranışın sorumluluğundan uzak hissederek acılarını hafifletmektedirler. Oldukça önemli bir görev yüklenmiştir müziğe bu belgeselde ve diğer belgeselerde kullanılan müziklerle kıyaslandığında alışılanın dışında bir kullanımdır. Genel anlamda müziğin

¹⁶⁷ Ünsal Oskay, Müzik ve Yabancılaşma, İstanbul: Der Yayınları, 2001, s. 58.

sinemada kullanımında ne gibi görevleri olduğuna bakacak olursak bu konuda Aoran Caplan şunları sıralamaktadır;

- ❖ Zaman, yer, atmosfer yaratır
- ❖ Kişilerin ruhsal durumlarının altını çizer, söylenmeyen, perdede gösterilmeyen duyguları anlatır
- ❖ Brecht'in de dediği gibi, geride bir süzgeç görevi görerek izleyicinin dikkatini filmin teknik özelliklerinden çeker, böylece izleyici bir film izlediğinin farkına varmaz
- ❖ Süreklilik sağlar
- ❖ Gerginlik yaratır, sonra da bu gerginliği yumuşatır ¹⁶⁸

İşte Michael Moore da müziği oldukça etkili kullanmaktadır. Buradaki etki kavramı izleyicinin dikkatini sabit kılma, izlenme potansiyelini arttırma, söylenmeyi söylemeye yardımcı olmak ve rahatlatıcı olmak bazında ifade edilmektedir. Ortamı bir anda şova dönüştüren bu müzikler zaman zaman izleyicinin kendisini bir pop müzik sanatçısını dinliyormuş izlenimi veriyor. Belgeselde kimi zaman pop müziğe, kimi zaman yerel müziklere, kimi zaman caz müziğe, kimi zaman ise metal müziğe yer veriliyor. Dolayısıyla içinde bulunduğumuz postmodern topluma özgü bir karışım çıkıyor ortaya ama popüler olanın şemsiyesi altında. Hem herkes kendinden bir şey buluyor hissine kapılıyor hem de amaçlandığı üzere dikkat ve heyecan canlı tutuluyor. İlk karelerden itibaren başlayan müziğin eğlence öğesini barındırarak kullanılması film boyunca devam ediyor ve iletilmek istenen mesajla bütünleşiyor. Örneğin üst üste gelen olumsuz olaylar karşısında durumu eleştirilen Bush ile ilgili “her şey ters giderken herhangi birimizin yapacağını yaptı ve tatile çıktı” sözleri hemen arkasında akan ve Bush’un tatildeki görüntülerini gösteren karelere hareketli müzik eşlik ediyor. Klasik anlamda Amerikan film müziklerinde kullanılan bu müziklerin belgesel filmde izleyiciye film izleme alışkanlığında hiç de yabancı gelmiyor. Dolayısıyla konu ne olursa olsun arka arkaya sunulan bu görüntüler eşliğindeki müzik bir jenerik, bir reklam cıngılı izler gibi kaplıyor izleyiciyi. Tatilde oldukça keyifli görüntülenen Bush böylece olayların tek sorumlusu olarak tekrar tekrar ilan ediliyor. Zaman

¹⁶⁸ Oğuz Onaran (akt), “Sinemada Müzik Kullanımı ve Bir Örnek: Uzak”, Cem Pekman, ve Barış Kılıçbay (der.) Görüntünün Müziği, Müziğin Görüntüsü, İstanbul: Pan Yayıncılık 2004, s: 16.

zaman ise acıyı azaltıyor ve yaşananları bir oyuna çeviriyor. Amerikan askerleri saldırıya geçtikleri an söyledikleri müzikler heavy metal grubuna ait olan şarkılar. Oldukça sert, harekete geçirici ve şiddet ögesi içeren bu müzikler askerler tarafından saldırı esnasında dinleniyor. Bunlardan biri “Drowning Pool (Cesetler Yere Düşsün)” diğeri ise “Çatı Yanıyor”. Askerlerden ilk parça için biri “Cesetler Yere Düşsün” adlı parçayı çok sevdiğini ve yaptığı işe uygun bir parça olduğunu söylüyor. İkinci parça olan “Çatı Yanıyor” u seçenlerle ilgili konuşan asker ise; Bağdat’ın yanışını simgelediği için bu parçayı seçtiklerini ve daha uygun bulduklarını söylüyor ve ardından şarkıyı söylemeye başlıyor. Çatışmaya gireceği andaki duygularını aktaran bir diğeri Amerikan askeri ise; “bu büyük bir heyecan, çünkü birazdan çatışmaya gireceğini bilirsin ve geri planda şarkı vardır. Bu seni gerçekten ateşler” diyerek aslında müziğin onlarda harekete geçirici, heyecan yaratıcı etkisini belirtmiş oluyor. Sevdikleri ve yaptıkları işe uygun buldukları şarkıları söylerken öldürmenin yükünü azaltıyor askerler bir parça olayı kendileri yapmış gibi, sadece bir oyunda, bir şovdaymış gibi dışında kalmaya çalışarak sürdürüyorlar saldırıyı. Koşullanmış askerler özgürlük ve barış götürmek üzere gönderildikleri Irak’ta ölümlerle ilk etapta karşılaşmıyorlar, sadece saldırı bittikten sonra yol kenarlarında karşı karşıya geliyorlar ölümlerle. Yani kapalı bir mekanda, motive edici müzikleriyle o an sadece işlerini yapıyorlar ve bundan dolayı da ölümlerle karşılaşmaya kadar gerçeklikten uzaklaşmış oluyorlar. Ancak bu andan sonra bir kısmı sorgulamaya geçiyor. Kasklarına takılabilen bir sistemle bir yandan haber alabiliyor bir yandan da müziklerini dinleyebiliyorlar. Moore da izleyicisini buna yönlendiriyor ve gerçek ile kurgu arasındaki çizgiyi inceltiyor. Askerin anlattıkları ve söylediği şarkı bittikten sonra bu kez Moore bu parçayı görüntülerin altında sunuyor ve böylece görüntülere eşlik eden müzik karnaval havasına sokuyor gerçekliğin acısını. Askerlerin dinledikleri parçaları bu kez Moore ölümleri, patlamaları, saldırıları gösterirken sunuyor izleyicisine. Bu noktadaki insanlar için Adorno’nun müzikle ilgili şu sözlerini; “...toplumdaki çelişkileri ve çatışmaları ortaya çıkarmak (görünür kılmak) ve bunların bilincine varılmasını kolaylaştırmaktan özenle kaçınıp, varolan toplumsal sistemin kendi varoluşuna temel aldığı yabancılaşma’nın yabancılaşma içindeki “sıradan insan” tarafından algılanmasını güçleştirerek yapmaktadır¹⁶⁹ hatırlamak uygun olacaktır.

¹⁶⁹ Oskay, a.g.e., s.58.

Bu karelerden farklı olarak Bush'u veya diğer politik liderleri peşi sıra yaptıkları "eğlence" ler içinde gösterirken de canlı müzikler kullanılıyor. Böylece bu kişilerle ilgili söylenen olumsuz yargılar, onların dünyadan bir haber sadece kendileri için yaşadıkları ve içinde yaşadıkları topluma zarar verdikleri yönlü ifadelerini güçlendiriyor. Bir oyun kahramanını izler gibi izliyoruz bu kişileri, sadece hızlı hızlı akan görüntüler eşliğinde verilen müzikle. Iraklıların Amerika'yı protesto ettikleri görüntülerin altında da yine Amerikan müziği baskın olarak veriliyor. Böylece yapılan gösteriler de birer şova ama Amerikan tarafından bakılan bir şova benzetiliyor. Amerikan askerleri Noel Arifesi'nde neden çatışmaya gittiklerini çok kısmi bir sorgulamadan geçirirken daha doğrusu belgeselci tarafından sorgulanırken de yine canlı müzik çalıyor fonda. Bu hareketli parça ile askerlerin hareketli görüntüleri aksiyon filmi izleyen izleyiciler gibi algılatılır belgesel izleyicisini. Ayrıca önemli görüntülerden biri de Adalet Bakanı'nı sunma şekli. Bakan şarkı söylerken uzun bir süre görüntüleniyor; sözlerle ifade edilenler müzikle pekiştiriliyor ve Bakan ile ilgili verilmek istenen mesajlar veriliyor. Dikkat çekme ve bu dikkati sürekli kılma noktasında Moore müziğe sıkça başvuruyor. Bunlardan bir diğeri de Amerika'yı politikalarında destekleyen koalisyon üyesi ülkelerle ilgili olan kısmı. Burada her ülke yerel kostümleri içinde ve folklorik müzikleriyle veriliyor. Bir yandan da güle oynaya gösterilen ülkelerin ciddi meselelerden ne kadar uzak oldukları ve bu ciddi meseleler için yetersiz oldukları vurgulanıyor. Bu kısmı sözle destek buluyor zaten. Diğer taraftan Moore zaman zaman popüler müzik sanatçılarından da bahsederek onlardan yararlanıyor. Örneğin 11 Eylül saldırıları sonrasında hava yollarında alınan kararlar gereği birçok uçuşun engellenmesinden bahsederken; "içlerinde Latin Grammy Ödül Töreni'ne katılacak olan Ricky Martin de dahil düzinelerce yolcu mağdur kaldı. Ricky Martin bile uçamıyordu..." sözlerine ve Ricky Martin'in havaalanındaki görüntülerine yer veriliyor. Ayrıca Bush'u destekleyen ifadelerde Britney Spears veriliyor. Spears ciddiyetsiz bir şekilde konuşurken ağzında sakız var ve tam da Irak'ta askerlerin ve yaşananların aktarıldığı görüntülerden sonra yer veriliyor onun sözlerine. Yani bir diğer ifade ile sorgulama yeteneği olmayan, sarışın, imaj düşkün ve bilinçsiz biri olarak lanse ediliyor ardından gelen görüntülerle birlikte. Spears; "açıkçası bence Başkan'ın aldığı her karara güvenmeli ve kesinlikle desteklemeliyiz. Yani her ne olursa olsun buna sadık kalmalıyız" diyor bu röportaj

esnasında. Popüler özellikler içeren film boyunca Moore dikkat çekici her ayrıntıya yer veriyor. Amerikan halkını oldukça iyi tanıyan ve bir Amerikalı olan Moore bu anlamda pek çok kişi tarafından sevilen ve izlenen, dinlenen pop müzik sanatçılarında da amaçları doğrultusunda yer veriyor.

Kamera Kullanımı-Çekimler; Belgeselde daha önceki çekimlerin toplu olarak alınmasının dışındaki çekimlerde kamerada tripot kullanılmamaktadır. Omuz üstü kullanılan kamera ile izleyici alışık olmadığı bir izleme sürecine dahil edilmektedir. Ancak daha sıcak ve samimi bir hava katması,- dramatik olanın güçlenmesi açısından bu çekimler yararlı bir kullanım oluşturmaktadır. Çekimler genelde izleyici ile belgeselde yer alan kişiler arasında göz hizası oluşturacak şekilde verilir. Böylece izleyici kameramanın yani bir diğer ifade ile belgeselcinin gözünden izlemektedir yaşananları. Yakın plan çekimlerin kullanıldığı yerlerde dikkat çekilmeye çalışılmakta ve konunun önemi vurgulanmaktadır. Örneğin Bush'un 11 Eylül saldırısını ilk öğrendiği karelerde aklından neler geçiyor diye soran yönetmene yakın plan çekim eşlik eder. Bu durum Atayman'ın da belirttiği gibi; "close-up/extreme close-up: yaratmak istediği etki, yakınlık iç içelik duygusudur; karakterlerin düşüncelerine, hatta bilinçaltından geçenlere bağlar seyirciyi."¹⁷⁰ Moore da Bush'un aklından geçenleri, onu çok iyi tanıdığını ima ederek, sesli hale getiriyor. Elbette ki bunları onunla ilgili olumsuz kanaatlerini pekiştirmek için yapıyor. Yine filmin ilk karelerinde hazırlık yapan Bush ve ekibini gösterirken kamera yine bazı senatörlerin yakın plan çekimlerine yer veriyor. Öyle ki ekranda sadece gözleri ve sonra tek gözü görünüyor. Böylece izleyici onun gözünden bakmaya, onun yaptıklarını anlamaya yakınlaşıyor. Bazı görüntülerde ise Bush veya babası ve Suudi ailesi üyeleri bir arada gösteriliyor. Yine Atayman'dan destek alarak açıklayacak olursak medium close-up adı verilen bu çekimde; karakterleri belden yukarı ya da aşağıya tararken de kullanılan bir plan çeşididir. Tek plana birden fazla kişinin alınması, bir yakınlaşma, bir birliktelik ve dayanışma durumunu vurgulayabilir. Bu çekim Peca Frensno üyelerini de gösterirken aynı amaçla kullanılıyor. Yine Bush'un tatil görüntülerinin yer aldığı karelerde long shot adı verilen çekim yapılmaktadır. Böylece Bush tüm bedeni ile

¹⁷⁰ Veyssel Atayman (der.), Şiddetin Mitolojisi, İstanbul: DonKişot Yayınları, 2005, s.286.

görüntülenmekte ve içinde bulunduğu ortam tamamen yansıtılmaktadır. Bu da çevreyi de izleyicinin bir bütün olarak görmesini sağlamaktadır. Kameranın diğer çekimlerde elde kullanılması, omuz üzerinde kullanılması yine gerçeklik duygusunu pekiştirmekte ve izleyiciyi olayın içine çekmektedir. İzleyici daha da aktif bir şekilde kamerayı takip etmektedir çünkü çekimler hızlı bir değişim göstermektedir. 11 Eylül saldırısını görüntülerken kameranın yere veya yere çok yakın bir yere bırakılarak çekim yapılması da koşan, kaçan insanları daha da panik havasında hissettirmekte ve yaşananlar karşısında ne kadar aciz kaldığını vurgulamada yardımcı olmaktadır. İzleyici olarak boyumuzdan büyük şeyleri görmek, boyumuzdan büyük insanların kaçışmasını izlemek bizlerdeki panik duygusunu arttırmaktadır. Kaldı ki bu çekimler ağır çekimle alınmakta ve böylece verilmek istenen duygu güçlendirilmektedir. Zaman zaman medium shot adı verilen çekime de yer verilmektedir. Bush'un seçilmesine karşı çıkan seçmenlerin Kongre'deki konuşmaları sırasında belden çekimler yapılmış, sonra uzaktan ve havadan çekime yer verilmiştir. Aynı karede belden yukarı yapılan ve iki kişinin alındığı çekimlerde Atayman'a göre bir kopukluk ifade edilebilmektedir. Burada da itiraz eden ile ona söz hakkın tanıyan veya dinleyen yetkili bu şekilde görüntülenerek bir anlamda birbirlerinden ayrı olarak ve dolayısıyla zaten ayrı fikirde oldukları ifadesi güçlendirilmektedir. Göğüs hizasından çekimle de fazlaca kişiye yer verilmektedir. Örneğin 11 Eylül saldırısı sonrasında elindeki fotoğrafı kameraya gösteren ve yardım isteyen kadın ve yine eşini kaybeden zenci kadın göğüs hizasından çekimle verilmiş ve duygularına da bir anlamda yaklaşmamızı sağlamıştır. Bunun dışında dikkatleri toplama, konunun önemini vurgulama gibi durumlarda da yine göğüs hizası çekime yer verilmektedir. Kamera açılarında zaman zaman değişen bazı önemli geçişler bulunmaktadır. Bunlar örneğin Bush'un tatil zamanlarında, ard arda verilen görüntülerde oldukça belirgindir. Bunun dışında yine Bush ve ailesinin Ladinlerle diyalogları ard arda kesme ile verilmektedir. Oldukça önemli ve acıklı bir görüntün hemen sonra Bush'un oldukça rahat ve eğlence içinde olduğunu ifade eden görüntülere yer verilmesi yine onun yaşananlara uzaklığını vurgulamak üzere kurgulanmıştır. Örneğin peki bunlar olurken Bush ne yapıyordu gibi sözlerden sonra Bush'un gemide verdiği şölen tarzı programa geçiyor kamera ve az önceki olaydan tamamen ayrı ve çok uzağında bir ortam sunuluyor. Çekimler arasına alınan eski film görüntülerinden alınan kareler

ise hem yukarıda mizah unsuru ile ilgili bilgi aktarılırken söylendiği gibi dikkatin sürekliliğini sağlıyor hem de yerel özellikler daha da vurgulanmış oluyor. Hemen her olaya verilecek bir film karesinin mevcut olduğu belgeselde izleyicinin artık sadece söyleneni olduğu gibi kabul etmesi kalıyor. Düşünülenler bu karelerde hayat buluyor ve somutlaştırılıyor izleyicinin zihninde. Eski filmlerden alınan bu kareler bir aynadan da izlenen belgeselin gerçeklik ile olan mesafesini arttırıyor. Örneğin Bush'un Moore'a göre işler yolunda gitmediği zaman tatile gittiğini söylemesinden sonra Florida'daki kardeşine gitti derken “o gece Bush Fransız çarşaflarının serildiği yatakta yattı” sözlerine eski film görüntülerinden alınmış kareler eşlik ediyor. Burada bir kadın olunu öperek yatağına yatırıyor ve üzerine yorganını örtüyor. Yine Ladin ailesinin ülkeden ayrılmalarını eleştirirken Moore bu kez “sizi bilmem ama genelde polis bir katili bulamadığı zaman, katilin nerde olduklarını düşündüklerini öğrenmek için aile üyeleriyle görüşmek ister” sözlerine yine polisiye filmlerden alınmış kareler eşlik eder. Ladin ailesinin yurtdışına çıkmasına izin veren Bush'u eleştirirken Moore bu kez onu Clinton ile karşılaştırır; “Oklohoma'daki terörist bombalamadan sonraki günlerde Clinton'ın WcVeigh ailesini yurtdışına gönderdiğini düşünün. Eğer böyle bir şey ortaya çıksaydı Clinton'a ne olurdu?” işte bu sözlere bu kez elindeki meşalelerle bekleyen ve “yakın onu, yakın onu” sözleriyle bir grup insan alıntı yapılır eski filmlerden yine. Carlyle Grup'tan bahsederken para konusu olduğunda siyah beyaz görüntülerde çok fazla sayıda kağıt para dökülüyor masalara yine eski filmlerden alınmış karelerde. Paranın miktarını belirtmenin yanında Moore çokluğunu göstermek için çok fazla sayıda parayı yine somutlaştırıyor izleyicinin zihninde. Röportaj yapanlardan birinin “Afganistan'a bir şey yapmasak Amerikan halkı bizim yanımızda olmazdı” sözlerine resimli görüntülerde haritalar eşlik ediyor. Bunların ardından Bush, ekibinden bazıları ve Blair üzerine fotomontaj yapılarak görüntüleri veriliyor, şapkaları ve eski filmlerde kovboyların giydikleri kıyafetlerle ama belden üst kısmı çekim yapılarak. Üst üste aynı sözlerin tekrar edilmesi sonrasında “onları deliklerinden çıkaracağız” diyen Bush'un bu tekrarlanan sözlerine yine film karelerinden alıntılar eşlik ediyor. Bu karelerde bir grup insan ki muhtemelen polis veya şerif, mağaralarda insanlar arıyorlar. Son olarak farklı çekimlerden alıntılara örnek olarak Irak'a gönderilmek üzere askere alınana asker adayları ile ilgili hazırlanmış animasyon çalışması dikkat çekiyor. Bilgisayar oyunu gibi hazırlanmış

bu animasyonlar tıpkı bilgisayarda oynanan oyun gibi sunuluyor. Kameranın elde taşındığı ve heyecanın canlı tutulduğu karelerden biri de 535 senatörden sadece birinin oğlunun Irak'ta görevli olduğu bilgisini izleyiciyle paylaşan Moore'un hemen mikrofonunu oradan geçen senatörlere uzatarak çocuklarını savaşa göndermelerini istemesidir. Bu da yine halkın istediği, beklediği, katılacağı bir soru ve davranıştır. Böylelikle pek çok insan Moore'un görüşleriyle ortak paydada birleşmekte ve onun söylediklerine bir anlamda rıza göstermektedir. Genel olarak ifade etmek gerekirse kamera kullanımı-çekimler ve eski filmlerden alıntılar belirlenen amaçlara ulaşmada başarılı sayılabilir. Dikkat çekici, izleyicinin kolay kabul edebileceği, zorlama veya düşünsel süreci geri planda bırakmaya izin veren somutlaştırmalarla süslü, eğlenceli bu çalışmalar izlenme oranlarına olumlu yönde etki etmektedir.

Filmdeki göze çarpan bazı unsurlara kısaca gözden geçirecek olursak; dünyada çok büyük etkilere neden olan 11 Eylül saldırılarının ardından çekilen Fahrenheit 9/11 adlı belgeselin büyük yankı uyandırması onu popüler kılan özelliklerine bağlıdır. Fiske'nin de görüşlerine yer verirken bahsi geçtiği gibi önemli toplumsal kutuplaşmanın olduğu dönemlerde meydanlarda iktidar karşıtı söylemlerin popüler olması beklenen bir durumdur. Moore da bu durumu oldukça etkili kullanmış ve kullandığı popüler kültür unsurlarıyla filmin izlenme oranlarını arttırmıştır. Muhalif olma, Bush ve etrafındakileri suçlamanın yanında hegemonyanın işlemesine yardımcı olan pek çok kare filmde yer almaktadır. Zaten popüler olanın ihtiyaç duyduğu da muhalif seslerdir. Moore'nun muhalifliği Bush'a eleştiri noktasında kaldığı için hakim görüşü destekler, Amerikan değerlerini tekrar yapılandırır bir durum oluşmaktadır. Anlatımı ile basit, anlaşılır, kabul görür unsurları kullanan Moore popüler kültürel metinlerde de olduğu gibi seslendirilmek isteneni seslendirerek popülerliğini arttırmaktadır.

Oldukça önemli bir olayı konu alan film zaman zaman olması gerekenden fazla bir abartı ile en basit şekilde çizgi film düzeyinde benzetmelere başvurmakta ve basit, kolay anlaşılır bir şekilde birçok şeyi bir arada vermeye çalışmaktadır. Hakim görüş Bush ve ekibinin kararlarını onaylamaksa Moore bunlara tamamen karşı çıkmakta popüler olurken eleştiri noktalarını arttırmaktadır. Zaten onu bu

kadar popüler kılan başlıca nokta da eleştirel yönü ve bu yönü kullanma şeklidir. Şimdiye kadar söylenmiş bile olsa bu şekilde ifade edilmemiştir. Alaycı bir tarzda ve belgesel formatında bu tarz bir başkaldırıyı yapan ilk kişi olarak Moore böylece dünyaca bilinen bir yönetmene dönüşmüştür. İzlenirlik oranını başarı olarak kabul edersek, başarısını da buna borçludur. Dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise Moore'un kendi bakış açısına göre olayları yansıtırken gerçeklik ilkesine, objektiflik ilkesine ne derece bağlı kaldığıdır. Alaycı üslubu ile peşinden milyonlarca insanı sinema salonlarına toplayan Moore halkın cevap istediği soruları sormaktadır ilgililere. Işığın ucundaki kişi veya kişileri hedef alması ve kendi içinde çelişkiler yaşamasına rağmen farklı bir ses olarak kitle toplumunda sivrilmiş ve kendine geniş bir yer bulmuştur film.

Halkın yaşananlar karşısında hedef bulması ve isyanını boşaltmasını sağlayan filmde Amerikan değerleri sürekli kutsanmakta, Amerikan halkı yüceltilerek yaşananlardan arındırılmak istenmektedir.

Genel anlamda söylenenlerin dışında film insanların ve özellikle Amerikalıların olayı farklı bir gözle tekrar izlemelerine ve düşünmelerine neden olmakta ve önemli ipuçları vermektedir. Irak'ta yaşananlar farklı şekillerde sunulsa da Bush ve ekibinin kararlarının yanlışlığını göstermesi bakımından oldukça önemli direnç noktalarındandır. Ayrıca Irak'ta oğlu ölen babanın “(oğlum) Ne uğruna öldü? Ne uğruna?” sözleri gerçekten çarpıcı karelerden biridir. Oldukça önemli olan bu sözler hakim görüş sayesinde oğlunu askere göndermiş bir babanın ağzından çıkması ile de önemlidir ki film boyunca anne de yaptığı doğru olup olmadığını sorgulamaktadır. Bu aynı zamanda izleyiciye de yaşananları tekrar değerlendirmesi gereğini hatırlatmaktadır. Ayrıca Moore Amerikalıları yaşananlardan sorumlu tutmamaya çalıştığı ve kötü davranışlarından bile Bush'u sorumlu gösterdiği sahnelerde bir askerın “başka birisinin yaşamını alırken kendi ruhunun bir kısmı yok oluyor” sözleri de oldukça önemli bir eleştiri noktasıdır. Moore bazı çelişkiler yaşasa da birçok direnç noktası da oluşturmaktadır. İşte son bölümde George Orwell'den aktardığı “Savaş kazanmak amacıyla yapılmaz, aksine savaşın sürekli olması istenir...” sözleri de devlet politikasını eleştirdiği önemli noktalardan bir diğeridir.

Filmde alayın kullanılması, eğlenceli bölümlerin yer alması, eski Amerikan film karelerinden faydalanılması, mizahın güçlü bir şekilde yer alması filmin en göze çarpan unsurları arasındadır. Böylece bir anlamda popüler kültürün özellikleri de izlenmektedir. Popüler kültür içinde yer alan muhalif olma, iktidara karşı olma isteği bu filmde de görülmekte ancak bu durum izleyiciyi bilet alıp bu filmi izlemekle sınırlı kılan muhalif bir tavır takınmaya itmektedir. Milyonlarca kişinin bu filme yönelmesi onun popülerliğini ve ticari yönünü de tekrar ortaya koymaktadır.

Yukarıda başlıklar altında sunulan diğer faktörlerin yanında popüler kültür içerisinde “muhalif” bir tavır sergileyen Moore’un bu çalışması belgeselin de yeniden ilgi odağı olmasını sağlamıştır. Farklı bir kültürün üretildiği bu filmle birlikte belgesel kültürü de kendini popülerlik bağlamında tekrar üretmektedir. Bu konuda Necati Sönmez de Belgeselin Kükreyişi başlıklı yazısında Moore’un belgeselin fark edilmesindeki önemini belirtmektedir. Sermayedarların ve izleyicilerin dikkatlerinin belgesele çekilmesinde Moore’un çalışmalarının ve keskin muhalif üslubunun önemine değinen Sönmez “...belgeselcilerin yaptığı işlerin eninde sonunda değere binmesi şaşırtıcı değil. Öyle ki, ‘hassas piyasalar’ bu değeri fark edip fiyat biçmeye başladı bile. Belgesel alanında dev bütçeli süper yapımlar dönemine girmiş bulunuyoruz”¹⁷¹ sözleriyle aslında bu filmin neden önemli olduğunu bir kez daha ifade etmiş bulunmaktadır. büyük bütçelerle yapılan, izleyici oranları oldukça yüksek olan film tam anlamıyla popüler kültür ürünü olmuş ve belgesele olan popüler eğilimi de arttırmıştır.

¹⁷¹ Necati Sönmez, Michael Moore ve Belgeselin Kükreyişi, Belgesel Sinema Degisi, İstanbul: Kayhan Matbaacılık, İlkbahar-Yaz 2003, s.8.

SONUÇ

Belgesel sinemanın başlangıç tarihini insanların gerçeklik üzerine düşünmeye başladıkları 19.yy. dan itibaren alabiliriz. Gerçekliği belgeleme, kaydetme, resmetme vb. dönemin koşullarına göre farklı şekillerde yapılmıştır ve yapılmaktadır. Tarihsel süreç içinde yaşanan tüm toplumsal, siyasal, ekonomik, teknolojik, kültürel gelişmeler ve değişimler belgesel sinema kavramında ve kullanımında değişimlere neden olmuştur. Farklı coğrafyaları keşfetme, savaş ortamındaki görüntü ve haberleri geridekilere bildirme, savaş suçlarını ortaya çıkarma, doğayı araştırma ve kaydetme, yaşananları diğerleriyle paylaşma vb birçok durumda belgesel sinema kullanılmıştır. Bu süreçte önemli olan belgeselin doğasında yer alan ve onu kurmacadan ayıran belirli unsurların göz ardı edilmemesidir. Toplumsal hafızamızı oluşturan, tarihi olayları kayıt altına alan bu önemli araç farklı ve özel amaçlara hizmet etmemelidir. Belgesel sinema tarihine baktığımızda ona olan ilginin savaş dönemlerinde arttığını ancak daha sonraki dönemlerde bu ilginin azaldığını görmekteyiz. Bunda insanların değişen dünya koşullarına paralel olarak beklentilerinin değişmesi rol oynamaktadır. Bunun yanında bu değişen ihtiyaçları besleyen farklı teknolojik gelişmelerin farklı stratejileri doğurması da farklı iletişim mecraları ve kullanımlarına ortam hazırlamıştır.

Günümüz insanı, değişen beklentileri ve medyada oluşan tekeller sayesinde benzer programları takip eden, benzer mesajları alan durumuna gelmiştir. Uluslararası anlaşmalar ve yakınlaşmalar beraberinde tekellerin daha da büyüyerek birçok açıdan benzer olan bir dünya insanı yaratmaktadır. Bu durumda toplumsal hafızamızı tutan belgesel sinema da zarar görmüştür. Üretilen ve tüketime sunulan popüler kültür ürünleri olarak pembe diziler, şarkılar, giysiler vb.den sonra belgesel sinema da bu dalgalanmadan etkilenmiştir. Ticari özelliğe sahip, eğlence ögesi ağır basan, alaya alan söylemlere yer veren, mizahı kullanan, muhalif olduğu oranda sisteme dahil olan ve geniş kesimlerce kabul gören bir çalışma olan Fahrenheit 9/11 bu bağlamda önemli bir filmidir. Hegemonik ilişkilerin ve sistemin farklı şekillerde güçlendirildiği popüler kültürde bulunan pek çok özelliği barındıran film birçok kaygıya da sebep olmaktadır. Belgesel sinemaya yeni bir bakış getiren ancak önemli

ve başarılı olduğu ölçüde ki bu başarı izlenme oranlarıyla gösterilmektedir, belgesel kavramının tekrar tekrar sorgulanmasına da neden olmaktadır. Kurmaca filmlerin özelliklerini taşıyan, sunumu ile televizyon ve eğlence programı arasında gel gitler yaşayan yapımlar ironiye yer vermesi, alaycı uslubü, heyecanı sürekli kılan bazı çekimleriyle, kamera kullanımıyla ve belki de her şeyden öte yapımla amacıyla önemlidir. Tüm popüler kültür ürünlerinde olduğu ve Fiske'nin de belirttiği gibi yüzeyseldir ve derinlemesine tüm konuları ele almaz. Dünyayı etkileyen oldukça önemli bir konuyu incelerken yapılan muhalefet sadece birkaç kişiyle sınırlı tutulmakta ve bu durum sistemin yeniden ve daha güçlü çıkmasına neden olmaktadır.

Bu çalışma özelinde belgesel sinemada başlayan popüler kültürel etkinin belgesele birçok açıdan zarar verdiği ve bu tür yapımlarda gerçeğin kısmen aktarıldığı görülmüştür. Böylece egemen sistem bu tür yapımlarla daha da güçlenerek kendini farklı şekillerde sunmaktadır. Popüler kültür belgeseli de etkisi altına alarak onun aslında toplumda koruması gereken kimliğini büyük ölçüde kaybettirmiştir. Bu konuda televizyonun çok büyük etkisi görülmüştür. Belgeselde olması gereken objektiflik, nesnellik, araştırmacı yapı, etik vb. birçok unsur izlenme oranları, reality showlar, reyting endişelerini yok etmeye çalışan renkli yapısıyla bu çalışmada büyük ölçüde gözden çıkarılmıştır. Böylece film sadece Bush karşıtı mesajların yığına dönüşmekte, topluma, tarihe ve dolayısıyla geleceğe karşı görevin ve üstlendiği sorumluluğun yükünü hissetmemiştir.

YARARLANILAN YAYINLAR

Abisel, Nilgün, Türk Sineması Üzerine Yazılar, 1.b., Ankara: İmge Kitabevi 1994

Adanır, Oğuz, Sinemada Anlam ve Anlatım, 2.b., İstanbul: Alfa, 2003

Ana Britannica, Genel Kültür Ansiklopedisi, Sayı:23-20, 4.b., İstanbul: Ana Yayıncılık 1994

Atabey, Melek, “Belgesel Film Yapımında Yeni Yönelimler ve Melez Formlar”, Yeni Düşünceler, İzmir: Ege Üniversitesi Matbaası, Haziran 2005

Atayman, Veysel, Şiddetin Mitolojisi, 1.b., İstanbul: DonKişot Yayınları, 2005

Baudrillard, Jean, Tüketim Toplumu, 1.b., çev.Hazal Deliçaylı-Ferda Keskin, İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 1997

Barnouw, Eric, Documentary – A History of the Non-fiction Film, 2.b., New York: Oxford University Pres, 1993

Binark, Mutlu - Kılıçbay, Barış İnternet, Toplum, Kültür, 1.b., Ankara: Epos Yayınları, 2005

Bottomere, Tom, Frankfurt Okulu, 2.b., çev. Çiğdem, Ahmet, Ankara: Vadi Yayınları, 1997

Bottomere, Tom, Marksist Düşünce Sözlüğü, 3.b., çev. Tuncay, Mete, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2000

Büker, Seçil, Sinemada Anlam Yaratma, 1.b., Ankara: İmge Kitabevi, 1991

Büker, Seçil ve Onaran Oğuz (der.), Sinema Kuramları, 1.b., Ankara: Dost KitabeviYayınları, 1985

Curan, James, “Medya ve Demokrasi: Yeniden Değer Biçme”, Süleyman İrvan (der.), Medya, Kültür, Siyaset, 2.b., Ankara: Alp Yayınevi, 2002

Çoban, Barış-Özarslan Zeynep (Hazırlayanlar), Söylem ve İdeoloji, 1.b., İstanbul: Su Yayınları, 2003

Çobanoğlu, Yavuz, “Politik Kültür-Popüler Kültür İlişkisi”, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001)

D. King, Antony (der.), çev.:Gülcan Seçkin-Ümit Hüsrev Yolsal, Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi, 1.b., Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1991

Dağtaş, Banu, “İngiliz Kültürel Çalışmalarında İdeoloji”, Kurgu Dergisi, Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi, 1999

Douglas, Kellner, “Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası”, Doğu Batı Dergisi, Sayı No:15 (Mayıs-Haziran-Temmuz 2001)

Eagleton, Terry, Çev. Mehmet Küçük, Postmodernizmin Yanılsamaları, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999

Eagleton, Terry, Kültür Yorumları, 1.b., çev. Özge Çelik, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005

Encabo, Manuel Nunez, “Gazetecilik Etiği ve Demokrasi”, Süleyman İrvan (der.), Medya, Kültür, Siyaset, 2.b., Ankara: Alp Yayınevi, 2002

Erdoğan, İrfan-Alemdar, Korkmaz, Öteki Kuram, Ankara: Pozitif Matbaacılık, 2002

Fiske, John, İletişim Çalışmalarına Giriş, 2.b., çev. Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003

Fiske, John, Popüler Kültürü Anlamak, 1.b., çev. Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları / Ark, 1999

Giddens, Anthony, Sosyoloji Ansiklopedisi, 1.b., (Hazırlayanlar; Hüseyin Özel ve Cemal Güzel), Ankara: Ayraç Yayınevi, 2000

Golding, Peter ve Murdock, Graham, “Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik”, Süleyman İrvan (der.), Medya, Kültür, Siyaset, 2.b., Ankara: Alp Yayınevi, 2002

Gündeş, Simten, Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi-Türkiye’ye Yansıması, 1.b., İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım, 1998

Güneş, Sadık, Medya ve Kültür-Sessiz Yığınların Kültürel İntiharı, 2.b., Ankara: Vadi Yayınları, 2001

Güvenç, Bozkurt, Kültürün abc’si, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002

Hakman, Can, “Popüler Kültür Kavramı”, (Basılmamış Mezuniyet Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004)

Hall, Stuart – Jacques Martin, Yeni Zamanlar, 1.b., çev. Yılmaz Abdullah, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995

Harvey, David, Postmodernliğin Durumu, 3.b., çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, 2003

Iyengar, Shanto, “Siyasette Erişim Yanlılığı: Televizyon Haberleri ve Kamuoyu”, Süleyman İrvan (der.), Medya, Kültür, Siyaset, 2.b., Ankara: Alp Yayınevi, 2002

Kejanlıoğlu, Beybin, Frankfurt Okulu’nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya, 1.b., Ankara: Bilim ve Sanat, 2005

Kejanlıoğlu, Beybin-Çelenk, Sevilay-Adaklı, Gülseren (der.), Medya Politikaları, Ankara: İmge Kitabevi, 2001

Kırca, Süheyla, “Medya Ürünlerinin Küresel Yayılımı, Yerelleştirilmesi: Ulusaşırı Kimliklerin Yaratılması”, Doğu Batı Dergisi, Sayı No:15 (Mayıs-Haziran-Temmuz 2001)

Krishan, Kumar, Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma, 1.b., çev. Mehmet Küçük, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999

Kutay, Uğur, “Küresel Akla Karşı Yerel Sinema Dilleri”, Belgesel Sinema Dergisi, İstanbul: Kayhan Matbaacılık, Sayı 1 (İlkbahar-Yaz, 2003)

Küçük, Mehmet, Medya, İktidar, İdeoloji, 2.b., Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları,1999

Lull, James, Medya İletişim Kültür, 1.b., çev. Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları, 2001

Marshall Berman, Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, 5.b., çev. Altuğ, Ümit-Peker, Bülent, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002

Matelski, Marilyn J., Tv. Haberciliğinde Etik, 2.b., çev. Öcal Düzgören, Bahar, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2000

McRobbie, Angela, Çev. Almıla Özdek, Postmodernizm ve Popüler Kültür, 1.b., İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1999

Moore, Michael, Ahbap, Memleketim Nerede? 1.b., çev. Tunceroğlu Göktürk, Ayşe, İstanbul: Babıalı Kültür Yayıncılığı, 2004

Moore, Michael, Aptal Beyaz Adamlar, 2.b., çev., Göktürk Tunceroğlu, Ayşe, İstanbul: Babıalı Kültür Yayıncılığı, 2003

Mutlu, Erol, Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya, 1.b., Ankara: Ütopya Yayınevi 2005

Müller Tue Sten, çev.: Bahriye Kabadayı, “Avrupa’da Belgesel Sinema”, Belgesel Sinema Dergisi, Sayı İstanbul: Kayhan Yayıncılık, Sayı 2 (Kış, 2003)

Nichols, Bill, Representing Reality, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Pres, 1991

Oktay, Ahmet, Türkiye’de Popüler Kültür, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994

Onaran, Oğuz “Sinemada Müzik Kullanımı ve Bir Örnek: Uzak”, Pekman, Cem ve Kılıçbay, Barış (der.) Görüntünün Müziği, Müziğin Görüntüsü, 1.b., İstanbul: Pan Yayıncılık 2004

Oskay, Ünsal, Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri, İstanbul: Der Yayınları, 1993

Oskay, Ünsal, Müzik ve Yabancılaşma, 1.b., İstanbul: Der Yayınları 2001

Öz, Özkan, ““Cinema Verite” ve “Direct Cinema” Belgesel Akımlarının Dayandığı Teknik ve Teorik Temeller ve Bu Bağlamda “Chronique D’un E’tte” filminin incelenmesi”, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002)

Özbek, Meral, Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, 7. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2006

Özden, Zafer, Film Eleştirisi, 2.b., Ankara:İmge Kitabevi, 2004

Özlem, Doğan, Kültür Bilimleri Ve Kültür Felsefesi 1.b., İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2000

- Öztürk, Mehmet, Sine-Masal Kentler, 1.b., İstanbul: Om Yayınevi, 2002
- Pavis, Partice, Gösterimlerin Çözümlemesi. çev., Şehsuvar Aktaş. Ankara: Dost Kitabevi, 2000
- Postman, Neil, Televizyon Öldüren Eğlence, çev. Akınhay, Osman, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994
- Rabiger, Michael, Directing Documentary, 3.b., Boston, Londra: Focal Pres, 2004
- Ramonet, Ignocio, Medyanın Zorbalığı, 1.b., çev. Derman, Aykut, İstanbul:Om Yayınevi, 2000
- Robins, Kevin, İmaj-Görmenin Kültür Politikası, 1.b., çev. Türkoğlu, Nurçay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999
- Rosenthal, Alan (Ed.), New Challenges for Documentary, Berkeley: University of California Pres, 1988
- Rotha, Paul, Belgesel Sinema, 1.b., çev.: Şener, İbrahim, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000
- Rothman, William, Documentary Film Classics, Cambridge University Pres, 1997
- Rutherford, Paul, Yeni İkonolar, 2.b., çev. Gerçeker, Mustafa K., İstanbul:Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2000
- Rıza, Enis, “Belgesel Sinema Üzerine Notlar, Sanat Dünyamız”, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., Sayı 94 (Bahar, 2005)
- Sarı, Cahide (hazırlayan), ABD Saldıranglılığı: Irak ve Ötesi, 1.b., Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004

Sartori, Giovanni, Görmenin İktidarı, 1.b., çev.:Gül Batuş-Bahar Ulukan, İstanbul: Kara Kutu Yayınları, 2004

Sözen, Mustafa, Sinemada Renk, 1.b., Ankara: Der Yayıncılık, 2003

Sönmez, Necati, “Michael Moore ve Belgeselin Kükreyişi”, Belgesel Sinema Dergisi, İstanbul: Kayhan Matbaacılık, Sayı 3 (İlkbahar-Yaz, 2003)

Sığın Karaduman, Sibel, “Televizyon Haberlerinde Küreselleşme Olgusu: NTV ve CNN Türk’ün Dış Haberleri Üzerine Bir İnceleme”, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002)

Susar, A. Filiz, Türkiye’de Belgesel Sinemacılar, 1.b., İstanbul: Es Yayınları, 2004

Smith, Philip, Kültürel Kuram, 1.b., çev. Selime Güzelsarı-İbrahim Gündoğdu, İstanbul: Babil Yayınları, 2005

Storey, John, Popüler Kültür Çalışmaları Kuram ve Metotlar, 1.b., çev. Kardeşahin, Koray, İstanbul: Babil Yayınları, 2000

Swingewood, Alan, Kitle Kültürü Efsanesi, 1.b., çev. Kansu, Aykut Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1996

Şaylan, Gencay, Postmodernizm, Ankara: İmge Kitabevi, 2002

Şeremetli, Ebru, “Belgesel Sinema ve Sanat Tarihi İlişkisi Üzerine”, Belgesel Sinema Dergisi, İstanbul: Kayhan Yayıncılık, Sayı 1 (Güz, 2002)

Şeremetli, Ebru, “Görsel Anlatım Diliyle Sanat Tarihi İlişkisi, Belgesel Sinema ve Sanat Tarihi İlişkisi” (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001)

Tağ, Şermin, “Belgesel Sinema ve Türleri”, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003)

Tekinalp Şermin ve Uzun, Ruhdan, İletişim araştırmaları ve Kuramlar, İstanbul: Derin Yayınları, 2004

Timuçin, Afşar, Felsefe Sözlüğü, 4.b., İstanbul: Bulut Yayınları, 2002

Türkoğlu, Nurçay, İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar, 1.b., İstanbul: Babil Yayınları,2004

Tomlinson, John, Kültürel Emperyalizm, 1.b., çev.: Zeybekoğlu, Emrehan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999

Uluç, Güliz, Küreselleşen Medya: İktidar ve Mücadele Alanı, 1.b., İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi, 2003

Ulutak, Nazmi, Robert J. Flaherty ve Kuzeyli Nanook, 1.b., Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2003

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

Yüce, Tuncay, “Belgesel Sinemada Gerçeklik Anlayışı ve Türkiye’deki Örnekler”, (Basılmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001)

Yılmaz, Ertan, “Sinema ve İdeoloji Üzerine”, Dokuz Eylül Yayınları: Sinemasal Dergisi, Sayı No: 1302 – 0773 (Bahar, 2004)

Williams, Raymond, Kültür, 1.b., çev.: Suavi, Aydın Ankara:İmge Kitabevi, 1993

Williams, Raymond, Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim, 1.b., çev.: Türkbağ,

Ahmet Ulvi, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2003

John Corner, Documentary in a Post-Documentary Culture? A Note on Forms and their Functions,

<http://www.lboro.ac.uk/research/changing.media/John%20Corner%20paper.htm>,

(10 Mayıs 2006)

Bülent Vardar, “Belgesel Sinema Eğitimi ve Belgesel Sinema İle Eğitim” Belgesel Film,

http://www.belgeselfilm.com/main/belgesel/makaleler/b_vardar.html (5 Ocak

2006)

Vtr Araştırma Yapım Yönetim, Kuramsal Çalışma <http://www.vtr.com.tr/main.htm>

(11 Ocak 2006)

John Kerry Tennessee Grassroots Campaign Grows Overnight, 2004,

<http://www.gwu.edu/~action/2004/kerry/kerrorgtn020404.html> (15 Mayıs 2006)

Douglas Kellner, “Cultural Studies, Multiculturalism and Media Culture”, Columbia University, <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/> (20 Nisan 2007)

BBC News, Bush film 'tops \$8m on first day', 2004,

<http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/film/3844573.stm> (5 Mayıs 2006)

Türk Dil Kurumu “Güncel Türkçe Sözlük”, <http://www.tdk.gov.tr> (9 Nisan 2006 ve 7 Mayıs 2007)

Perihan Korkmaz, “Miramax Asya atını kaçırdı” Hürriyet Gazetesi İnternet Adresi, (2004)

<http://www.hurriyet.com.tr/agora/article.asp?sid=3&aid=1222> (5 Mayıs 2006)

BBC Turkish, “Fahrenheit 9/11, 17 yaşından küçüklerge yasak” (2004)
http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2004/06/040624_moore.shtml
(5 Mayıs 2006)

Ayşe Lahur Kırtunç, Popüler Kùltür Araştırmaları, (Bant Çözümü, řule
Tarakçioğlu)
http://www.cstgroup.org/images/goc_kirtunc_konusma.html (4 Ocak 2005)

Saadet Sevinç 1981 yılında İzmit'te doğmuştur. İlk ve ortaöğretimini 15. Kolordu İlköğretim Okulu'nda, liseyi ise İzmit Lisesi'nde tamamlamıştır. 2003 yılında Ege Üniversitesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü'nden mezun olmuştur. 2004 Şubat ayından itibaren Kocaeli Üniversitesi Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü'nde uzman kadrosundaki görevine devam etmektedir.