

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO-TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI  
RADYO-TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

**İRAN BELGESEL SİNEMASINDA  
GERÇEK ve GERÇEKÇİLİK**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**FARHAD EIVAZI**

**Yrd. Doç. Dr. ÖZGÜR VELİOĞLU**

**KOCAELİ – 2017**

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO-TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI  
RADYO-TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

İRAN BELGESEL SİNEMASINDA  
GERÇEK ve GERÇEKÇİLİK

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Farhad Eivazi  
Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: ..... 21.06.2017/16

Jüri Başkanı: Yard.Doç. Dr Özgür Veliöğlü

Jüri Üyesi: Prof.Dr. Nigar Pösteki

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Nuray Yılmaz

KOCAELİ 2017

## İÇİNDEKİLER

Özet.....	IV
Abstract.....	V
Önsöz.....	VI
Giriş.....	1
Çalışmanın Amacı ve Önemi.....	6
Hipotezler.....	6
Sınırlılıklar, Evren ve Örneklem .....	7
Yöntem.....	7

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### GERÇEK VE HAKİKAT KAVRAMLARI

1.1. Dil, Felsefe ve Sanatta Gerçek ve Hakikat Kavramları.....	9
1.1.1. Sanat Nedir?.....	20
1.1.2. Sanat ve Gerçek İlişkisi.....	22
1.1.3. Gerçeğin ve Hakikatin Sanatsal Serüveni.....	25
1.2. Gerçeğin Göreceliliği, Edebiyat ve Sinema.....	33
1.2.1. Gerçeğin Algılanmasındaki Belirleyiciler ve Sinema.....	36

### İKİNCİ BÖLÜM

#### BİR ENDÜSTRİ OLARAK SİNEMA

2.1. Medya ve Toplum.....	43
2.2. Medya Kültürü.....	53
2.3. Popüler Kültür, Medya ve Gerçek.....	55
2.4. Medyanın Bir Parçası Olarak Belgesel Sinema.....	59
2.5. Belgesel Sinemanın Bireysel ve Toplumsal İşlevi.....	65

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### SİNEMA VE BELGESEL SİNEMA

3.1. Sinema Sanatının Tarihsel Gelişimi ve Belgesel Sinema.....	70
3.2. Belgesel Sinema.....	74
3.3. Belgesel ve Kurmaca Sinema Arasındaki Farklar.....	81
3.4. Belgesel Filmde Öykü ve Senaryo.....	84

3.5. Gerçek ve Belgesel Sinema.....	90
-------------------------------------	----

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### İRAN BELGESEL SİNEMASINDA GERÇEK VE GERÇEKÇİLİK

4.1. İran Belgesel Sinemasının Kısa Tarihi.....	98
4.2. Örneklem.....	102
4.2.1. <i>O Yağmurlu Gece</i> , Kamran Shirdel.....	103
4.2.1.1. Filmin Künyesi.....	103
4.2.1.2. Filmin Özeti.....	103
4.2.1.3. Yönetmenin Toplumsal Gerçeğe Yaklaşımı.....	103
4.2.1.4. Filmin Yapısı.....	105
4.2.1.5. Filmde Gerçek Olaya İlişkin Ögelerin Kullanımı.....	105
4.2.1.6. Filmin Gerçeğe Sanatsal Yaklaşımı.....	105
4.2.1.7. Filmin Gerçekliği Yansıtma Tarzı.....	106
4.2.2. <i>Olayın Birinci Şekli, İkinci Şekli</i> Abbas Kiyarüstemi.....	117
4.2.2.1. Filmin Künyesi.....	117
4.2.2.2. Filmin Özeti.....	118
4.2.2.3. Yönetmenin Toplumsal Gerçeğe Yaklaşımı.....	118
4.2.2.4. Filmin Yapısı.....	119
4.2.2.5. Filmde Gerçek Olaya İlişkin Ögelerin Kullanımı.....	120
4.2.2.6. Filmin Gerçeğe Sanatsal Yaklaşımı.....	120
4.2.2.7. Filmin Gerçekliği Yansıtma Tarzı.....	120
4.2.3. <i>Moğollar</i> , Perviz Kimiavi.....	136
4.2.3.1. Filmin Künyesi.....	136
4.2.3.2. Filmin Özeti.....	136
4.2.3.3. Yönetmenin Toplumsal Gerçeğe Yaklaşımı.....	137
4.2.3.4. Filmin Yapısı.....	137
4.2.3.5. Filmde Gerçek Olaya İlişkin Ögelerin Kullanımı.....	138
4.2.3.6. Filmin Gerçeğe Sanatsal Yaklaşımı.....	138
4.2.3.7. Filmin Gerçekliği Yansıtma Tarzı.....	138
Sonuç.....	149
Kaynakça.....	155

## ÖZET

Bu çalışmada, belgesel sinemada “gerçek” ve “gerçeklik” kavramları sorgulanmış ve belgesel sinema bağlamında yeniden tanımlanmaya çalışılmıştır. Ancak bu iki önemli kavram, yani belgesel ve gerçek kavramı iç içe geçmiş anlamlar ve düşünceler biçiminde kullanılmaya alışılmıştır. Bu katmanların içinde bulunan anlamlara ulaşabilmek için öncelikle bu kavramların tanımlarına başvurmak gerekmektedir. Farklı sınıflandırmalar ve yeni ulaşılan veriler bir araya getirilerek, farklı disiplinlerin penceresinden bakılarak bu kavramlar tanımlanmaya çalışılmıştır. Belgesel filmin bir sanat ürünü ve aynı zamanda iletişim aracı olarak işlevlerini tanımlayan yeni bakış açıları bulunmaya çalışılmıştır. Belgesel sinema bir evrensel haberleşme aracı olduğu gibi aynı zamanda bir sanat ürünüdür. Gelgelelim belgesel sinema, kendisinden doğan kurmaca sinemanın aksine, ayrıca gerçekleri yansıtmakla yükümlüdür. Ancak gerçek kavramı, insanoğlunun geçmişten bugüne üzerinde tartıştığı ve kesin sonuçlara ulaşamadığı, bir uzlaşa sağlayamadığı temel konulardan biridir. Bu durumda belgesel sadece bir sanat ürünü ve medyanın bir parçası olarak görülüp değerlendirilememektedir. Belgeleme ve gerçekleri yansıtmaya sorumluluğu taşıyan bu genç sanat, kendinden önce varolan sanatların birikimini değerlendiren zor bir yolculuğa girişmiş durumdadır. Her ne kadar ondan doğan kurmaca sinema, daha büyük bir yaygınlık kazanmışsa da belgesel sinema yine de, toplumsal sorumluluğunun bir sonucu olarak, değerini yitirmemiştir. Bu çalışmada ulaşılan sonuçları daha iyi anlamak için, dünya sinemasında kendine özgü bir yer edinmiş olan İran Sineması’ndan örnekler üzerinden gidilerek, ileri sürülen düşünce ve saptamalar somut hale getirilmeye çalışılmıştır. Böylece belgesel sinemada gerçeğin ne olduğu, belgesel sinemada nasıl bir yere sahip olduğu, belgesel sinemaya nasıl yansıtılması gerektiği gibi temel sorulara cevap verilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Belgesel film, gerçek, gerçekçilik.

## ABSTRACT

In this study, concepts of reality and realism in documentary film were examined, with a view towards further clarifying them in context of documentary film. These two concepts -documentary and reality- have become conflated with interwoven meanings and ideas. In order to more clearly discern the nature of these distinct aspects of documentary film, it is first necessary to refer to the definitions of these concepts. Within this study, these concepts were considered from the perspectives of various disciplines by bringing together different classifications and new knowledge. New perspectives were explored by which the functions of documentary film are described as an art, as well as a communication medium. Documentary film, as well as being a universal communication medium, is an artwork, too. Unlike fiction film, which developed from the documentary film, documentary film also has responsibility for representing reality. However, the concept of reality is one of the fundamental issues that human beings have discussed throughout history, but have been unable to arrive at a universally agreed, definitive understanding. Consequently, the documentary, however, can not be regarded merely as an artwork and a medium. This young art that has the responsibility of documenting and representing reality, has embarked on a difficult journey that utilises the accumulation of the arts that existed before. Although the fiction film has gained greater popularity, the documentary film has not lost its value, on account of its social responsibility. In order to better understand the conclusions reached in this study, the proposed ideas were considered in context of examples from Iranian cinema, which has acquired its own unique place in world cinema. Thus, the study aimed to seek answers to basic questions such as what is the reality in the documentary film, what is the status of fact/truth in the documentary film, and how the reality should be represented in the documentary film.

**Key words:** Documentary film, reality, realism.

## ÖNSÖZ

Araştırmamın her aşamasında çalışmalarıma yön veren, bilgi ve tecrübelerini esirgemeyen Kocaeli Üniversitesi, Radyo-Televizyon ve Sinema bölümünden danışman hocam Sayın Yardımcı Doç. Dr. Özgür Veliöğlu'na teşekkürlerimi sunarım.

İçeriğın biçimsel ve dilsel örgütlenmesinde editoryal desteklerini esirgemeyen sevgili arkadaşım Derya Önder'e destek ve yardımları için teşekkürü borç bilirim.



## GİRİŞ

Sinema üzerine en çok çalışılmış kavramlardan biri olmasına karşın, anlamına ilişkin herkesin üzerinde hemfikir olduğu bir sonuca henüz ulaşamamıştır. Sinemanın net bir biçimde tanımlanamadığı bir durumda, belgesel sinemayı anlamak gerçekçi olmayan bir beklenti olacaktır. Bu kavramsal karışıklıklar ya da boşluklar sadece Doğu ülkelerine özgü de değildir; dünyanın gelişmiş ülkelerinde de bu kavrama dair anlamsal sapmalar ve karışıklıklar söz konusudur. Sinema, Doğu'ya, Batı'dan gelen bir sanat olmasına rağmen bu sanatın, çalışmanın ileriki bölümlerinde açıklanacağı üzere Doğu'da gerçek manasına daha yakın bir tanıma ulaştığı varsayımlarımızdan biridir.

Belgesel film denildiğinde genellikle herkesin zihninde aşağıdaki imgeler oluşur: Vahşi doğadaki hayat mücadelesini gösteren yapıtlar, gerçekleri yansıtan yapıtlar, sanatsal gerçek anlatıcısı olan yapıtlar, tanımadıklarımızı ve bilmediklerimizi bize gösterip tanıtan yapıtlar vb. Ancak, dünyanın farklı gerçeklerle kuşatılmış olduğu gibi belgeseller de bünyelerinde pek çok değişken barındırmaktadır. Hele de günümüzde teknolojinin gelişmesiyle birlikte, diğer anlatıya dayalı yapıtlarda olduğu gibi belgesel sinema da farklı dillerle, farklı anlatı tarzlarıyla izleyicisiyle buluşmaktadır. Gelgelelim belgesel, kurmaca sinema gibi sanatsal anlatılardan büsbütün ayrışmadan, kendini yeni yöntemler ve dillerle geliştirmeye devam etmektedir. Bu yüzden ister televizyonda ister sinemada veya internette farklı şekillerde yerini korumaktadır. Belgesel sinema, kitle iletişim araçlarında kendine sınırlı bir yer bulsa da önemini yitirmemiştir; çünkü toplumun farklı kesimlerinde azımsanmayacak nicelikte belgesel izleyicisi söz konusudur.

Belgesel sinema farkı alanlarda farklı biçimlerde değer elde etmiştir. Özüne uygun biçimde olması gerektiği formatlarda yapılmasa da kendini ve yerini, kimliğini korumak için mücadelesini sürdürmektedir. Pek çok kanalda belgesel adıyla, belgeselden uzaklaşmakla beraber, belgesel tarzı filmler, programlar



yapılması ve izlenmesi bu iddiayı ispatlamak adına önemli bir veridir. Veya farklı toplumsal örgütler, gruplar vb. belgesel yaptırarak kendi kimliklerini ifade etme çabasına girmektedirler; bu da söz konusu iddiayı kanıtlar nitelikte bir örnek sayılabilir. Ancak her geçen gün çeşitlilik kazanan birbirinden farklı tarzlar, birbirinden farklı amaçlar, belgeselin türü ve öğelerini yeniden değerlendirmeyi de kaçınılmaz kılmaktadır.

Bir iletişim aracı olarak belgesel sinema, gerçekleri yansıtmak amacıyla yola çıkmıştır. Günümüze kadar aynı görevi yüklenerek gelen belgesel sinema; bir anlamda insanoğlunun varlığa, hayata, topluma ve insana dair temel sorularına cevap bulma arayışına da girmiştir.

Temeli gerçekçilik üzerine kurulan belgesel sinemanın, gerçekleri ne kadar yansıttığı, günümüzde önemli toplumsal meseleleri içeren belgesellere ne kadar güvenilebileceği tartışma konusu haline gelmiştir. Belgesel sinemanın sorumluluklarından, görevlerinden bahsetmeden önce, ona varlık veren “gerçek” kavramını ve bir olayın ya da bir durumun “gerçeği”nin ne olduğunu anlamak gerekir. Bu çalışmada, “gerçek” ve “gerçekçilik” kavramları ele alınmış ve bu kavramların belgeseldeki yeri üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın Birinci bölümünde, sıkça birbirine karıştırılan kavramlar olan *hakikat* ve *gerçek* sözcüklerinin, farklı sözlüklerdeki ve felsefi kaynaklardaki karşılıklarından hareketle sonuçlara ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu sonuçlardan sonra sanatın doğuşu, sanatla gerçek arasındaki bağ, sanatın bireysel ve toplumsal işlevleri ele alınıp incelenmiştir. Sanatın, en temelde bireysel bir algının ürünü olduğu ve bu algının da gerçeğin göreceliliği sonucunu doğurduğu ortaya konulmuştur. Sanat ve gerçek kavramları arasındaki ilişki, geçmişten günümüze örneklendirmelerle ele alınıp değerlendirildikten sonra sinemadaki gerçek ve görecelilik kavramları irdelenmiştir.

İkinci bölümde, sinemanın doğuşu ele alınmış, sinema sanatının ilk örnekleri üzerinde durularak, sinemanın belgeselle başladığı ortaya konulmuştur. Zaman içerisinde sinemanın nasıl bir değişim ve dönüşüm geçirdiği, bundaki etkenlerin neler olduğu incelendikten sonra, gerçek kavramının, geçmişten bugüne sinemada nasıl yansıtıldığı üzerinde durulmuş; belgesel filmde gerçek kavramının yeri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Sonrasında öykü ve gerçek arasındaki bağ değerlendirilerek belgesel sinemadaki öykü kavramına geçilmiştir. Belgesel filmde öykünün nasıl bir görev üstlendiği ve bu görevin, belgeselin, gerçeği yansıtma göreviyle nasıl bir ilişkisi olduğu derinlemesine incelenmiştir. Bu ilişkiye dair saptamaların ve değerlendirilmelerin ardından öykünün, belgesel ve kurmaca filmde nasıl bir farklılık gösterdiği ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde sinemanın geçirdiği değişim ve medyanın bir parçası haline gelme serüveni ele alınmıştır. Teknolojinin ve iletişim araçlarının, belgesel filmin odağındaki gerçek kavramının yansıtılmasına nasıl bir etkisi olduğu hem sinemadan hem farklı sanatlardan örnekler aracılığıyla anlatılmıştır. Bir endüstri haline gelmiş olan sinema ve medyanın, gerçek kavramını yansıtma seçtiği yollar ve gerçeğin çeşitli endüstriyel ya da ideolojik çıkarlar doğrultusunda nasıl değiştirilebildiği ortaya konulmuştur. Popüler kültür ve medya merkezinde saptamalar yapıp gerçeğin yönlendirilmesine dair yargılara ulaşılmış ve bunlar örnekler üzerinden irdelenmiştir. Belgesel sinemanın medya sektöründeki yeri ve belgesel sinemanın, gerçekliğin yansıtılmasına dair nasıl bir toplumsal görev üstlenmiş olduğu ele alınmıştır. Günümüzün, gerçeği yönlendirme konusundaki potansiyelinin artması karşısında, belgesel sinemanın gerçeği olduğu gibi yansıtma kabiliyetinin, her geçen gün daha büyük bir önem kazandığı ve topluma gerçekleri yansıtmanın en temel araçlarından birine dönüştüğü ortaya konulmuştur.

Dördüncü bölümde İran sinemasından seçilen *Olayın Birinci Şekli*, *İkinci Şekli*, *O Yağmurlu Gece*, *Moğollar* filmlerinden hareketle analizler yapılarak, gerçeğin göreceliliği, toplumsal gerçekleri aktarmada belgesel sinemanın ne kadar büyük bir rol üstlenmiş olduğu kanıtlanmaya çalışılmıştır. Bu filmler, İran belgesel sinemasının

en önemli filmleri arasında yer almaktadırlar, bugünün kurmaca sineması dahi bu filmlerden ve bu filmlerin yönetmenlerinin deneyimlerinden etkilenmişlerdir. Filmlerin yapıldığı yıllar, İran toplumu açısından büyük değişimlerin yaşandığı yıllardır ve söz konusu değişimlerin izlerini bu filmlerde bulmak mümkündür.

Her üç filmde de yönetmenler, bir taraftan gerçeklere zarar vermemeye çaba harcarken, bir taraftan da işin sanatsal boyutunu ihmal etmeden bir gerçek yansıması ortaya koymuşlardır. Bu belgesellerin ortak noktası, her üç belgeselin de İran sinemasının bulunduğu düzeye gelmesinde adeta kilometre taşı işlevi görmeleridir. 1970’lerde İran televizyonu birkaç genç yönetmeni, belgesel yapmaları için İran’ın farklı bölgelerine göndermiştir. Bu yönetmenler arasında Perviz Kimiavi, Naser Takvai, Nesip Nesibi, Kâmrân Shirdel gibi yönetmenler bulunmaktadır. Yönetmenler gönderildikleri bölgelerden 10-15 filmle dönmüşlerdir, işte bu dönemde üretilen bu filmler, İran sinemasının önemli temel taşları arasında yer almaktadır.

Belgesel sinemayı sanatsal zevk yaratan, bilgi içeren, gerçekleri ortaya koyan bir ürün olarak ele almak ve onun farklı dönemler içinde kazandığı yeni anlamları değerlendirmek gerekir. Bu çalışma, belgesel ve “gerçek” ilişkisini yeniden ele alma, anlama çabasının ürünüdür.

Önce söz ve sonra sözlerin birleşmesiyle oluşan hikâyeler, insanı geçmişten günümüze taşımaktadır. “İnsanın en önemli zihinsel işlevlerini yerine getirebilmesi için anılar; bilgiyi, her çeşit yaşantı ve deneyimi kaydeden, gerekli olduğunda ortaya çıkararak bir depodur.” (Sönmez, 2015: 16) Anlatı dili sadece anlatma görevini değil, var olanları gelecek nesiller için saklama görevini de üstlenmiştir. Kimi manzaraları çizip mevsimleri kaydetmiş; kimi boyaları, renkleri, ışıkları, sesleri kullanarak anları ve düşünceleri kaydetmeyi seçmiştir. Ortaya çıkan bu ürünlere sanat adı verilmiştir. Dolayısıyla sanat hep anlatma görevini üstlenmiş, zamanla da toplumun hafızasına dönüşmüştür. Sanatın dili günlük konuşma dilinden farklıdır, sanat dilinde karşılıklı bir alışveriş söz konusu değildir; sanat ürünü konuşur, anlatır ve alımlayıcısından cevap beklemez; alımlayıcısını düşündürür / duygulandırır / onun duyarlılığını artırır. Sanatın amacı çözüm üretmek değildir; sanat, bize yolun kendisini değil; yol bulma

yöntemini gösterir. Bu nedenle sanatla düşünce birbirine bağlıdır; sanat felsefeyi, sosyolojiyi, psikolojiyi kendinde birleştirir ve sonunda insanı yeniden, yenilenmeye doğru götürür. Bir sanat ürününü değerlendirebilmek yahut bir sanat dalı hakkında araştırma yapabilmek için, mutlaka diğer bilimlerden ve düşüncelerden yararlanmak gerekir.

Belgesel sinema gerçek hikâyeleri anlatarak yola çıkar. “Yaşam öyküleri bizim benlik duygumuzu, kim olduğumuzu ve nasıl o insan haline geldiğimizi ifade eder. Hali hazırda sanat adı altında tanımladığımız her şey söz konusu anlatımın devamı niteliğindedir.” (Fullford, 2014: 25) Belgesel sinema, bir gerçek yansımasıdır. Bu yansımayı iyi anlayabilmek için öncelikle gerçeğin ne olduğunu anlamak gerekir. Gerçeğe ilişkin birbirinden farklı pek çok yorum söz konusudur. Her düşünce, belirli bir açıdan bir kavramı tanımlar ve ulaştığı tanımlardan hareket ederek sınırlar tayin eder. Bu yüzden belgesel filmde “gerçek” veya “gerçeklik” üzerine söz söyleyebilmek için, öncelikle “gerçek” kavramının tanımlanması ve buna bağlı olarak sınırlarının belirlenmesi gerekir.

## **Çalışmanın Amacı ve Önemi**

Bu çalışma, belgesel sinemanın gerçekle nasıl bir ilişki içerisinde olduğunu tartışmaya açarak, farklı kaynaklar ve örnekler odağında belirli sonuçlara ulaşmayı amaçlamıştır. Hem akademik alanda hem de belgesel sektöründe yaşanan, belgesel ve gerçek ilişkisine dair tartışmalar, ilk defa bu çalışmada ortak bir zemine taşınarak incelenmiştir. Böylece belgesel sinema ve gerçek ilişkisine dair daha kapsamlı ve ikna edici sonuçlar elde edilmeye çalışılmıştır.

## **Hipotezler**

Hipotez 1: Bu çalışmada öncelikle “gerçek” ve “hakikat” kavramları felsefi ve sanatsal düzlemde yeniden tanımlanmış, belgesel filmin farklı tanımları, bunların ortak ve farklı yanları değerlendirilmiştir. Çalışmanın merkezinde belgesel sinemada gerçeğin ne olduğu, nasıl bir yere sahip olduğu ele alınmış ve İran belgesel sineması ekseninde gerçeğin nasıl algılandığı ve sinema diliyle nasıl yansıtıldığı gibi temel sorulara cevap verilmeye ve böylece söz konusu çıkarımlar somutlanmaya çalışılmıştır.

Hipotez 2: İran belgeselcileri, sansür nedeniyle, toplumsal ve siyasi eleştirilerini dile getirirken metaforik ve sembolik bir dili tercih etmek durumunda kalmışlardır. Hatta bazı yönetmenler ele aldıkları gerçekleri ters çevirerek anlatma yoluna gitmişler; bu onların alışlageldik belgesel kurallarının dışına çıkmaları ve farklı yöntemler kullanmaları sonucunu doğurmuştur.

Hipotez 3: Doğu toplumlarında gerçeğin peşine düşme refleksi çok gelişmemiş olmasına karşın, İran belgeselcileri, gerçeğin peşine düşerek bu yaklaşımı değiştirmeye girişmişlerdir. Bu çalışmada İran belgesel yönetmenlerinin, sözü edilen bu kendine özgü sinema dilini nasıl oluşturdukları ve gerçeği yansıtmada bunu nasıl kullandıkları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

## Sınırlılıklar, Evren ve Örneklem

Bu çalışma, sinemada ve belgesel sinemada gerçek ve gerçekçilik üzerine bir araştırma. İran belgesel sinemasının üç önemli filmi olan *Moğollar(Kimiavi, 1979)*, *Olayın Birinci Şekli, İkinci Şekli* (Kiyarüstemi, 1979) ve *O Yağmurlu Gece* (Shirdel, 1968) filmleri odağında yönetmenlerin, gerçeğe yaklaşım tarzları ele alınıp değerlendirilmiştir.

Örneklem olarak seçilen filmler, bugünkü İran sinemasının kökleri niteliğinde olan, kendilerinden sonra gelen yönetmenleri etkileyip beslemiş belli başlı İran belgeselleri arasında yer almaktadırlar.

## Yöntem

Bu çalışmanın Birinci bölümünde sıkça birbirine karıştırılan kavramlar olan hakikat ve gerçeğin farklı sözlüklerdeki ve felsefi kaynaklardaki karşılıkları üzerinden gidilerek karşılaştırma yoluyla sonuçlara ulaşılmaya çalışılmıştır. Gerçeğin göreceliliğine ilişkin ulaşılan sonuçtan hareketle, sanat ve gerçek kavramları arasındaki ilişki geçmişten günümüze örneklendirmelerle ele alınıp değerlendirilmiş, edebiyattaki gerçek ve görecelilik, örnekler üzerinde analizlerle derinleştirilmiş; akabinde sinemadaki gerçek ve görecelilik kavramları ele alınıp değerlendirilmiştir. İkinci bölümde gerçek kavramının belgesel filmde izi sürülmüş, ardından öykü ve gerçek arasındaki bağ ele alınıp belgesel sinemadaki öykü kavramına geçilmiştir. Belgeselde öykünün niteliği derinlemesine incelendikten sonra belgesel ve kurmaca sinemadaki öykü ve gerçek kavramları irdelenmiştir. Üçüncü bölümde endüstri haline dönüşen sinema ve medya ele alınmış, popüler kültür ve medya odağında saptamalar yapılarak gerçeğin yönlendirilmesine, bulanıklaşmasına ilişkin yargılara ulaşılmış ve bunlar örnekler üzerinden değerlendirilmiştir. Belgesel sinemanın medya sektöründeki yeri ele alındıktan sonra belgesel sinemanın gerçekliğin yansıtılmasına dair nasıl bir toplumsal işlevi olduğu irdelenmiştir. Dördüncü bölümde İran sinemasından seçilen *Olayın Birinci Şekli, İkinci Şekli*(Kiyarüstemi,

1979), *O Yağmurlu Gece*(Shirdel, 1968), *Moğollar*(Kimiavi, 1979) filmleri gerçeği yansıtır biçimleri açısından *Yönetmenin Toplumsal Gerçeğe Yaklaşımı*, *Filmin Yapısı*, *Filmde Gerçek Olaya İlişkin Ögelerin Kullanımı*, *Filmin Gerçeğe Sanatsal Yaklaşımı*, *Filmin Gerçekliği Yansıtma Tarzı*, *Filmin Analizi* başlıkları altında çözümlenmiş ve böylece gerçeğin göreceliliği, toplumsal gerçekleri aktarmada belgesel sinemanın ne kadar büyük bir rol üstlenmiş olduğu kanıtlanmaya çalışılmıştır.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### GERÇEK ve HAKİKAT

#### 1.1. Dil, Felsefe ve Sanatta Gerçek ve Hakikat Kavramları

Hem çeşitli sanat dallarında hem de felsefe, psikoloji, sosyoloji gibi pek çok disiplinde karşımıza çıkan bu kavramlara ilişkin geçmişten günümüze süregelen bir karmaşa olduğu bilinmektedir. Bunlar, aslında eş anlamlı olmadıkları halde sıklıkla birbirinin yerine kullanılan, bu nedenle de tartışma yaratan kavramlardır. Öte yandan bu iki kavramın özellikle felsefi düzlemdeki karşılıkları da değişkenlik göstermekte ve diğer alanlarda da bunların doğru algılanması konusunda güçlükler doğurmaktadır. Bu karmaşanın ve birbiriyle çatışan anlamlandırmaların odağındaki “gerçek” kavramının, felsefenin merkezindeki başat kavramlardan biri olması, elbette beraberinde derin tartışmaları getirmektedir. Zira “gerçek” kavramı, aynı zamanda varoluşa dair bir sorgulamanın uzantısıdır. İşte bu sorgulamanın zamanla ve bilimsel gelişmelerle beraber yeni katmanlar kazanması, kavramın algılanmasında zaten mevcut olan zorlukları, daha da çetrefilli hale getirmektedir.

Belgesel ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi anlayabilmek için, öncelikle gerçekliğe ve hakikate dair tanımlamalar ve anlamlandırmalar üzerinde durmak doğru olacaktır. Bu konudaki tartışmaların aktarılması, bizi hem zorluğun kaynağına götürecektir hem de zorluğun ne kadar katmanlı olduğunun görülmesini sağlayarak sunulan veriler ışığında bir fikir oluşturulmasını, bir sonuca ulaşılmasını sağlayacak ve böylece “gerçek” ve “hakikat” kavramlarının sanatsal izdüşümü daha somut hale getirilebilecektir.

İlk olarak bu iki kavramın, Türkçede hangi anlamlarda kullanıldığına ilişkin bir döküm, her iki kelimenin de ne tür anlamsal karşılıklar bulduklarına, bu anlamın zaman içinde nasıl bir evrim geçirdiklerine dair bir fikir verecektir. İnsan zihni kavramları anlayabilmek için adlandırma yapma yoluna gider ve bu nedenle bu iki



kelimenin dilsel yolculuğunu tanımak onların zihindeki yerini de anlamayı kolaylaştıracaktır. Bu nedenle, ilkin, sözlüklerdeki tanımlardan yola çıkılarak bir değerlendirme yapılmış sonra da ansiklopedik nitelikteki felsefe sözlüklerinden hareket edilerek bu iki kavramın izi sürülmüştür.

*Türk Dil Kurumu Sözlüğü*'nde *Gerçek* 1. Bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilmeyen, olgu durumunda olan, hakiki. 2. Yalan olmayan, doğru olan şey, hakikat. 3. Aslına uygun nitelikler taşıyan, sahici. 4. Temel, başlıca, asıl. 5. Doğadaki gibi olan, doğayı olduğu gibi yansıtan 6. Yapay olmayan. 7. İsim. Gerçeklik, realite. 8. Doğruluk. 9. Felsefe. Düşünülen, tasarılan, imgelenen şeylere karşıtlık olarak var olan. (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 749) anlamlarıyla tanımlanırken *Hakikat* isim. Ar. Hakikat. 1. Bir işin doğrusu, gerçek, asıl, esas. 2. Gerçeklik. 3. Zarf. Gerçekten (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 831) şeklinde anamlandırılmaktadır.

En güvenilir etimoloji sözlüklerinden biri olan *Sözlerin Soyağacı*'nda *Gerçek*: “inanılır, güvenilir; doğru, güvenilir, inanılır, sadık.” (Nişanyan, 2009: 289) şeklinde anlam bulmaktayken; *Hakikat*, gerçeklik, doğruluk (Nişanyan, 2009: 313) olarak anlam bulmakta, dolayısıyla iki sözcük neredeyse birbirine eş değer karşılıklar kazanmaktadır. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*'te ise *Hakikat* sözcüğü 1. Bir şeyin aslı ve esası, mahiyeti; 2. Gerçek, doğru; gerçekten, doğrusu; 3. Sadakat, doğruluk, bağlılık, kadirbilirlik; 4. s. mecaz karşılığı, esas olarak kullanılan (kelime) 5. ed. Bir kelime neyi anlatmak için konulmuşsa, bu kelimenin o manada kullanılması” olarak geçer. (Devellioğlu, 1998: 374) Devellioğlu sözlüğündeki ilk anlam ile TDK Sözlüğü'ndeki ilk anlamın birbiriyle eş olduğu dikkat çekmektedir. Aynı şekilde *Yeni Tarama Sözlüğü*'nde *Gerçek* (girçek) 1. Doğru, dürüst, hakiki, sahii 2. Doğruluk 3. Muhakkak, mutlaka (Dilçin, 2009: 104) şeklinde anamlandırılarak hakikat sözcüğünün ilk anlamıyla aynı şekilde karşılık bulmaktadır.

Yine önemli sözlüklerden *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*'nde: *Gerçek* “1. Doğru, sahih, vaki, muhakkak. 2. Sahte olmayan, hakiki, halis. 3. Sadık, yalan söylemez. (Parlatır, 2006: 503) olarak hakikate eş değer bir anlam bulmakta; *Hakikat*, (Ar.) hakikat çokluk biçimi hakaik 1. Bir şeyin doğrusu, gerçek, öz, asıl, künh, mahiyet ‘Sen olmasan nazarımda güneş de muzlimdir / Sözün hakikati işte budur inan güzelim’ (Recaizade Mahmud Ekrem) 2. Benzetme ve mecaz dışında olan gerçek anlamlar. 3. Evren ve yaratılış üzerine bütün söz ve mana sanatlarından arındırılmış olan, zahir olan doğruluk. Şeriat, tarikat, marifet, hakikat. 4. Bağlılık, sadakat. 5. Tasavvuf. Allah yolunda ‘bekabillah’ (iradelerini Allah ile ebedileştiren) mertebesine ulaşan kullar veya sufiler için kullanılan bir söz.” (Parlatır, 2006: 559) şeklinde diğer sözlüklerdekinden daha farklı anlamsal karşılıklar kazanmaktadır.

Son yılların etimoloji de içeren büyük sözlüklerinden *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'te de buraya kadar verilen anlamların benzeri anlamlarla karşılaşılmaktadır:

*Gerçek* sıfat 1. İnkâr edilmeyecek şekilde var olan, var olmuş bulunan, hakiki, vaki, reel. 2. Aslı olan, uydurma olmayan, doğru, sahih. 3. Bir şeyin benzeri, örneği veya taklidi değil kendisi durumunda olan, sahici, hakiki. 4. Temel durumunda olan, başlıca, asıl. 5. Gerektiği gibi olan, gereken vasıfları taşıyan, aranılan nitelikleri kendinde toplamış olan, halis. 6. Olmuş vak'a veya hal, vakıa, realite. 7. Doğru olan şey, doğru. 8. Var olan bir şeyin niteliği, hakikat. 9. Fikir, tasavvur ve tahayyül halinde değil fiili olarak var olan şey. 10. Zarf. Hakikaten, sahiden, hakikatte. (Ayverdi, 2011: 413)

Hakikat kelimesi bu sözlükte de hem gerçekle eş anlamlı olarak verilmekte, hem de diğer anlamları içermektedir:

*Hakikat* İsim. Ar. Hakikat. 1. Asıl olan durum ve şekil, gerçek, asıl, künh. 2. Var olan, gerçekleşmiş bulunan, fikir, tasavvur veya hayal olmayıp fiili olarak var olan şey, vakıa. 3. Doğru olan şey, doğru. 4. Vefalı olma durumu. 5. Felsefe. Var olan şeyin niteliği, gerçek. 6. Tasavvuf. Allah'a erişme yolundaki dört makamdan üçüncüsü. 7. Zarf. Gerçekten, sahiden, hakikaten. (Ayverdi, 2011: 459)

Farklı sözlüklerdeki bu karşılıklara bakıldığında, hepsinde dikkat çekici bir biçimde, iki kavramın bir diğerinin açıklamasında kullanıldığı görülecektir. Bu iki kelimenin eş anlamlı kullanımını destekler nitelikteki durum, kavramsal bir karmaşayı da beraberinde getirmektedir.

*Yeni Tarama Sözlüğü*'nde ve Nişanyan'ın *Etimoloji Sözlüğü*'nde “gerçek” kelimesinin eski bir Türkçe sözcük olduğu, sessel bir evrim geçirerek günümüze kadar geldiği görülmektedir. “Hakikat” ise Arapça bir kelimedir. İslamiyetin kabulüyle birlikte, Türkçeye Arapça ve beraberinde de Farsça sözcükler girmeye başlamış, “hakikat” kelimesi de dilimize bu şekilde girmiştir.

Başlangıçta birebir “hakikat”ın karşılığı olarak kullanılmayan “gerçek” kelimesi, zamanla özellikle Dil Devrimi'nden (1928) sonra, yabancı kökenli sözcükler yerine Türkçe kökenli eş anlamlılarının kullanılmasının tercih edilmesiyle birlikte, onunla eş anlamlı olduğu düşünülerek “hakikat” sözcüğünün yerine kullanılmaya başlanmıştır. Ancak bu durum, aslında dilde anlamsal olarak ayrılmış iki kavramın, kullanımında yeniden bir karmaşıklık doğmasına neden olmuştur.

Dilbilimi açısından aslında anlamca birbirine tıpa tıp denk düşen çok az kelime vardır. Eş anlamlı sözler, genellikle bazı kelimelerdeki kavram inceliklerinin çeşitli sosyal ve dil kesimlerinde zamanla gölgelenmeye uğrayarak anlamca birbirlerine yaklaşmalarından oluşmuştur. Bıkmak, bezmek, usanmak; göndermek, yollamak; son bulmak, sona ermek. Bir dilin kendi kelimeleri arasında olduğu gibi alıntı kelimeleri arasında da eş anlamlı olanları vardır. Türkçe; Arapça ve Farsçadan yaptığı alıntılar dolayısıyla bu bakımdan bol örnekler vermektedir: göz, çeşm, ayn; dudak, leb; değer, kıymet; yetenek, kabiliyet. Dilimizde, eş anlamlı sözlerin batı dillerinden alınmış örnekleri de vardır: doğruca, doğrudan doğruya, direkt; yönerge, direktif, talimat; boyunbağı, kravat.” (Korkmaz 1992: 56)

Berke Vardar, aslında dilde bir eş anlamlılık olduğunu, hatta dildeki yabancı kökenli sözcüklerin de eş anlamlılarının bulunduğunu belirtse de, eş anlamlılık tanımında bunun tersini savunur ve eş anlamlılığı şöyle tanımlar:

İki ya da daha çok sayıda göstergenin aynı anlama gelme, ayrı göstergelerin aynı gösterileni belirtme özelliği. Örneğin siyah ve kara birçok bağlamda eş anlamlılık gösteren öğelerdir. Eş anlamlılık çoğu kez salt nitelikli olmaktan uzaktır, bu nedenle özdeşlikten çok, anlamca yakınlık belirtir. Çünkü aynı bağlamda hiçbir anlam ayırtısı getirmeden birbirinin yerini alabilecek göstergeler az sayıdadır. (Vardar, 1998: 26)

Görüldüğü üzere, zannedildiğinin aksine dilde yaygın bir eş anlamlılık söz konusu değildir. Birbiriyle aynıymış gibi görünen biri yabancı kökenli, diğeri Türkçe

iki sözcük, aslında çoğu zaman eş anlamlı değil, ancak yakın anlamlı olarak kabul edilebilir. Buradan yola çıkıldığında, dilde her bağlamda anlamdaş sayılabilecek kelime sayısının çok az olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır. Dilde, bir eş anlamlılık kavramı olmasa da sözlüklerin, neden eş anlamlılık gibi bir yol izleyip, bir kelimeyi aslında birebir karşılığı olmayan bir kelimeyle ya da yakın anlamlı bir kelimeyle eş anlamlı biçimde tanımlayarak açıklama yoluna gittikleri de farklı çalışmalara konu olmuştur. Örneğin Mustafa Sarı, “Türkiye Türkçesinde Eş Anlamlılık İle İlgili Bazı Sorunlar” adlı makalesinde, F. R. Palmer’in, bu meseleleri “sözcüğü daha anlaşılır hale getirmek” üzerinden açıkladığını belirtir. (Sarı, 2011: 533-538) Gelgelelim söz konusu yaklaşım, amaçlandığının aksine, yukarıdaki sözlüklerde yer alan anlamlarında da görüldüğü üzere, bu haliyle sadece dilde değil, kavramın kullanıldığı farklı sanat ve bilim dallarında benzer bir karmaşanın oluşmasına yol açmaktadır.

Halil Ersoylu, Türkçe ve Arapça / Farsça kelimeler arasında eş anlamlılığın olamayacağını, bunun ancak yabancı kaynaklı karşılık oluş biçiminde değerlendirilebileceğini belirtir. (Ersoylu, 2001: 254) Ersoylu, söylediklerini destekler nitelikte bir yaklaşımı örnekler ve Batı’da, eş anlamlı sözcüklerle ilgili hazırlanan sözlüklere, yabancı kelimelerin alınmadığına dikkat çeker. Örneğin, Türkçe “ağa” kelimesi “agha” imlasıyla, İngilizce sözlüklere girmiş ve “1. Lord, master. 2. Local big land-owner, agha. 3. hist. Agha (title formerly given to certain officers, esp. Janissaries) elder brother, paternal uncle” şeklinde açıklanmıştır. Ancak bu kelime, eş anlamlılar sözlüklerinde yer almamıştır. Sözlüklere ne “lord” ne de “master” kelimelerinin eş anlamlısı olarak alınmıştır.

Bu da eş anlamlılığın varlığının ancak bir dilin kendi öz kelimeleri arasında kabul edilmesi, yabancı dillerden gelen karşılıkların eş anlamlı biçiminde değil; birer yabancı kaynaklı karşılık şeklinde değerlendirilmesi gerektiği anlamına gelmektedir. (Ersoylu, 2001: 258) Görüldüğü üzere dilbilimsel olarak da bu kelimelerin birbiriyle eş anlamlı olarak verilmesi yanlış bir yaklaşım olup dilin mantığına aykırı bir durum oluşmasına neden olmaktadır. Zira farklı kültürel kodlarla donatılmış bir kelimenin,

başka bir dilde, birebir anlam bularak eş anlamlılık kazanması mümkün görünmemektedir.

Oysaki gerek günlük dilde gerekse pek çok sanat ve bilim dalında bu kavramlar birbiriyle eş anlamlı olarak kullanılmamaktadır. İki arasında ayrımlar olduğu sezilmekte ve bilinmekte ancak ana dil sözlüklerinde bu farklılığı ortaya koymaya yönelik bir ayrıma gidilmemektedir. Öte yandan bu iki kavram, eş anlamlı olarak gösterilen diğer sözcüklerle karşılaştırılmayacak kadar geniş alanları ilgilendirmektedir ve yukarıda da değinildiği gibi, bu anlamda da doğru tanımlamalara ihtiyaç duyulmaktadır.

Sözlüklerdeki bu tehlikeli eşleştirme, farklı sanat ve bilim alanlarına dair sözlüklerde ortadan kaldırılıp anlamsal bulanıklık yok edilmeye çalışılsa da her iki kelimenin yüklendiği birden çok anlamın, çoğu kez iç içe geçmesi, bazen bir diğerinin uzantısı olması gibi son derece çetrefilli durumlar, tümünden bir ayırıştırma yapmayı zorlaştırmaktadır denebilir.

Şimdi de felsefi açıdan bu iki kavramın nasıl ele alındığına bakalım: Orhan Hançerlioğlu *Felsefe Sözlüğü*'nde “gerçek” kavramını, bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak var olan (Hançerlioğlu, 1985: 131) şeklinde tanımladıktan sonra, “gerçek” maddesinde detaylı şekilde kavramın çeşitli dillerdeki karşılıklarına (*Alm.* real, *İng.* real, *İt.* reale) yer vermekte ve “gerçek” ve “hakikat” sözcükleri arasında anlamsal ayrımların bulunduğu bahsetmekte ve “Gerçek” sözcüğünü, özellikle “hakikat” ve “hakiki” sözcüklerinden ayırmak gerektiği üzerinde durmaktadır. “Gerçek”, somut ve nesnel olarak mevcut bulunandır. “Hakikat” ise, gerçeğin bilinçteki yansımasıdır. “Hakiki” deyiimi hakikat olanı ve hakikatle ilgili olanı dile getirir. (Hançerlioğlu, 1997: 215)

“Hakikat” ve “gerçek” kelimelerini içerik açısından isabetli bir birbirinden ayırma hamlesi olarak değerlendirilebilecek olan bu yaklaşımın, ilk etapta sözlüklerdeki anlamsal karışıklığı ortadan kaldıracı bir açıklama getirdiği söylenebilir. Hançerlioğlu, “gerçek” sözcüğünü nesnel gerçekliklerin ürünü, “hakikat”i ise gerçeğin bilinçteki yansımaları olarak değerlendirdikten sonra şunları söyler: “Ar. Hakikat kavramı, her ne kadar gerçek kavramıyla özdeşleştirilmekteyse de, gerçek kavramının asıl anlamını karıştırmamak için felsefesal kullanım da yeğlenmektedir.” (Hançerlioğlu, 1997: 276)

Bu saptamalardan sonra Hançerlioğlu söylediklerini somutlamak üzere şu örneği verir:

Elimizde tuttuğumuz bir kalem gerçek, onun zihnimizdeki yansıması ise hakikattir,” der ve yine altını çizerek ekler: “Her iki kavramın da gerçek deyiimiyle dile getirilmesi birçok karışıklığa neden olur. Hakikat, gerçeğin kendisi değil, yansımasıdır ve düşünceyle nesnesi arasındaki uygunluğu dile getirir. Hakikat kavramı, felsefe alanında çok önemlidir ve özdeşlikle düşüncecilik arasındaki kavranın baş konusudur. (Hançerlioğlu, 1997: 276)

Ahmet Cevizci, “gerçek” ve “hakikat” kavramları hakkında değerlendirmelerde bulunmuş, ayrıca kavramların temel anlamlarının yanı sıra felsefe ve tasavvuf alanlarındaki karşılıklarına da değinerek kavramların tanım ve ayrımlarına yer vermiştir:

Gerçek (*Osm.* fiili; *İng.* real; *Fr.* reel; *Alm.* real, wirklich) 1. İdeal, koşullu, potansiyel ya da olanaklı olana karşıt olarak, aktüel, somut, olgusal ve zihinden bağımsız bir varoluşa sahip olan; 2. Kurgusal, yanıltıcı, gerçek olmayan, yapay, fantezi ya da imgesel olana karşıt olarak, algıdan ya da zihinden bağımsız bir biçimde var olan, 3. Tözsel ya da nesnel bir varoluşa sahip olan, 4. Geçmiş ya da gelecekte, veya teorik bir yapımlar olarak değil de, şimdi aktüel olarak varolan için kullanılan niteleme.” (Cevizci, 1999: 377)

Kavramın tanımlarına yer veren Cevizci, “gerçek”i, “zihinden bağımsız nesnel varlıklar” olarak tanımlamakta ve gerçeğin evrende var olan görsel deliller olduğunu söyleyerek, kavramın birden fazla anlama geldiğini belirtmektedir. Kavramın taşıdığı çok anlamlılık, “gerçek” sözcüğünün kullanım sıklığını göstermesi bakımından dikkate değerdir.

“Hakikat (*İng.* truth; *Fr.* verite; *Alm.* wahrheit). 1. En genel anlamı içinde dini, bilimsel, ahlaki vbg., hakikatler bağlamında, bir bilgi alanı ya da disiplinin konu aldığı varlık alanıyla ilgili temel doğrular bütünü. 2. Özel olarak, zaman zaman gerçeklik, zaman zaman da doğruluk anlamında kullanılmakla birlikte, gerçekte bir şeyin kendi özü içinde örtüsünü açarak vukua gelmesi ve insanın bunun farkında olması durumu. Varlığın gizinden çıkararak olagelmesi ve insanın bunun bilincinde olması hali. 3. Hakikat daha özel olarak da, tasavvufta, dört makamdan üçüncüsüne karşılık gelir ve hakikat ehli adı altında, Tanrı'nın gerçek özünü bilenleri, gerçekten varolanın yalnızca Tanrı olduğuna inanarak, kendini Tanrı yoluna verenleri, Tanrı'nın sırrına erenleri gösterir.” (Cevizci, 1999:395)

Bir din felsefesi olarak tanımlanan Tasavvufta “hakikat”, dervişi Allah’a ulaştırılan dört aşamadan biri olarak çok önemli bir yere sahiptir ve tasavvufi terminolojide inanca ilişkin pek çok derin anlamı bünyesinde barındırmaktadır. Nitekim *İslam Ansiklopedisi*'nde de hakikate ilişkin şu açıklamalar yer almaktadır:

“Tasavvufta hakikat terimi ‘zahirin ardındaki örtülü ve gizli mana, dini hayatın en yüksek seviyede yaşanarak ilahi sırlara aşına olunması’ gibi anlamlar ifade eder. İlk sufiler hakikat terimini daha çok ilahi gerçeklere ve sırlara aşına olmak, Hakk'ın tecellilerini temaşa etmek anlamında kullanmışlardır. Sözle anlatılamayacağı görüşünden hareketle bazan bu terimi tarif etmeden kullanan sufiler, daha ziyade alamet ve vasıflarını belirterek hakikatin ne olduğu konusunda bir fikir vermeye çalışmışlardır.” (İslam Ansiklopedisi, 1997: 178)

Tasavvuf anlayışında insanla hakikat arasında kendi bedeni vardır. Bu da hakikatin maddi âlemin dışında bir boyutu olduğunu göstermektedir. Buradan yola çıkıldığına hakikati anlamaya çalışan insan, cisim ve ruhtan meydana geldiğine göre hakikatin de iki boyut taşıdığı düşüncesine gitmek mümkündür.

“*Felsefe Biliminde Hakikat*: Felsefe tarihinde hakikat daha ziyade ontolojik (varlık bilimi ile ilgili) bir kavram olarak ele alınmıştır. Farabi, *şeyin hakikatini, bir şeyin kendine has varlığı* olarak açıklar. İbn Sina'ya göre de, her şeyin bir hakikati vardır ve o şey bu hakikatle kendi kendisi olur. Diğer bir açıklamasına göre, hakikat, her bir varlığın kendisi için gerekli olan ve ona belli bir gerçeklik değeri kazandıran özelliğidir. Hakikati olmayanın ne dış dünyada, ne de zihinde herhangi bir gerçekliğinden söz edilebilir.” (Seyyar, 2004: 287)

*Davranış Bilimleri Sözlüğü*'nde yukarıdaki tanımın ardından realite ve hakikat arasındaki ilişkiye dair de şunlar söylenir: “Gerçek, müşahhas, yani somuttur ve maddidir. Genelde görülebilir. Sen onu göremezsen dahi, o sana kendisini her halükarda gösterir. Hakikat ise daha fazla mücerret, yani soyuttur. Bakarsın, yine de

göremeyebilirsin. Görürsün ama bazen yine de kavrayamazsın. Hatta içinde yaşasan da, yine de bazen hiç fark edemeyebilirsin.” (Seyyar, 2004: 287)

“Gerçeklik” felsefe sözlüğünde şöyle tanımlanır: ‘1. En genel anlamı içinde, dış dünyada nesnel bir varoluşa sahip olan varlık, varolanların tümü, var olan her şeylerin bütünü, bilinçten bilen insan zihninden bağımsız olarak var olan şey. 2. Daha dar ve özel bir anlam içinde gerçeklik fiziki evrenin doğrudan ya da dolaylı olarak ölçümlenebilir olan yönlerini ifade eder. 3. Gerçeklik daha geniş olarak mantıksal tümevarım yöntemiyle, teorik analiz yoluyla oluşturulabilir yapımları da kapsayacak şekilde kullanılır. 4. Bireyin var olduğuna inandığı ve gerçek varlığın ayrılmaz bir parçasını oluşturduğunu düşündüğü tanrı, ruh ve ideal nesnelere de içerecek şekilde kullanılmaktadır.” (Belgesel Sinemacılar Birliği Dergisi/Belgesel Sinema 2009-2010: 58)

İnsanoğlunun hayata ilişkin en önemli soruları “Gerçek nedir? Hayatın gerçeği nedir? Hayatın anlamı nedir?” gibi temel sorulardır. Bu tür soruların aslında insanın dünyaya dair merakının sonucunda ortaya çıktığı söylenebilir. Kimi insanlar hayatı, bir yolculuk olarak nitelendirmekte, kimileri de bir zaman çizgisi olarak tanımlamaktadırlar. Ancak bugüne değin hiçbir düşüncenin, adlandırma ve anlamlandırmanın, kendinden öncekilerin yanlış olduğunu ortaya koyamadığı da dikkate alınmalıdır.

Bundan yaklaşık 2400 sene önce, düşüncenin temellerini atan önemli kişilerden biri, insan hayatını mağarada zincirlenmiş bir dönem olarak adlandırmıştır. İnsanlar bir mağarada elleri, kolları zincirlenmiş bir haldedirler ve yaşanan olaylar, duvara yansıyan gölgelerden ibarettir. Gölge hızla hareket etmektedir ve biz de onları izlemek zorundayızdır. Bu benzetme, Platon’un *Devlet* kitabının yedinci cildinde yer almaktadır. (Platon, 2006) Filozoflar, bu temsili adalet, güzellik ve gerçek kavramını analiz ederler.

Bu örnekte birçok insan, doğduğu andan itibaren bir zindanda hapsedilir, sırtları mağaranın giriş kapısına dönüktür ve arkaya dönüp bakmamakta, dış dünyaya ait hiçbir izlenim elde edememekte, hiçbir bilgiye ulaşamamaktadırlar. Ancak insanlar ve diğer canlılar, mağaranın kapısının önünden geçerken, onların görüntüleri duvara yansımakta ve zindandakiler onları izlemektedir. Dikkat edilirse,



Platon mağaradakilerin, sadece izlediklerini dile getirmiştir; yani gördüklerine hiçbir şekilde müdahale etme imkânları bulunmamaktadır. Hatta müdahale etmek bir yana, arkalarına dönüp gerçekte ne olup bittiğini dahi görememektedirler. Yalnızca yansımaları izleyebilmektedirler. Ardından zindandakiler, bu hayal gibi gölgelere isim verip onları kategorize ederler. Bu durumda, gerçek yaratıkları gördüklerini sanırlar. Birden zindandakilerden biri zincirlerinden kurtulur ve ilk kez mağaranın dışını görür. Gözleri ışıktan kamaşır, yeni atmosfer onun kafasını karıştırır. O güne kadar gördüklerinin gerçek olmadığını anladığında, gölgelerin sadece bir yansımadan ibaret olduğuna inanamaz. Gözleri alıştırdığında ise gölgeler onun için daha doğal ve anlaşılır hale gelir; artık sudaki şeffaf yansımalara bakabilmektedir ve sonunda her şeyin ana kaynağı olan güneşi seyretmeye başlar. Bunları gören kişi tekrar mağaraya dönerek oradakilere gördüklerini anlatır. Fakat gözleri karanlığa dair eski alışkanlığını kaybetmiştir ve artık duvardaki gölgeleri önceki gibi görmemektedir. Zindandakiler onun bu yolculukta aklını yitirdiğini, hatta kör olduğunu düşünürler ve onun kendilerini kurtarmasına engel olurlar.

Platon, öyküsünün bu kısmını filozofların toplumu uyarması, eğitim vermesi meselesine örnek olması için anlatır. Aslında toplumdaki pek çok kişinin gerçeğin ne olduğunu bilmemekle ilgili bir derdi yoktur, hatta onları içinde buldukları cehaletten kurtarmaya, gerçeğin perdesini aralamaya çalışanlara da tepkiyle yaklaşmaktadırlar.

2400 yıl önceki bu örnek bugün de zihinleri aynı şekilde meşgul etmektedir. Zira bu metaforik durumdan yola çıkılarak, pek çok başka yoruma ulaşmak mümkündür. Bu örnek güzel, çirkin, iyi, kötü, gerçek, yansıma gibi pek çok kavrama ilişkin kesinlik ve değişmezlik içeren sonuçlara ulaşmanın zorluğunu da gözler önüne sermekte, düşünceyle beraber şüphenin ortaya çıkmasının neden kaçınılmaz olduğunu göstermektedir.

Gördüklerimize ve bildiklerimize nasıl güvenebilir, onların doğruluğundan nasıl emin olabiliriz? Her gün zihnimizde yeni bir şüphe ışığı doğar ve en önemsiz varsayımlardan dahi şüphe edebiliriz. Ancak önündeki engelleri aşarak aydınlığa

ulaşma yolunda dirayetli olmak herkesin yapabileceği bir şey değildir ve çoğu insan alışkanlıklarla edinilmiş gerçekliklere sarılmaya devam eder. Gerçekler veya alışkanlıklar? Aydınlık veya gölgeleri? Seçim elbette herkesin kendi elindedir.

“Antikçağ Yunan Eleacılığından başlayarak günümüze kadar sürüp gelen idealist felsefenin *gerçek* anlayışı, bu felsefenin doruğu olan Hegel’de şu deyimle dile gelir: Gerçek, ussal olandır. Eleacılar *oluş*’u yadsıyarak tek gerçekliğin *varlık* olduğunu ileri sürmüşlerdir. Onlara göre duyularımızla algıladığımız her şey bir yanılsama, bir görüntüden ibaretti. Varolan şeylerin tümü yanılsama, görünüştü. Sadece tek ve evrensel varlık gerçektir, ama varlık varolmuş değildir, çünkü gerçek olan varolmazdı. O ancak usla bilinebilir, usla tanınabilirdi. Platon, Eleacıların bu savını geliştirerek duyuların bize asla bilgi veremeyecekleri sonucuna vardı. En yalın duyularımızın getirdiklerinde bile ussal bir yan vardı.” (Hançerlioğlu, 2006: 131-132)

Antik Yunan’dan beri felsefenin temelinde yer alan “gerçek” konusunu pek çok filozof ele alıp değerlendirmiştir. “Bergson’a göre gerçekliği (*réalité*) ve hakikati (*vérité*) bilme yetisi olan *sezgi*, doğru bilgiye götüren tek yoldur. Çünkü gerçeklik ve hakikat, maddi doğa değil, ruhsal doğa ya da ruhsal yaşamdır. Yaşam ise evrenin kuruluşuyla başlamıştır ve maddenin tüm engellerine karşın yolunu açarak ve onu kımıldatarak akıp gider.” (Bozkurt, 1995: 193)

Günümüzde Eco ve Baudrillard gibi filozofların yeni gerçeklik modelleri üzerine tartışmalarıyla başını çektiği bir araştırma konusu olarak gerçeğin doğası, aslında tüm felsefe tarihinin en önemli sorunlarından biridir. Yanı sıra, insanın doğayla ilişkisinin temelinde de hep bu gerçeklik problemi yer almaktadır.

“Filozoflar, gerçeği ispat edilebilir işlemler olarak, mutlak ve madde- ötesi bir realiteye uygunluk olarak veya bir vakıanın tam ve şaşmaz tasviri olarak tarif etmişlerdir. Fakat gerçeği ispat etmesi, gerçeğe uyması veya onun tasviri olması gereken vakıa, garip bir tarzda bütün formüllere karşı koymaktadır. Vakıa, tasvir edilemez bir kavram olarak kalmaktadır. O bir eşi daha bulunmayan, vasıtasız ve mutlak bir şeydir. Vakıada hiçbir tasvirin veremeyeceği bir gerçeklik vardır; vakıa, anlatılmayacak kadar tektir. [...] Şairane bir gerçek, dramatik ve ahlaki bir gerçek vardır; tarafsız bir tasvirle nesnelere soğuk bütününde yerini alan bir gerçek yanında, bir de insanların karşılaştığı veya yaşadığı şekilde vakıanın bir tasviri vardır. Sanat, nesnelere gerçeğini, insanların his ve hayalleri üzerinde bıraktığı izlemlere göre ortaya koyar. (Edman, 1991: 137-139)

Gerçeğin peşindeki insan, bu yolda çok yol kat etmiş, Einstein’ın *Görecelilik Kuramı*’nın da sanata katkısıyla, artık gerçeğin tek olmadığı, birden çok gerçek olabileceği fark edilerek kabul görmeye başlamıştır. Öte yandan günümüz dünyası, gerçeğin ne olduğunu çözenin yolunu bulamayan insana, onu basitleştirmenin yolunu da sunmaktadır. Bu da ortaya birçok gerçeğin çıkmasının yolunu açmıştır. “Gerçek, kalıcı değildir, hep kaçıp gider. Gerçek bir karmaşadır ve sonsuza dek kontrol altına alınabilecek bir kavram değildir; durmaksızın da değişmektedir. Geçmişe ve geleceğe bağlıdır. Bu yüzden daima geçmek üzeredir.”(Rehnema, 2010:15) Gerçek, insanın ele geçiremediği için kaybetmesi de mümkün olmayan bir kavramdır ve bu yüzden de onun ne olduğunun anlaşılması daha da zorlaşmaktadır. İnsan hayatı boyunca birçok kez karşılaştığı halde gerçeğin ne olduğunu anlayamadan yanından geçip gitmiş olabilir.

### **1.1.1. Sanat Nedir?**

Gerçek ve hakikatin sanatsal serüvenine dair değerlendirmeleri ele almadan önce sanatın ne olduğuna ilişkin belli başlı felsefi teoriler üzerinde durulacaktır. Sonrasında felsefenin peşine düştüğü gerçek, gerçeklik, hakikat gibi kavramlarla birlikte sanatın ne olduğu, sanatın yansıttığının ya da yansıtması gerekenin nasıl bir gerçek olduğu ele alınarak ortaya konan farklı yaklaşımlara değinilecektir.

“Sanat nedir?” sorusuna Batı’da verilen ilk somut yanıt sanatı bir yansıtma, benzetme ya da taklit olarak görme eğilimiydi. Son yüzyılda sanatın bir hayli

geliştiğini söylemek mümkündür; ancak bu gelişme sanatta parçalanmayı da beraberinde getirmiştir. Duchamp, bir klozeti sanat ürünü olarak sunduğunda, fotoğrafın ortaya çıkışıyla başlayan darbenin, son noktasını koymuştur denilebilir. Sanat bir noktadan sonra dünyada olanları yansıtmayı bırakmış, dünyayı yorumlamaya ve eleştirmeye başlamıştır. Böylece eleştiri ile sanat iç içe geçmiş hatta eleştiri bir sanat ürününe dönüşmüştür. Sanat eseri, sınırsız şekilde insanların hayatına girmiş vaziyettedir. Eskiden sadece salonlarda estetiğinden zevk alınmaya alışılan sanat ürünleri günümüzde yatak odasına kadar girmiştir. Artık sanatın temel meselesi kayıt değil, insan hayatını etkilemek ve yönlendirmek olmuştur.

Yine Platon'un *Devlet* diyalogunda; Sokrates, Glaukon'a ressamın yaptığı işi anlatırken alaycı bir şekilde: İstersen bir ayna al eline, dört yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları diyerek, ressamın işinin aynadan farksız olduğunu söyler. Aristoteles de *Poetika*'da sanatın öykünme (mimesis) olduğunu belirtir. Platon gibi Stendhal de sanatı aynaya benzetir. Stendhal'e göre 'Yol boyunca gezdirilen bir aynadır roman.' Yani genel olarak yansıtma kuramı dediğimiz kurama göre sanat, şeyleri orijinal hallerine en yakın biçimiyle sunar bize. (Kırklar, 2003: 44)

Burada sanatın yorumlayıcı vasfı üzerinde durulmaktadır. Sanat ürünü bir yorumcudur ve alımlayıcısına dünyayı başka açılardan görme olanağı sunar. Bu da demektir ki sanat ürünü olmasa tek başına insan bu bakış açılarına ulaşma gücüne sahip değildir. Sanat tanımlamaları yapılırken sanatın yarattığı duygusal değişim ya da harekete geçirdiği duygular üzerinde durulmakta ve sanatın haz veren işlevine dikkat çekilmektedir.

Birçok kimseler için sanat, sadece duyulara hitap eden uyarı ve hazlardan ibarettir; birçokları için, insan ruhunun içinde yaşadığı dünyayı kendisine göre aydınlattığı bir dildir. Bazıları için sanat, edindiğimiz tecrübeyle bütün bir hayat görüşünün, duyuları baştan çıkararak, hisleri harekete getiren bir ifade vasıtasıdır. [...] Bu suretle meydana getirilen her şey gerek meydana getirilirken, gerekse meydana getirildikten sonra haz ve zevk verir. (Edman, 1991: 35)

Çoğu filozof sanatın, günlük rutinin dışına çıkma ihtiyacını karşılamak üzere ortaya çıkmış bir verim olduğuna değinmiştir.

Sanatseverler için güzel sanatların bir görevi muhakkak ki, güzelliğin vereceği huzuru ve gündelik hayattan sıyrılmayı sağlamaktır. Geniş anlamda sanatın bize verdiği, eşyanın pratik faydası değil, ebedi özüdür. Bir öze eğilmek demek, başka bir maksat gütmeksizin bir şeyin kendisine eğilmek demektir. Bir şeyin sadece güzelliğine dalan kimse, o an için kendi ruhunu unutmuş, dünyaya, yani sanat dünyasına ermiştir. [...] Sanat, sadece en coşkulu ihtiras anlarını ifade etmekle kalmaz. Farklı duygular, gündelik hayatın bizi göremeyecek kadar kaba veya meşgul bir hale getirdiği düşünce incelikleri, söylenmesi pek çığ kaçacak sözler ve yapılması pek yersiz kaçacak işler, hepsi sanatla canlanır. İşte bu sebepler yüzündendir ki, sanatsever için sanat, hayattan bir kaçıdır. Bununla beraber çoğu zaman sanat, hayatı yorumlayabilir, daha aydınlık ve yoğun bir hale getirebilir. (Edman, 1991: 23-26)

“Sanatın en temelde eğlendirme işlevi olduğunu söyleyen Platon da haz kavramına vurgu yapmış ve sanatı her şeyden önce kendine özgü bir eğlence türü olarak tanımlamıştır. Sanatın verdiği hazı ise ilginç bir benzetmeyle dile getirmiş, sanatsal hazla bir yarayı kaşırken duyumsanan haz arasında bağlantı kurmuştur.” (Bozkurt, 1995: 86) Pek çok filozof sanatın, gündelik hayatın, yani sıradan olanın dışına çıkma ihtiyacıyla doğduğunu dile getirmiş ve beraberinde haz kavramına dikkat çekmiştir. Gündelik hayatın dışına çıkma ihtiyacının temelinde ise genellikle karmaşık duyguları ifade etme isteğinin yattığı ileri sürülmüştür. “Sanat gündelik deneyimlerimize hayati bir alt metin sunar ve bizi gündeliğin ötesinde bir yere taşır. Bizler sanatla karmaşık duyguları iletir, ruhlarımızı yatıştırır veya düşüncelerimizi ve eylemlerimizi kışkırtabiliriz. Sanat dili duygularımızı ifade eder ve düşüncelerimizi başka hiçbir biçime benzemeyen bir şekilde iletişime sokar.” (Ocvirk vd., 2015: 5)

### **1.1.2. Sanat ve Gerçek İlişkisi**

İnsan hep sanata güvenmiştir. İnsani verimlerin çoğu, geçmişten bugüne sanat vasıtasıyla ulaşmıştır, bu da göstermektedir ki sanatın bir gerçekliği vardır ve insan buna inanç duymuştur. Bazen sanattaki gerçeklik bir sorgulamaya tabi tutulmaktaysa da bu, sanatın gerçeği yansıtmayı yansıtmadığı ekseninde yapılan bir sorgulama değil; daha detaylı verilere ulaşmak için yapılan bir sorgulamadır. Nikolay Gavriloviç Çernişevskiy sanat ve gerçek ilişkisine dair şunları söyler: “Gerçekliğin gerçekleştirmediği güzellik ideası, sanat yapıtlarıyla gerçekleştirilir... Sanatın birinci amacı, gerçekliğin yeniden yaratılmasıdır.” (Çernişevskiy, 2012: 113)

Sanatı, yanlışlıklar ve bölünmüşlükler ortasında bir sığınma yeri olarak değerlendirenler de bulunmaktadır. Sanat, şehir toplumuna, barışa ve bütünleşmeye dair olanakların yolunu gösteren bir kurtuluş imkânı sunar. Günlük hayatın rutinleri nedeniyle görme kabiliyetini yitiren insan, etrafında olup bitenlere, gerçeklere karşı körleşir. Sanat ise gündelik hayatın körleştirdiği insanın körleşen gözlerini gerçeğe açar.

Buradan bakıldığında sanatın haz ve duyguya dair alanının düşünsel zeminde de izdüşümleri olduğunu, bu nedenle sanatın güçlü bir uyandırıcı olduğunu söylemek mümkündür.

Bir medeniyette sanatın, madde -ötesi gerçekleri açıklamak görevini kaydetmeliyiz. Binlerce yıldan beri filozoflar, gerçeğin ne olduğu ile meşgul olagelmışlerdir. Öteden beri gerçeği aramak, insanoğlunun giriştiği teşebbüslerin en alkışa değerli, en fedakârcası sayılmıştır. [...]Günlük tecrübe dediğimiz o yarı bulanık, yarı uyusuk hal, bizi etrafımızdaki gerçeklere karşı körleştirir. Sanatçı, gözlerimizi, kulaklarımızı ve hayalimizi açar; öyle ki yazdığı, çizdiği veya bestelediği şey, içinde dolaşıp teneffüs ettiğimiz o sisli gerçek çevreden daha gerçek bir hale gelir. (Edman, 1991: 57)

İnsanlar üzerindeki gücü ve etkisi tartışmasız olan sanatın yansıttığı gerçeğe ve gerçekliğe ilişkin farklı değerlendirmeler söz konusudur.

Sanatın ifade ettiği gerçek, mantığın ve laboratuvarın ortaya koyduğu formüllerden çok daha somut, çok daha mutlak. Sanat tecrübenin özelliğini ifade etmektedir; bu tarz ifade, daha ağır başlı ve sorumlu görünen pratik ifade dilinden hem daha gerçek, hem daha mutlak. [...]Nesneleri açıklayan gerçek değil, fakat nesnelerin gerçeği, çeşitli sanatların zengin dillerinde ifadesini bulur. Ayrıca sanatın dili, felsefenin ve ilimin sağlığına ve soyutluğuna kıyasla daha derin ve çekici bir kaynaktan gelmekte, nesnelerin daha derinlerine inmektedir. [...] Sanatın söyledikleri, bazı mistiklerin sözleri gibidir; bunlar, ne ispat edilebilir, ne reddedilebilir; ne delile bağlanabilir, ne bir tarafa- atılabilir. Sanat, başka bir dünyaya ruh için başka bir pencere açar; başka hiçbir dilin gösteremeyeceği bir gerçeklikle tecrübeden hissesini almak üzere dalmış kimseye bir müddet için gerçek dünyayı gösterir. (Edman, 1991: 140)

Bergson sanatın, gerçekliğe atılan bir ağ, hakikate uzatılan bir merdiven olduğunu oldukça çarpıcı bir benzetmeyle açıklamakta ve sanat, hakikat ve gerçek ilişkisini şu sözlerle dile getirmektedir: “Böylece ister resim, ister heykel, ister şiir ya da müzikte olsun sanatın tek ereği pratik için yararlı olan simgeleri, itibari, toplumsal

olarak kabul edilmiş genellikleri ve nihayet gerçekliği maskeleyen şeyleri bir yana bırakarak bizi gerçekliğin kendisiyle yüz yüze getirmektir.” (Bozkurt, 1995: 195) Sanat, toplum ve gerçeklik ilişkisine dair bu değerlendirmeler, sanatın toplumsal gerçekliği yansıttığını ifade etmektedir. Ancak buna karşı çıkan tezler de söz konusudur.

Adorno, toplumsal gerçekliğin yetkinlikten uzak, yanlış bir gerçeklik olduğunu ve böyle bir gerçeğin, sanat için yansıtılmaya değer bir gerçek olmadığını söyleyerek, sanatın toplumsal gerçekliği anlatmak yerine, topluma örnek olacak bir gerçek inşa etme yoluna gireceğini belirtir. Ki bu da Platon’un yansıtma kuramını reddeder. Adorno, sanatın, düzen ve doğruluk konusunda topluma yön verecek bir yapısı olması gerektiğini, sanatın bir karşı kültür üretme misyonu edinmesinin kaçınılmaz olduğunu belirtir. (Bozkurt, 1995: 246)

Öte yandan Adorno, sanatın bir getto oluşturduğunu ve bu sınırlı alanla sınırlı bir gerçeklik sunduğunu da belirtmektedir. Bu da onun toplumsal gerçekliği değiştirme gücünü sınırlamaktadır. Aslında sanatın varlık alanı toplumsal gerçekliğin dışındadır. Bu durum ise onun toplumsal gerçekliğe doğrudan müdahalesinin önünü kesmektedir. Ortada bir toplumsal gerçeklik ve bir de sanatsal görünüş bulunmaktadır.

Eco, Batı uygarlığında Mito’stan ideye, idesel olandan gerçekliğe, gerçeklikten soyuta, soyuttan olanaklıya doğru yol alan bir gelişim çizgisi olduğunu ve bunun da *Açık Yapıt* poetikalarının tarihsel oluşumunu gösterdiğini düşünür. Ona göre her yapıtın bir bildirisi ve her bildirinin de çözülmesi gereken bir kodu vardır. Bu kod bilinmeden yorum yapılamaz, dolayısıyla da yapıt anlaşılabilir. Umberto Eco’ya göre üretimi yapan sanatçı, nesnesiyle bir bildiri yapılandırdığını bilir; bir alımlayıcı için çalışmakta olduğunu bilmezlikten gelemez. (Bozkurt, 1995: 311)

Başka bir açıdan bakıldığında, Hegel sanatı, bir yeniden üretme olarak ele almakta ve her yeniden üretmenin de bir yapaylık içerdiğine dikkat çekmektedir.

Bir tabloda, sahnede ya da başka bir zeminde yeniden üretilmiş olanları doğada, yakın veya uzak çevremizde görüp yaşamışızdır; dolayısıyla asıl olanı tanımışızdır. Bu bakımdan sanat yapay bir çalışmanın ürünü olup kibirli bir oyuna benzer; çünkü sanatçı, kendi algısı çerçevesinde sınırlı bir bakış açısıyla üretimde bulunur ve bu üretimin sonucunda ortaya çıkan sanat ürünü de bizi yanılsamalı bir gerçeklik algısına götürür. Bu da sanatın, hayatın gerçekliği yerine yalnızca onun karikatürü niteliğinde sahte bir görünüşü aktardığı anlamını taşımaktadır.” (Hegel, 1982: 85)

Hegel'in sanata dair değerlendirmesi üzerine düşünülürken, akla ister istemez sanatçının neden gerçekliği sınırlı bir bakış açısıyla yeniden ürettiği sorusu gelecektir. Ressam Mehmet Gülerüz bu soruyu şöyle cevaplar:

Resim sanatçısı –ya da bütün sanatçılar- gerçekliği ihlal etme hakkını nereden buluyorlar? Daha doğrusu insan, gerçekliği bozma, tahrif etme ihtiyacını neden duyuyor? Neden sadece doğadaki seslerle, görüntülerle yetinmiyor da, onlara yeni ve farklı anlamlar yüklemeye çalışıyor? [...]Duyularımızla algıladığımız her şeyi, birbiri üstüne katlanan, birbirine açılan, dolayısıyla çoğalan ve cevaplanması gereken birer mesele olarak görmek ve bunun heyecanını duymak insana özgü bir durum. Tek tek olaylar üstüne düşünmenin bile, onları değiştirmeye, her bir olayın altındaki ve ardındaki yapıların farklı biçimler ürettiğini anlıyorsunuz. Zamanla; olaylar ya da durumlar hakkında düşünmeye başladığınız an, onları hazır bulduğunuz ortamdakinden, yani doğadaki hallerinden farklılaşıyorlar. Ve bu farklılaşmanın her bir evresinde onları bir kez daha gözlemleme, yeniden ve yeniden kaydetme gereksinimi duyuyorsunuz. (Gülerüz, 2014: 37)

Sosyolojide, Felsefede ya da sanatta gerçeğin temel belirleyicisi insandır. İnsan da dışsal ve içsel etkilerle hareket eden, durağan olmayan bir yapıdadır bu nedenle gerçeğin de sürekli değişmesi söz konusudur. Zaman içinde insan yapısının değişmesi, kuşaklar arasında da gerçeğe ilişkin algının değişmesi sonucunu doğurmuştur.

### **1.1.3. Gerçeğin ve Hakikatin Sanatsal Serüveni**

Sanata ve sanatçıya ilişkin bu farklı bakış açılarından ve değerlendirmelere ek olarak, “gerçeklik” ve “hakikat” kavramlarının sanatta nasıl bir yansıma bulduğuna detaylı bir şekilde bakıldığında, dışsal dünyayla bağ kurmada duyu organlarıyla sınırlı bir algıyla hareket edildiği görülecektir. Dışsal dünyayla iletişim, duyu organları vasıtasıyla kurulsa da görmenin bütün diğer duylardan daha önemli bir rolü olduğu söylenebilir. Bilgilenme sürecinin başlangıcında da görme vardır, diğer duylar ise daha sonra devreye girer.



“Gerçek” ve “hakikat” kavramlarına dair Babil söylencesinden hareket ederek bazı sonuçlara ulaşan Uğur Kutay şunları söyler:

Babil Kulesi söylencesi de bir hakikat ve gerçeklik arayışının parçasıdır: İnsanlar hayatlarının hakikatine dönüştürdükleri tanrı Yehova'nın gerçekliğine ulaşmak, onu görebilmek hatta belki ona dokunabilmek amacıyla, onun katına kadar yükseldiği düşünülen bir kule inşa ederler. Kendisini görmek isteyen insanların, bu çabasını, bir tür kibir olarak değerlendiren tanrı, kuleyi yıkıp insanların dillerini birbirinden ayırarak karşılık verir. Görüldüğü gibi, gerek düz anlatısında gerek alegorik yapısında Babil Kulesi söylencesi bizi birkaç kavramsal alanla karşılaştırır. Bunlardan birincisi hakikat denilen şeyin gerçekliği bilgisine hiçbir zaman ulaşamayacağı yönündeki yargıya bir diğeri de gerçekliğe dair bilginin görmeyle ilişkisine yapılan vurgudur. (Kutay, 2009: 47)

Bu örnekte de öne çıkarıldığı gibi, görme ile “gerçeklik” ve “hakikat” arasındaki ilişkinin geçmişten bugüne dek sanatın niteliğini belirleyici olduğu da görülmektedir.

Mutlak hakikatler olmadığı gibi ebedi gerçeklerin de olmadığını söyleyen Nietzsche, hakikatin, yorumla bağlantılı bir biçimde ele alınması gerektiğine dikkat çeker. Bu da onun perspektivizm düşüncesinin özüdür. Hayatla bağ kurmamızı sağlayan en önemli perspektifi ise bize sanatın kazandırdığını belirten Nietzsche, tam bu noktada dış dünyayla bağlantı kurmada gözlemin kesinliğine dayanmanın önemine değinir. (Nietzsche, 2003: 2)

İlk görsel sanatlardan biri olan resim sanatına ait ilk izlere, Yontma Taş Devri'nde rastlanmaktadır. Mağaralarda yaşayan tarih öncesi toplumlarda resim sanatında, şaşılacak bir gelişme görülmektedir. Bu devir insanların, uçları yanmış tahtalarla yaptıkları mağara duvar resimleri daha çok av sahnelerini canlandırmaktadır.

Yaratma arzusu yeni bir fenomen değildir. Bu, tarihin en erken dönemlerine kadar izlenebilecek temel bir heves gibi görünüyor. Bizim tarih öncesi atalarımız, karanlık mağaraların dar galerilerinden sürünerek, titreyen bir fenerin ışığında muhteşem bizon, at resimleri yaratıp boynuzların üzerine kazımlar yapıp yuvarlak hatlı figürler oydular. [...]Onların amaçları hakkında çeşitli tahminler yürütebilecek olmamıza rağmen, bu ilk resimler insanlığın

kendisi kadar eski bir şey ortaya çıkarıyor –yaratmaya dair büyüsel bir dürtü ve ihtiyaç. Dijital ve makineleşmiş bir dünyada yaşadığımız şu anda bile, sanat yoluyla yakın çevremizin ve evrenin işleyişini yorumlama isteğimiz tıpkı eskilerde olduğu gibi görünüyor. Aslında bugün, yaratılan sanat yapıtlarının miktarı emsalsiz. Sanat olağanı, olağanüstü bir şekilde sunar ve dünyevi olana bir anlam verir. (Ocvirk vd., 2015: 4)

Sanat eseri, sanatçının algıladığı gerçeği yansıtmaya çabasıdır. Ancak şu durumu da gözden kaçırmamak gerekir:

Gerçekçi olduğu iddiasında olan bütün sanatlar bile idealleştirmedir. Zira hiçbir hayat tecrübesinde devamlı bir düzen, devamlı bir şekil, sanat eserinin değişmez tamlığı bulunamaz. Gelip geçici bir âna kıyasla bir dramın sarsıcı mantığı bu noktayı kuvvetlendiren örnektir. Bununla beraber sanat yolu ile ülküleştirilmenin, tabiata açıklık veren bir ayna tutmak gibi bir faydası vardır. Sanat, imkân halinde tabiatta görülmesi, hayatta duyulması ve hayalde düşünülmesi gerekeni bize suni olarak gösterir. (Edman, 1991: 32)

Mağara resimlerindeki çizgilerin kıvraklığı ve konuya uygunluğu bugün de hayranlık uyandırmaktadır. Mitlerin ve akabinde dinlerin ortaya çıkmasından sonraki süreçte, gerçeğin değil, aslında hakikatin yansıtılmaya çalışıldığı görülecektir. Bu hakikat, dini metinler aracılığıyla inşa edilmeye çalışılan bir hakikattir ve bunun görme edimine dair bir içerik barındırmadığı açıktır. Zira ele alınan konulara bakıldığında çoğunun uhrevi bir atmosfer taşıdığı, kutsal metinlerdeki hikâyeleri veya mitsel anlatıları yansıttığı, melek motifinin sıkça kullanıldığı, masumiyetin altının çizildiği ve bu dünyanın gerçeğindense bilinmeyen öte dünyanın, Tanrısal dünyanın hakikatinin peşine düşüldüğü görülecektir.

Sanayi Devrimi'nden sonra ise sekülerleşmeyle beraber, resim sanatında dinsel hakikatlerin yerine gündelik hayatın gerçeğinin anlatılmaya başlandığı görülür. Böylece resim sanatı, büyük bir değişim geçirerek hakikatleri değil gerçekleri yansıtır hale gelmiş ve bu durum, 19. yüzyılda fotoğrafın icadına dek devam etmiştir.

Walter Benjamin'in kendi döneminde bir geçiş sanatı olarak kabul ettiği fotoğraftan sonra çoğaltılabilirliğin çağdaş sanat üretimlerinin temel özelliği haline geldiği ileri sürülebilir. Çünkü sanat yapıtı onun gerçekleşmesini sağlayan teknik olanakların üzerinde yer alırken aynı zamanda da tekniğin belirli bir dönemdeki durumunun ifadesi olmuştur. Dolayısıyla, sanat yapıtının çoğaltılabilirliği, izleyicinin onunla kurduğu bağın doğasını da dönüşüme uğratmıştır. (Yücel, 2012: 32)

Artık kendisinden daha güçlü bir gerçek yansıtıcısı karşısında bulunan resim sanatının, gerçek karşısındaki tavrını değiştirerek, yeni teknikler icat etmek durumunda kaldığı görülür. Fotoğraf, büyüleyici bir gerçek yansıtıcısı olarak algılanmaya başlamış ve sinemanın icadıyla da baş döndürücü bir gerçek üretimi gündeme gelmiştir.

Bazin şöyle der: ‘Fotoğraf, sanat gibi sonsuzluk yaratmaz; zamanı mumyalar, onu çürümekten kurtarır.’ Bazin bununla aynı zamanda fotoğrafa, dünyanın bir görüntüsünün sonsuza kadar saklanması gibi tarihi bir amaç yüklemiş olur. Fakat bu problemleri bir görüşür çünkü gerçek hayatın aksine film bize açık seçik bir bakış açısı sunar; anlatısal olmasa bile ideolojik bir çözüm... Bu yüzden, gerçekçilik kaçınılmaz olarak ideolojik bir bütünlük ve ideolojik bir dünya görüşü sunar bize. (Edgar-Hunt, 2012: 102)

Lumière Kardeşler’in 1895 yapımı “Trenin Gara Girişi” adlı filmi, sinemanın yansıttığı ve yeniden ürettiği gerçeğin, ne kadar çarpıcı olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim sinema salonundaki izleyiciler, bu filmle birlikte ilk kez bir sinema filmi izlemektedirler ve perdeden üstlerine doğru gelen tren görüntüsünü gerçek gibi algılayarak paniğe kapılırlar. Bu durum ise izleyicinin görüntü ile gerçek arasında bir ayrım yapmadığının, görüntüyü gerçek gibi algıladığının göstergesidir ki bu saptama, sinemanın bir sektör haline gelebileceğinin ve toplum üzerinde ne derece etkili bir güce dönüşebileceğinin farkına varılması anlamında da belki de ilk çarpıcı veri olarak alınabilir.

Lumière’ler, 1895 yılından itibaren yetiştirdikleri teknisyenleri Hindistan, Türkiye, İtalya, İspanya, Rusya, ABD ve daha birçok ülkeye göndermiş ve gittikleri yerlerde halkın gündelik yaşantısını kaydetmelerini istemişlerdir. Teknisyenler gittikleri yerlerde hem kameraman yetiştirmişler hem de birçok görüntü kaydetmişlerdir. İki yıl gibi kısa bir sürede 750’ye yakın film arşivlenmiştir. Bazı filmler kamera hareketleri ya da sonradan film üzerinde oynamalarla şekillendirilmiştir. Örneğin kaydedilen filmlerin birinde duvar yıkılıyor, ardından tersten okutmayla duvarın eski haline döndüğü görülüyordu. Hali hazırda yapılan belgeseller pek çok açıdan Lumière kardeşlerin yaptıkları işe çok benzemektedir. Ancak hem belgeselciliğin hem kamera ve diğer cihazların gelişmesi diğer taraftan bilim dallarının büyüüp iç içe geçmesi nedeniyle belgeselcilik toplumların derin katlarına inerek diğer bilim dallarının yardımıyla görüp gösterip ve nitelenmek durumuna gelmiştir. (İpek, 2014: 4)

Toplumsal ve siyasi değişimler, sanat anlayışları konusunda da pek çok değişimi beraberinde getirmiştir. Fransız Devrimi’yle bütün dünyayı etkisi altına alan Romantik akım, 1917 Bolşevik Devrimi’yle birlikte yerini Gerçekçilik akımına

bırakır. “Comte’un *Pozitivizm* felsefesi realist akımın doğmasına sebep oldu. Olaylar arasındaki bağlantıların gözlem ve deneyler sonucu ortaya çıkacak değişmez kanunlarla açıklanabileceğini ileri süren pozitivizm felsefesi, 1850’den sonra sosyal bilimler ve edebiyat alanında kendini gösterdi. [...] Realizm, klasisizm gibi akıl ve sağduyu ile yetinmeyip bir anlamda akli bilimin emrine verir, gerçeği bilimle sınırlamak ister”. (Kara, 2010: 86)

Edebiyat başta olmak üzere sanat artık monarşik sistemlerin, sınıflar arasındaki katı sınırların, birey üzerindeki tahribatını ele almaya, toplumsal kurtuluşun sosyal eşitlik üzerine inşa edilebileceğini sezdirmeye yönelir. Zaten aynı süreçte gerçekçilik akımı da bu gerçekliğin toplumsal faydaya ne şekilde dönüştürülebileceğinin arayışına girerek evrim geçirir ve hatta 1934’te yapılan Sovyet Yazarlar Birliğinin Birinci Kurultayı’nda nispeten daha resmi bir sıfat kazanarak, *Toplumcu Gerçekçilik* adıyla anılır. (Kutay, 2009: 59) Bu gelişmenin sinema üzerindeki etkisi ise gerçeğin toplumsal fayda bağlamında sunulması şeklinde olmuştur. “Sinema toplumsal konuları anlatmak için en uygun dildir. Bu yüzden her geçen gün sinema izleyicisi çoğalmaktadır.” (Bahmeni, 2016: 8)

Sanat ve aynı bağlamda sinema sanatı, insana sanatçının düşüncelerinin ve duygularının süzgecinden bir evren sunmaktadır. Bu durumda sanatın sunduğu şey ise “hakikat” değil “gerçek”tir.

Hiçbir gerçek, önceden, hayal edilmeden var olamaz” şeklindeki görüşlerin yanı sıra, “hiçbir hayalin, gerçekleşmeden hayat bulamayacağı görüşünü ileri sürenler de bulunmaktadır. Her iki tarafın da tezlerini ispatlamak için yeterince kanıtları olması, birini, diğerinin iddialarını reddedemez hale getirmektedir. Tam da bu karmaşa içerisinde sanat önemli bir rol oynamaktadır. Hayal edilen şey, aslında sanattır. Bu açıdan bakıldığında sanat, var oluşun ana direklerinden biri olarak görülebilir. “Duchamp, sanatçı da herhangi biri gibi olabilir, der ama öteki insanlardan farklı olarak sanatçı zaman ve mekânın ötesindeki labirentten çıkmaya çalışan bir medyum gibi davranır. (Kuspit, 2010: 37)

İnsan pek çok şeyi hayal eder ve sonra da hayal ettiklerini keşfeder. Sanat, hayalin ifadesidir; ifade ise, tanımlamanın ve keşfin önemli adımıdır. “Sanat yapmak demek insanın toplumsal yaşama mahkûm edilişine çılgınca meydan okuyarak Âdem’in cennetten kovuluşundan önceki Tanrı gibi yaratıcı olunabilen kutsal duruma geri dönmek demektir. İnsanın var oluşunu orijinal kılan ilk estetik köke geri dönmek demektir.” (Kuspit, 2010: 42)

Günümüzde gelinen noktada, sanatla gerçeğin yollarının kesiştiğini inkâr edemeyecek kadar bilgi birikimine sahibiz. Öyle ise sanatın, gerçeğin boyutlarından biri olduğu, gerçeğin farklı bir yorumlanması olduğu söylenebilir. “Sanat, Schelling sisteminin tepe noktasında bulunur. Ona göre filozofun son gayesi sanat felsefesidir. Sanat yapıtı, ancak bir deha ürünüdür. Deha, Tanrı'dan tanrısalılığı ödünç alan kişidir. Bu bakımdan sanat, ide'nin görünüşe çıkmasıdır.” (Soykan, 2006: 18)

Sanat eseri estetik hazzın temelini teşkil eden ideaların kavranmasını büyük ölçüde kolaylaştırır. Bunun sebebi sadece sanatın öze ait olan ön plana çıkarıp öze ilişkisi olmayana dışarıda bırakarak şeyleri daha açık ve karakteristik biçimde sunması değildir, bu sayede şeylerin gerçek doğasının bütünüyle nesnel biçimde kavranması için gerekli olan iradenin mutlak sessizliğine en büyük keskinlikle erişilmesi de bunda aynı ölçüde müessirdir. (Schopenhauer, 2010: 13)

Başlangıçta sanatın yaptığı, hayatın kayıt altına alınması şeklinde olmuştur. Ancak bu kayıt altına alma bireysel, algısal farkları da beraberinde getirmiştir. “Su dolu bir bardağın içine konan çubuk bükülmüş gibi görünür, ama biz aslında çubuğun bükülmediğini biliriz. Su gibi sanat da yanılısama aracıdır. Sanat, deyim yerindeyse, akıl yoluyla doğrusu görülebilen doğal bir yalandır” (Kuspit, 2010: 56) Belki de şunu söylemek mümkün olabilir: Sanat, aslında bu algısal farkların bir ürünüdür. Dolayısıyla herkes gördüğü gerçekliği kendince ifade etmeye başlamış; ama bu durum, insanı “*Gerçek nedir?*” sorusunun cevabını aramaktan uzaklaştırmamıştır. Gerçeklik her geçen gün daha karmaşık bir hal almıştır. Konfüçyüs'ün şu sözleri belki de gerçek kavramının geldiği noktayı görmek için

yararlı olabilir: “Hiçbir şey karanlık bir odada, siyah bir kedi aramak kadar zor değildir; hele odada siyah bir kedi yoksa!”<sup>1</sup>

Gerçek ve gerçeğin ele geçirilmesinde sanatın nasıl bir rolü olduğu düşünüldüğünde akla gelen önemli düşüncelerden biri de Nietzsche'nin “*Sanat olmasaydı gerçek bizi öldürecekti*” sözleridir.<sup>2</sup> Demek ki sanat, bir tür gerçeğe tahammül edebilme biçimi olarak da değerlendirilebilir. Çağlar boyunca çeşitli akımlar yaratılmış, manifestolar ortaya koyulmuş ama gerçeğin ne olduğunu anlama çabası, sanatsal üretimlere yeni kapılar açmanın ötesinde bir sonuç doğurmamıştır.

Her şeyi karşılaştırma yoluyla idrak edip değerlendiren insanın karşılaştıracağı öğeleri doğru ve isabetli seçmesi önemlidir. “Huxley'in bir yerde söylediği gibi hiçbirimiz, bütün hakikati bilecek kadar zekâya ya da bildiğimize inansak bile bunu anlatacak zamana veya anlattıklarımızı doğrulayacak kadar saf dinleyicilere sahip olamayız.” (Postman, 2014: 15) Burada da belirtildiği gibi, çoğu zaman insan herhangi bir konuda belirli bir değerlendirmeye ulaşabilmek için, kavramları ve düşünceleri birbirleriyle ya da benzerleriyle karşılaştırmak zorunda kalır.

Ana bilim dalları çeşitlendikçe ve genişledikçe, sanat yapıtının da başka disiplinlerle daha çok etkileşime girmesi ve içinde yaşanılan zamanın farklı olgular sergilemesi gibi değişkenler nedeniyle, eski tanımların da tekrarele alınıp yeniden gözden geçirilmesi gerekmiştir. Heidegger'in düşüncesi, başından sonuna, varlığın anlamı hakkındaki bu tek bir temel soru etrafında döner. Heidegger sanatı araştırdığında, bu insan deneyimini özel ve diğer deneyimlerden yalıtılmış bir alan olarak sanatın özelliklerini belirlemek amacıyla değil, sanatı, varlığın anlamını deşifre edebilecek muhtemel bir ipucu olarak gördüğü için yapar. (Bolt, 2012: 14)

“Yedinci sanat” olarak adlandırılan sinema ürünleri, farklı sanat dallarını kendisinde birleştirerek, yeni boyutlar ortaya çıkmasına zemin hazırlamak ve bu durum da yeni başlıkların açılmasına yol açmaktadır. Ancak farklılıklar ne denli çeşitli olursa olsun, bu tartışmaların temelinde aynı can alıcı meselenin bulunduğu görülmektedir. Bu mesele, sanat, sanat ürünü, sanatın toplumla bağı ve sanatın

<sup>1</sup> [http://www.buyulugerceklik.com/2010\\_02\\_01\\_archive.html](http://www.buyulugerceklik.com/2010_02_01_archive.html), Erişim: 10.03.2017

<sup>2</sup> <http://heysta.org/user/imufelsefe2016/4217433225>, Erişim: 18.04.2017.

toplum karşısında nasıl bir duruşa sahip olacağı şeklinde dile getirilebilir. Bu çelişkilerin ve tartışmaların ana eksenlerinden biri şu yaklaşım oluşturmaktadır: Sanat eserleri hayal ürünü müdür yoksa toplumsal gerçeklerin yansıması mıdır? Bağlantılı olarak tartışmaya açılan bir diğer yaklaşım da sanat ürününün bir eğlence aracı mı olduğu yoksa farklı bir işlevi (toplumu aydınlatmak, toplumun gerçeklerini yansıtmak, mücadele aracı vb.) de olup olmadığıdır?



## 1.2. Gerçeğin Göreceliliği, Edebiyat ve Sinema

“Hakikat” ve “gerçek” kavramlarına dair felsefi yaklaşımlarla bir ayrıma gidilmesi, düşünme sürecine zihinsel bir berraklık kazandırmaktaysa da, daha önce de belirtildiği gibi, bu kavramların sanatsal ve bilimsel yansımaları mevcut karmaşanın sürmesine yol açacak açılımları da beraberinde getirmektedir. “Platon’a göre madde dünyası gerçek değil, bir görünüşler dünyasıdır; duyularımızla algıladığımız varlıklar da idea’ların yalnızca kopyalarıdır. Sanat doğayı taklit ettiğine göre sanatçılar, gerçekler (hakiki özler) yerine görünüşlerle uğraşırlar, yani kopyanın kopyasını yapar ve insanları hakiki gerçekliklerden uzaklaştırırlar.” (Bozkurt, 1995: 87)

Diğer yandan, “Hakikat” ve “gerçek” kavramlarının birbirinden temel noktalarda ayrılması meselenin tümüyle çözümlenmesi anlamına gelmemektedir; çünkü “gerçek” kavramı da kendi içinde göreceli bir yapı sergilemekte, büsbütün bilimsel, somut bir tanımlama yapılması çoğu zaman imkânsız hale gelmektedir. Kabaca, “somut ve nesnel olarak var olan” şeklinde tanımlanan “gerçek”, beraberinde neyin nesnel olduğu sorusunu, algıyı, algıyı belirleyen dış ve iç değişkenleri de getirmektedir. Elbette, söz konusu edilen pozitif bilimler olduğunda, neyin nesnel olduğunun saptanması belki de daha kolay olacaktır; ancak sosyal bilimlerde ve sanatta, “nesnel” tanımı kolaylıkla yapılamamakta, hakkında herkesin hemfikir olabileceği bir yoruma ulaşmak çoğu zaman mümkün olmamaktadır.

Yukarıda izah edilen durum, edebiyat alanından verilecek bir örnekle açıklık kazanabilir, nesnelliğin ve gerçeğin ne kadar belirsizleşebileceğini bu şekilde göstermek mümkün olabilir. Öte yandan, bu belirsizliğin, tam da içerdiği negatif atmosferin aksine hem sanata hem de sosyal bilimlere ilham verebilen bir durum oluşturması, belki de içinde bulunulan durumun ne kadar çetrefilli olduğunun da göstergesi olabilir.. Gerçekçilik akımının babası olarak kabul edilen Gustave Flaubert’in “*Gerçek yoktur, algı vardır*” sözü de söylediklerimizi kısaca özetler niteliktedir. Kolombiyalı ünlü yazar Gabriel Garcia Marquez’in Türkçeye *Kırmızı Pazartesi* adıyla çevrilen romanının konusu kısaca şöyledir: Santiago Nasar,



yakışıklı, çapkın ve cesur bir delikanlıdır. Santiago Nasar'ın yaşadığı kasabaya bir gün esrareniz bir kişilik olan Bayardo San Roman gelir. San Roman varlıklı bir kişidir. Kasabada gördüğü Angela'ya ilk görüşte âşık olur ve kızı ister. Ailesi bu isteği memnuniyetle kabul eder. Ve kasabada herkesin beklediği ve önemseydiği düğün hazırlıkları başlar. Düğün gecesi Angela'nın bakire olmadığı anlaşılır. Aile tarafından baskı yoluyla bunu yapan kişinin kim olduğu öğrenilmek istenir ve Angela, Santiago Nasar'ın ismini verir. Bundan sonra Angela'nın ikiz kardeşleri, Santiago Nasar'ı öldürmek için hazırlıklara başlar ve bu durumdan kasabadaki herkesin haberi olur. İkiz erkek kardeşler herkese Santiago Nasar'ı öldüreceklerini ve onu aradıklarını söylese de birçok kişi buna inanmayıp bu haberi önemsemez. Cinayet olacağından şüphelenen ve engellemek isteyenler ise Santiago'ya ulaşmak ister fakat ulaşamaz. Sonunda iki kardeş bıçak darbeleriyle Santiago Nasar'ı delik deşik ederler. Kardeşler cezaevine girer. Damat San Ramon, kasabadan kaçar. Angela'nın gerçekte kiminle birlikte olduğu bir sır olarak kalır.

Yazarın ele aldığı bu hikâye, gerçekten yaşanmıştır ve olaylar Marquez'in de doğup büyüdüğü kasabada gerçekleşmiştir. Yaşandığı dönemde olaydan çok etkilenen ve o zamanlar gazetecilik yapmakta olan yazar, hemen bu olayın merkezinde olduğu bir roman yazmak ister ve bu durumu annesiyle paylaşır. Ancak Marquez'in annesi, olayın kahramanları durumunda olan aile fertlerinin hayatta olmaları ve böyle bir şeyin onları incitebileceği düşüncesiyle, bütün aile üyeleri ölene kadar beklemesinin daha iyi olacağını söyleyerek, oğlunu bu niyetinden vazgeçirir. Marquez, bu hikâyeyi yazmak için 27 sene bekler ve nihayetinde de kaleme alır.

Gazeteciliğin temel tekniklerinden biri olan röportaj/rapor tekniğiyle yazılan bu romanda 37 karakter bulunmakta ve bu karakterler olayın nasıl gerçekleştiğine dair 102 cümle kurmaktadırlar. Bu cümlelerin tamamı, cinayetin herkesin gözü önünde nasıl gerçekleştiğine bir açıklama getirmeye yöneliktir. Oysa, olayın canlı tanıkları olarak konuşan bu 37 karakterin maktule, katillere, cinayet mahalline, cinayet gününe dair söyledikleri, olayı açığa çıkarmanın aksine, durumu büsbütün bir sis

perdesinin arkasına iter; zira herkes doğruyu söylediğini iddia ederek ve kasıtsızca tanıklık etse de ortaya çıkan ifadeler çelişkilerle yüklüdür.

Ortada görünen tek “gerçek”, Nasar’ın öldürüldüğüdür ancak bu son sahneye gelene kadar olup bitenler, hiçbir şekilde nesnel bir gerçekliğin yansıması olarak ortaya konulamaz. Öyle ki nesnel bir şekilde ölçülememesinin ihtimal dışı olarak görülebileceği hava koşullarına ilişkin bile, çelişkili ifadeler belirir. Kimileri, cinayet günü havanın “güneşli ve esintili” olduğunu söylerken, kimileri de tam tersine “bulutlu ve çisentili” olduğunu ileri sürerler. (Marquez, 2007)

Bu somut örnek, her ne kadar bir romandan alınmış olsa da, (gerçekleşmiş bir cinayetin aydınlatılması amacıyla yola çıkan bir roman olarak) kurgusal gerçeklik ile hayattaki gerçeklik arasında çok da fark olmadığını işaret etmektedir. Nesnel gerçekliğin kolaylıkla ulaşılabilir bir veri olmadığını ispatlayan bu örnek, tartışılmasını bile gerektirmeyecek bir konu iken, hava koşullarına ilişkin gerçeğin bile algıyla nasıl değişebildiğini göstermekte ve daha önce de değinildiği gibi, insanı hayatın temel sorularından biriyle, *Gerçek nedir?* sorusuyla başka bir düzlemde yeniden baş başa bırakmaktadır.

Estetik açıdan gerçeklik, kendiliğinden ortaya çıkan bir şey olarak ve diyalektik bir biçimde, kimisi çözülmüş kimisi çözülmemiş gerilim ve çelişkilerle dolu sorunlu, bölük pörçük, sonsuz bir süreç olarak görülür; söz konusu süreç bize gerçekliğe yönelik bir kavrayış kazandırır; insanın kendi dönüşümünü ve yeniden denge konumuna gelmesini ancak bu kavrayış sağlar. (Kuspit, 2010: 27)

Buradan yola çıkıldığında, gerçeğin varoluşa ve hayata dair en basit ama cevabı en zor, en karmaşık soru olduğu, bu nedenle de hem sanat hem felsefe alanlarında cazibe merkezi olmayı sürdürdüğü sonucuna ulaşılabilir.

Alman estetik kuramcısı ve felsefecisi Adorno’ya (1903-1969) göre sanat yapıtı ve onun ortaya çıktığı dünya arasındaki ilişki, ilk başta görüldüğünden daha karmaşıktır. Adorno işte bu tarihsel ve toplumsal koşullardan oluşan bütüne, sanatın ötekisi ya da sanatın ayrı olduğu diyerek sanatla günlük yaşam arasına bir mesafe koymak ister. [...] Bu açıdan bakıldığında sanat; hakikati temsiliyet gücünü, bilimin aksine, zorunlu olanı ortaya koyarak değil, bu zorunluluğa tabi

olmayan alanlar sunarak kazanabilir. Bu noktada sanat eseri ile hakikat arasında bir ilişkiden bahsetmek olanaklı olur” (Uçak, 2007: 58)

Sanatsal Hakikat de daha önce bilim tarafından ortaya konulmuş olan şeylerin, kendine özgü araçlarla sanat diline çevrilmesi anlamına gelir. (Ansiklopedik Kültür Sözlüğü, 1983: 366)

İran sinemasının dünyaca ünlü yönetmeni Abbas Kiyarüstemi'nin filmleri de bu bağlamda, hayal ile gerçek arasında bir diyalog olarak değerlendirilebilir; nitekim yönetmen, Cannes'da aldığı ilk ödülün ardından kendisine sorulan bir soru üzerine şunları söylemiştir: “Ben zaten kendi hayatımda da gerçek ve hayal konusunda bir çelişkideyim. Ama sinemaya geldiğimizde sinemada biz küçük yalanları yan yana koyarak büyük bir gerçeği anlatmaya çalışıyoruz.” (Kiyarüstemi, 2017)

### **1.2.1. Gerçeğin Algılanmasındaki Belirleyiciler ve Sinema**

Algının, gerçeğin ortaya çıkarılmasında ya da ele geçirilememesindeki temel etkenlerden biri olduğu daha önce belirtilmişti. Algıyı belirleyen nedenler bireysel nedenler olabileceği gibi, bunların dinsel, kültürel, ekonomik kaynaklı olması mümkündür. *Görme Biçimleri* kitabında John Berger algıya ilişkin şu çarpıcı cümleleri kurmaktadır: “Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkiler. İnsanların Cehennem'in gerçekten var olduğuna inandıkları Ortaçağ'da ateşin bugünkünden çok değişik bir anlamı vardı kuşkusuz. Yine de onlardaki bu cehennem kavramı-yanıkların verdiği acıdan olduğu ölçüde-ateşi her şeyi yutan, kül eden bir şey olarak görmelerinden doğmuştur.” (Berger, 2012: 8) Görsel algıyı sadece göz ve gözün işleyişiyle sınırlandırmak neredeyse imkânsızdır. Çünkü nesnelere fiziksel görüntüsü kadar, gören kişinin psikolojik durumu, nesne ile olan mesafesi, daha önce o nesne ile olan ilişkisi gibi birçok konu, görsel algının kapsamına girmekte ve bireylerin algısal etkinliklerinin düzenlenmesinde belirleyici rol oynamaktadır.

Batılıların gerçek kavramı daha çok dış Ben'den kaynaklanan dış gerçekçilik üzerine kuruludur. Ancak Doğu düşüncesinden sinemasına dâhil olan gerçekçilik hem iç Ben hem dış Ben'in algıladığı gerçektir. Böylece iki gerçek

dış ve iç gerçekçilikle karşı karşıyayız. Bu durum, Doğu gerçekçiliğinin daha çok yaygınlaşmasına sebep olmuştur. (Rehnema, 2010: 147).

Bir başka dikkate değer mesele de izleyicinin kültürel kodlarının, medya aracılığıyla kendisine sunulan ürünü algılamasını nasıl belirlediğidir. Bir dönem (1978-1991) ciddi bir izleyici kitlesine ulaşmış dizilerden biri olan Dallas dizisi odağında yapılan bir araştırma bu konuda iyi bir örnek teşkil edebilir. Birlikte izlenen bir bölümün ardından, bir grup izleyiciyle yapılan açık tartışmada şaşırtıcı sonuçlara ulaşılmıştır. Bu sonuçlardan biri, nesnel verilerin dahi öznel algılarla nasıl da değiştirilip dönüştürüldüğüdür:

Seyredilen bölümde Sue Ellen bebeğini alıp kocası JR'dan kaçmış ve eski sevgilisiyle birlikte onun babasının evine gitmiştir. Fakat Arap grup, kendi anlayışları açısından, geleneksel yoruma uyararak Sue'nun kendi babasının evine gittiği konusunda birbirlerini teyit etmişlerdir. (Tomlinson, 1999: 80) Görüldüğü üzere Arap grup, dinsel-kültürel kodların belirlediği bir algıyla gerçeği değiştirmiş, son derece açıkça ortaya konulan bir bilgiyi deforme etmiştir. Bu deforme etme edimi, algının gerçekle ilgisini ortaya koymak açısından oldukça çarpıcı bir örnektir. Bu nedenle, görsel algıyı etkileyen fiziksel, psikolojik ve hatta felsefi konular, görsel algının boyutlarının incelenmesi sürecinde önem arz ederler.

Algı üzerine yapılan farklı birçok araştırma daha, insan algısının farklı durumlarda, farklı sonuçlara ulaştığını ortaya koymuştur. Yiyecek resimlerini aç insanların, tok insanlara göre daha parlak algılaması bu durumu örnekleyen olaylardan biridir. İnsan algısı, tıpkı fiziksel bir ölçüm aleti gibi her durumda aynı sonucu veren tek boyutlu bir şekilde işlememektedir. Algı süreci insanoğlunun yalnızca hayatı deneyimlenmesinde değil, hayatta kalmasında da önemli bir rol oynamaktadır.

Öznel gerçeklik, nesnel gerçekliğin bir yansımasıdır ve tüm insanlar, bir toplumda ya da en azından bir grupta iken, gerçekliğin aynı belirlenimini paylaşırlar.

Kabul edilmelidir ki insanlar, yalnızca fiziksel dünyanın bilgisine değil, diğer insanların ve onlarla etkileşim yollarının bilgisine de sahiptirler. Aslında, toplumun nesnel gerçeği, her birey için bir uğrak noktası olarak düşünülmelidir. Zira öznel gerçeklik, kendini her koşulda korumaktadır. İnsanlar yalnızca diğerlerinin dünyayı nasıl gördüklerini değil, onların dünya algılarını da kendi algıları olarak kabul etmek zorundadırlar.

Algının kasıtsız olarak gerçeği bulanıklaştırmasına hatta onu neredeyse ele geçirilemez hale getirmesine verilebilecek bir başka örnek olarak, yine sinema tarihinin şaheserlerinden olan Akira Kurosawa'nın *Rashomon* filmi gösterilebilir. Bir hikâyeden sinemaya uyarlanan ve senaryosu da yönetmenin kendisi tarafından yazılan filmin konusu kısaca şöyledir: 12. yüzyıl Japonyası'nda karısıyla birlikte ormandan geçmekte olan bir samuray, bir haydudun saldırısına uğrar ve kendisi öldürülür, karısına da tecavüz edilir. Haydut yakalanır ancak onun ifadesi ile kadınınki taban tabana zıttır. Olayı çözmesi için çağrılan medyum aracılığıyla ölen samurayla bağlantı kurulur ve o da tamamen farklı bir hikâyeye anlatır. Cesedi bulan oduncunun ifadesi ise hiçbirisinininkine uymaz. Aynı suçun dört çelişkili ama bir o kadar da inandırıcı olarak anlatıldığı, yani herkesin 'gerçek'inin farklı olduğu bu olayda kimin doğruyu söylediği yani 'gerçek'in ne olduğu ortaya çıkarılamaz. *Rashomon*, sözcük anlamı olarak "Japoncada kale kapısı, hisar kapısı (veya şehir kapısı) anlamına gelmektedir. Özellikle Japonya'daki Heijō-kyō (Nara) ve Heian-kyō (Kyoto) şehirlerinin tarihi anıtsal güney kapıları bu adla anılırlar. Filmin çekimleri de günümüzdeki adı Nara olan Heijō-kyō'daki şehir kapısında ve civarında gerçekleştirilmiştir."<sup>3</sup> Bu etimolojik bilgidен ve filmde ele alınan konudan yola çıkıldığında yönetmenin, gerçeği bir kaleye benzettiği ve onun ele geçirilmesinin ne kadar zor, hatta bazen imkânsız olduğunu anlatmaya çalıştığı söylenebilir.

Sanat yapıtlarında ifade kavramı her zaman önemli bir öge olarak yer tutar. Her yapıt kendine has bir dile ve tarza sahiptir. Bir şeyden farklı yorumla ulaşmak ve onu farklı şekilde ifade etmek, iletişim aracı sayılan sanat yapıtlarının özelliklerine ve

<sup>3</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Ra%C5%9Fomon\\_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ra%C5%9Fomon_(film)). Erişim: 25.12.2016.

eserin yaratıcısına bağlıdır, ona özgüdür. Ancak bu özellik ve özerklik, ürünün ele aldığı konuda ne kadar başarılı olduğunu değerlendirmede rol sahibi olur. Bu da demektir ki, bir sanatçının ‘ben hakikati şöyle görüyorum ve gördüğüm gibi tanımlıyorum’ deme hakkı bulunmaktadır.

Hakikat kavramının, ifade biçimlerinin içerdiği yönelimlerle yakından bağlantısı vardır. Hakikat kendini süslenmemiş bir biçimde göstermez, asla da göstermemiştir. Hakikat asıl giysisiyle görünmek zorundadır, yoksa geçerliliği kalmaz. (ve bu da ‘hakikat’in bir tür kültürel önyargı olduğunu söylemenin başka bir yoludur) Her kültür ‘hakikat’in, başka bir kültürün belki de önemsiz ya da gereksiz sayabileceği belli sembolik biçimler içinde gerçekten sahici bir biçimde ifadesini bulabileceğini düşünür. (Postman, 2014: 32)

Söz konusu bağlamda “sinemada gerçeklik” kavramı zaman içinde değişime uğramıştır. Bu nedenle de yeni anlayışlarla yeni tanımlar yapılması gerekmektedir. “Fiziksel gerçeklik, insanın sembolik faaliyetlerindeki gelişmelerle orantılı olarak geri çekiliyor gibidir. İnsan, şeylerin kendileriyle ilgilenmenin yerine, bir bakıma durmadan kendisiyle konuşmaktadır. İnsan dilsel biçimler, sanatsal imgeler, mitsel semboller ya da dinsel ayinlerle kendi etrafına öyle bir zar örmüştür ki yapay (bir) aracın dolayımı olmadan hiçbir şey göremez ya da bilemez.” (Postman, 2014: 19)

Sinema, teknolojik bir sanat dalıdır. “Yedinci sanat” olarak sinema, 20. yüzyılda yayın araçlarının büyümesi sayesinde tahminlerin daha da ötesinde bir gelişme göstermiştir. Ortaya ilk çıkışından beri idealist, gerçekçi ve sanatsal bir simgeye sahiptir. Ancak sinemanın sadece bir sanat dalı olmadığını, teknolojiye bağlılığından dolayı endüstriyel bir ruha da sahip olduğunu unutmamak gerekmektedir. Bu özellik sinemanın karakterini aynı zamanda emsalsiz kılmaktadır. “Gerçekleri kamera vasıtasıyla film şeklinde kaydetmenin, insanın göz vasıtasıyla kaydetmesinden farkı şudur ki, kamera karşısındaki her şey film üzerine kaydediliyor. Ama insan gözü, gördüğünü pek çok etmenin (duygu, düşünce vs.) filtresinden geçirerek kaydediyor.” (Rehnema, 2010: 201) Bu yüzden sinema, ne diğer sanat dalları gibi değerlendirilebilir ne de sadece bir endüstri ürünü olarak görülebilir. Sinema ürünlerini değerlendirirken yapılan en büyük yanlış, genellikle onun bu özelliğini görmezden gelmek ya da etkisini tamamen anlamadan görmeye çalışmaktır.

Zekâ, yaratıcılık, duygu gibi unsurlarla çizilen karelerin, sanayinin maddi kaynaklarına dayanarak hareketlendirildiğini derinlemesine anlamadan, sinema ve sinema ürünleri konusunda doğru bir karara varmak mümkün değildir. Bu yüzden sinemadaki kavramların yeniden anlam bulmalarına dikkat etmek gerekmektedir. Gerçeklik, idealistlik ve bunun gibi kavramlar beyaz perdede yeniden tanımlanmalıdır.

Bu iletişim aracı, demokratik toplumlarda ve demokratik şartlarda yaratılan yapıtlar ile toplumla birebir kurduğu iletişimden dolayı; hem toplumdaki etkilenmekte, hem de bir yandan onu etkilemektedir. Sinema ürününün toplumu etkileme özelliği herhangi bir edebi eser veya oyundan daha fazladır.

“Kızılderililer, dünyada var olan her şeyin, karşılaşmaları durumunda birbirlerini etkilediğine inanırlar. Bu düşünceyi çoğu fizikçi de onaylamıştır. Böyle bir varsayımı doğru kabul edersek, o zaman insan gözünün gördüğü şeyi etkilediğini ve ondan etkilendiğini de kabullenmiş oluruz. Aynı zamanda kameranın *süjeyi* etkilediğini (tabii ki söz konusu teknolojik etkilemedir) kabul etmek zorunda kalırız. Kabul etmek durumunda olduğumuz başka bir şey de, kamera önünde vuku bulan gerçeğe, gözümüzün önünde yaşanan gerçeğin ve hatta gözün de kameranın da olmadığı durumda yaşanan gerçeğin birbirinden farklı olduğudur.” (Rehnema, 2010: 141).

Sinemanın, özelliklerinden ve yayın şartlarından dolayı, içinde bulunduğumuz çağda pek çok izleyiciye ulaşma imkânı bulunmaktadır. Sinemanın alımlayıcısı diğer pek çok sanattan kat kat daha fazladır; basılan bir kitap ya da bir tiyatro oyununun kendisine, sinemadaki kadar alımlayıcı bulmasının pek rastlanan bir durum olmadığı herkesçe kabul edilir bir durumdur.

Bir eser analiz edilirken veya değerlendirilirken onun nerede, nasıl, ne amaçla yapıldığının ve yapımcılarının ne tür bir hedefleri olduğunun da bilinmesi gereklidir. Öte yandan akıldan çıkarmamak gerekir ki her sanat yapıtı, bir toplumsal iletişim

aracıdır ve her araç, ne kadar masum ise o kadar sessizce toplumsal bilince sızar; bir toplumu hiç tahmin etmediği, aklından geçirmediği yerlere götürebilir.

İçinde bulunduğumuz dünyada hayatın ritminin son derece artmış olması, modern zaman maratonunun getirdiği diğer değişimler, sinemayı doğrudan etkilemiştir. Kitap okuyan insan sayısının azalması, film izlemek için sinemaya gitmenin bir zorunluluk olmaktan çıkması, artık çok sayıda kişinin yeni teknik medya imkânları sayesinde cep telefonlarından, tabletlerden film izleme olanağına ulaşmasını da beraberinde getirmiştir. Artık herkes sinemayı istediği yerde ve zamanda izler hale gelmiştir.

Ancak, herkesin kendi bakış açısını, düşüncesini empoze ettiği bir alana dönüşen medya ve bu kapsamda ciddi bir yer tutan sinema, bu ulaşılabilirlik imkânının yanı sıra bir tehlikeyi de beraberinde getirmektedir. İzleyicinin yeterince bilgi ve donanıma sahip olmadığı birçok durumda tuzağa düşmesi mümkün olmakta, içinde bulunulan zemin hedeflenenin aksine yanlış yönlendirmelerin odağına dönüşebilmektedir. Bu anlamda yalnızca izleyicinin değil, yaratıcı alanı temsil eden sanatçının da medyanın bu değişen yapısını tanımak zorunluluğu doğmuştur, aksi takdirde izleyici için söz konusu olan tehlikeler sanatçılar için de farklı boyutlarda söz konusu olacaktır.

Sinemada ifade edilen şey, gerek sözle gerekse de görüntü aracılığıyla aktarılan her şeydir. Bir film ya da program ister diyalogla veya dış sesle, ister görüntüyle gerisinde gizlenen sanatçının veya onu sunan medya aracının/kanalının düşüncesini ifade etmektedir.



İletişim araçlarını etkilemenin bir fonksiyonu olduğu saptamasında ısrar etmek zorundayım, ‘Görmek inanmaktır’ sözü epistemolojik bir aksiyom olarak daima önde gelen bir konumda olmuştur; ancak ‘söylemek inanmaktır, okumak inanmaktır, saymak inanmaktır, çıkarsama yapmak inanmaktır ve hissetmek inanmaktır’ gibi sözler de kültürlerin medya değişimine uğramasıyla önemleri artan ya da azalan sözlerdir. (Postman, 2014: 34)

Sinema her ne kadar görüntüyle öne çıkmış olsa da, söz, diyalog hâlâ kendi yerini korumaya devam etmektedir. Sessiz sinemada, sahne aralarındaki açıklama yazıları ya da diyaloglar, sesli sinemaya geçildikten sonra yerini diyalog ya da dış sese bırakmıştır. Böylece dış ses, sinemanın önemli öğelerinden birine dönüşmüştür. Aslında bu dış ses ve diyalogların, edebiyatın sinemadaki izleri olduğunu söylemek gerekir. Bu da göstermektedir ki sinema, edebiyatın devamı niteliğinde bir anlatı dilidir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### BİR ENDÜSTRİ OLARAK SİNEMA

#### 2.1. Medya ve Toplum

İnsanlık tarihine bakıldığında televizyonun gelmiş geçmiş en etkili iletişim araçlarından biri olduğu görülecektir. Bu etkili güç, elbette sermaye sahiplerinin de ilgisini çekmiş; eğlenme ve iletişim amacının yanında televizyonun tüketimi de belirleyebilecek, yönlendirebilecek bir güç olduğu kısa zamanda fark edilmiştir. Elbette ki televizyon bu kitlelere ulaşma gücü ve hızı nedeniyle iktidarların da kendi amaçları doğrultusunda kullanmayı seçtikleri bir ideolojik araca da dönüşmüş, gerçeğin değiştirilmesi, manipüle edilmesi, hatta yeniden inşa edilmesinde kullanılmıştır.

Bugün dünyada milyonlarca insan internet kullanıyor, gazete okuyor, sinemaya gidiyor ve televizyon seyrediyor. Dolayısıyla insanlar her gün binlerce görsel ve işitsel mesaj alıyorlar. Bu mesajlar, dramaların, komedilerin, haberlerin, şarkıların ve çizgi filmlerin içinde taşınmaktadır. Çok çeşitli yollarla, her yaşta insan için toplumsal yaşamı etkiliyor. Genelde bütün medya çok önemli olmakla beraber, günümüzde televizyonun toplumsallaşma sürecinde son derece önemli bir yeri vardır. (Bozkurt, 2015: 126)

Bu da kültürel anlamda bütün dünyada bir topyekûn değişim anlamına gelmektedir. Artık insanların ne yiyip içeceklerinden tutun da nerede tatil yapacaklarına, hangi politikacıya inanıp hangisine inanmayacaklarına, gerçeği hangi açıdan görüp değerlendireceklerine yön veren evrensel bir güç bulunmakta ve her geçen gün gücüne güç katarak yeni imkânlar için verimli bir menba şeklinde değerlendirilmektedir. Şüphesiz ki televizyon, günümüzde insanların algısını yönlendiren, belirleyen en güçlü araçlardan biri haline gelmiş bulunmaktadır.

Gelecekte bir gün, sinemanın ve hatta tiyatrunun yerini almasından korkulan televizyon, eğitici olma niteliğini her geçen gün biraz daha yitirerek kolaycı bir yayın anlayışını benimsemiş gibi görünmektedir. Yeni yayına başladığında üst

sosyoekonomik sınıfın eğlence aracı olan televizyon, zaman ilerledikçe alt-orta sosyoekonomik sınıfın eğlence aracına dönüşmeye başlamış, dolayısıyla da yayınlanan programlardaki hedef kitle de varsıl sınıflar değil orta sınıf ya da yoksullar olmuştur.

Sinema ve televizyon kavramları, toplumda farklı anlamlar kazanmışlardır. Belki sözlüklerde veyahut kitaplarda, sinema konusunda pek çok açıklama vardır; ancak halihazırda toplum için taşıdığı anlamların, geçmişteki teorik açıklamaların pek çoğuyla hiç benzerliği kalmamıştır. Kimileri televizyonu bir boş vakit geçirme aracı olarak görürken, kimileri gündelik hayatın rutininden biraz olsun kaçabilmek için, kimileri de dünyada olup biteni öğrenmek için televizyonun kumandasını eline almaktadır.

Medyayı anlayabilmek ve bu konuda söz söyleyebilmek için öncelikle medyanın, endüstrileşmeye dönüşmüş bir yatırım alanı olduğunun görülmesi gerekmektedir. Yatırımcı, ticari bir düşünceye sahip olduğundan, kaygı duyduğu ilk şey, sermayenin geri dönüşü ve onun garantiye alınmasıdır. Peki, sermaye nasıl garantiye alınacaktır?

Sanat ideolojik mesaj iletme aracı haline gelmiştir; tıpkı Platon'un derin düşünemeyen halk kitleleri için hakikati anlaşılır kılmak ya da en azından kitleleri hakikati sahiden anladıklarına inandıracak ölçüde hipnotize eden abartılı bir anlatı biçiminde hakikati aktarmak için mitleri kullanması gibi. (Kuspit, 2010: 56)

Bu da medyanın oyunu, kendilerini yöneten ideolojilerin kurallarıyla oynaması anlamına gelir.

İletişim, içinde bulunduğumuz çağın vazgeçilmez boyutlarından biridir. İnternet gibi devasa bir iletişim ağı ortaya çıktığı halde televizyonun önemini ve yaygınlığını kaybetmemesi dikkate değer bir noktadır. Günümüzün iletişimi artık çok katmanlı bir yapı içermektedir. İletişimin konumu ise siyasetin, ekonominin, sosyal

ilişkilerin yönlendiricisi olarak belirlenebilir. Başka bir açıdan, siyasi olarak bir iktidarın, varlık alanını inşa ederken, iletişim dilinin kodlarını ve nüanslarını bilmesi, siyaset ya da ekonomi bilimine vakıf olmasından çok daha önemli hale gelmiştir de denilebilir.

Televizyonun bütün sosyoekonomik çevrelerde en yaygın kullanılan iletişim aracı olması, onu doğallıkla, bütün iktidarlar için cazibe merkezi haline getirmektedir. Sanatsal iktidarlar, siyasi ya da ekonomik iktidarlar... hepsi için televizyon vazgeçilmez bir erk kurma alanıdır. “Televizyon, deyiş yerindeyse, toplumsal ve entelektüel evrenin arka planındaki radyasyon, yüz yıl önceki elektronik Bigbang’ın neredeyse gözle görülmez kalıntısıdır.” (Postman, 2014: 93) Başlangıçta bilgi verme odaklı bu çekici makineler, önce radyo ve sonra televizyon, zaman geçtikçe eğlenceyi odağına almış ve bir çatı altında yaşayan herkesin hayatını, hem kısmen belirleyen, hem de kısmen değiştiren bir rol üstlenmeye başlamıştır. Kuşkusuz, insanın temel ihtiyaçlarından biri eğlencedir ve eğlence sanatı da en önemli sanatlardan biridir. İnsanlık tarihinde kitleleri eğlendirmeyi başaran sanatçılar, isimlerini tarihe yazdırmışlardır. Gelgelelim, halihazırda belirli bir düzeyin altında seyreden yayınların amacını aştığı da, televizyonun mevcut durumuna bakılarak rahatlıkla ifade edilebilir.

Günümüz dünyasında, televizyon ve medya bir anlamda gerçeğin kendisine dönüşmüş durumdadır. 11 Eylül Olayı’nı yakından gören insanlarla yapılan röportajlarda görgü tanıklarından birinin şu ifadesi bu anlamda dikkat çekici olmalıdır: “*Tam bir film gibi gerçektir.*” Bu örnek, aslında televizyonun ve gerçeğin şu anki durumunu gözler önüne sermektedir. “Televizyonun hakikat, bilgi ve gerçeklik tanımlarını o kadar gözü kapalı kabul etmekteyiz ki ilgisizlik bize anlamlı görünmekte, tutarsızlık ise özellikle akıllıca davranmak gibi gelmektedir.” (Postman, 2014: 93) Wayne’e göre, bu konuyu farklı biçimde ele alanlardan biri de Walter Benjamin’dir. “Benjamin her sanat yapıtının, her şeyden önce bilincin tarihsel düzenlemeleri oldukları için’ politik eğilimleri ifade ettiği söyler.” (Wayne, 2011: 45)

Aktardığımız alıntıdan da anlaşılacağı gibi, günümüzde bilginin, iktidarların elinde daha çok güç kazanmak için bir araca dönüştüğünü görmekteyiz. Medya da iktidarların yaptığını yaparak, bilgiyi elinde tutmakta, istediği ölçekte yaymakta ve bilgi verirken de çoğu zaman örtük biçimde bir propaganda aracına dönüşmektedir. “Benjamin’e göre filmsel malzeme, toplumsal bilincin ya da ideolojinin düzenleyici işleyişleriyle uygunluğunu denetleyip, sosyo-tarihsel olarak bastırılmış olanı yakalar. Benjamin, Adorno'nun gerçekliğin dolaysız bir kopyası olarak filmi negatif değerlendirmesinden ayrılır.” (Wayne, 2011: 45) Burada, Benjamin’in sinemaya ve filme karşı çıkmasındaki temel gerekçe, önceleri auranın kaybı olmuştur; ancak bu itiraza sonraları başka gerekçeler de eklenmiş, Benjamin, sanat eserinin çoğaltılıp kopyalanmasının onu başka amaçlarla kullanıma açık hale getirdiğini de belirtmiştir.

Benjamin’e göre film moderndi ve içinde izlenen toplumun gerçek eşitiydi. Film kent yaşamının gerçek hızının, parçalı ve kesintisiz devinimidir. Bu çağı temsil etmenin tek uygun aracı şeyleri sürekli akış içinde algılamaktır: bir sinemasal kayıt.” (Wayne, 2011: 50)

Sinemasal kayıtlarla kastedilen, tasarlanmış bir kayıttır. Yani Benjamin’in kaygılandığı nokta tam da budur: Toplumsal gerçekliğin, bu tasarlama sürecinde kaybolmasıdır. Tasarımı, yani müdahale ve müdahale edilmiş gerçek’i, orijinal gerçek adıyla yayınlamaktır.

Herkesin kendi bakış açısını, düşüncesini empoze ettiği bir alana dönüşen medya ve bu kapsamda yer alan sinema, ulaşılabilirlik imkânının yanı sıra bir tehlikeyi de beraberinde getirmektedir. Jean Baudrillard, tüketim toplumunda gerçekliğin, her şeyi yutup yok etmiş olduğunu bu nedenle de gerçeklik ilkesinin varlığından söz edilemeyeceğini belirtir. (Baudrillard, 2008) demektir. İzleyici yeterince bilgi ve donanım sahibi olmazsa tuzağa düşebilecek, yanlış yönlendirmelerin odağında dönüşüm geçirecektir. Bu alanda yalnız izleyenin değil, yaratıcı alanı temsil eden sanatçının da medyanın bu değişen yapısını tanıma zorunluluğu doğmakta, aksi takdirde izleyici için söz konusu olan tehlikeler sanatçılar için de bir tehlikeye dönüşecektir.

Medyanın ekonomi-politik yapısı, kapitalist dinamikler ve siyasi iktidarlara ekonomik çıkar beklentileri doğrultusunda yayın yaptığı yolundaki görüşler, yoksullar arasında istisnai değil. Ayrıca yoksulların, genel olarak medya özel olarak televizyon dolayısıyla inşa edilen gerçekliğin kendi gerçekliklerinden farklı olduğuna dair bir kanaate sahip oldukları da söylenebilir. (Ergül vd., 2012: 56)

Televizyon ve sinemanın izleyici algısındaki belirleyici işlevi, küresel kapitalist sistemin hedeflerini gerçekleştirmede elbette ki çokça ve değişik biçimlerde kullanılmıştır ve kullanılmaktadır.

Televizyon, algısal bir yönlendirme yaptığı gibi yanılgılar da doğurmaktadır. Bilimsel gelişmeler sayesinde izleyicinin bilinçaltında yaratılan imgeler, onu yönlendiren güçlere dönüşme özelliği taşımaktadır. Gerçekliğe ilişkin hem sinema hem televizyon ekranları vasıtasıyla yaratılan bu yanılsama, oldukça ciddi boyutlara ulaşmakta, kişinin gerçek dünyaya dair algısını büsbütün değiştirip sarsmaktadır. Oysaki,

Filmler; binalar, kitaplar, resimler, heykeller gibi insan elinden çıkmadıkları ve insani maksatlar ve hedefler için yaratılmışlardır. Ancak nedense film izlerken hep bu temel amaç unutulmaktadır. Film bir çiçek gibi bir yıldız veya deniz gibi doğal bir yaratı değildir. Bazen sinema bizi kendisine öylesine bağlıyor ki onun insan ürünü olduğunu unutuyoruz. Oysaki sinemayı iyi anlamanın temeli, onun bir insani yaratı olduğunu; sanatla sanayinin yan yana gelişinden doğduğunu anlamaktır.” (Mehemedi, 2010: 6)

Bir sanat ürününün alımlayıcısı olan kişi, seçim yaptığı andan itibaren o sanat ürünü ile bir anlaşma da yapmış olmaktadır. Eseri seçen kişi onu seçerek, esere aynı zamanda, ‘ben senin ne olduğunu biliyorum, tahmin ediyorum ve seni seçiyorum’ da demektedir. Bu da dikkat edilmesi gereken bir diğer noktadır.

Televizyona dair eleştirilerden biri de onun sadece bir eğlence kutusuna dönüşmesinden çok, eğlencenin düzeyini düşürerek dolayısıyla izleyicisini hafife

alması, hatta bunu saygısızlık addedilecek düzeyde yapmasıdır. Bir başka nokta da, siyasetçilerin ya da sanatçıların televizyon ekranlarını kullanarak kendi popülaritelerini artırmak amacıyla mizahı kötü biçimde kullanmaları, sanatsal olmamasının yanı sıra komik de olmayan sonuçların doğmasına yol açmaktadır. Oysaki bir komedyenin kendi sanatıyla ve mizahla kurduğu ilişkide alımlayıcısına ve icra ettiği sanata dair duyduğu saygı son derece belirleyici olmalıdır. Sanatı, mizahı bir düşünceyi daha etkili hale getirip sunmak için gösterilen çabanın da buna uygun bir düzeyde olması gerekir.

Bir komedyenin kendi sanatına bakışını göstermesi açısından şu sözler ilginçtir: “Komik olayım diye özel bir çaba harcamıyorum. Ama öyle bir durum ortaya çıktığında bundan yararlanırım. Bana komedyen diyen olursa bunu büyük bir iltifat sayarım. Bir öğretmen dersini mizah duygusu katarak öğrettiği zaman öğrencileri yolda yürürken bile onun söylediklerini hatırlarlar.” (Postman, 2014: 93)

Televizyon ucuz esprilerin cirit attığı, ekrandakilerin eğleniyor ve diğer taraftakilerin eğlendiriyormuş gibi yapma hallerinin can sıkıcı biçimde sürüp gittiği bir maskaralar geçidine de sahne olmakta, hiç de hafife alınmaması gereken “eğlence” kavramının içi çoğu zaman büsbütün boşaltılmaktadır. Buna en iyi örnekler de genellikle show programlarında izlenmekte ve bu bir tesadüf izlenimi vermemektedir. “Amerika’da en az eğlendiren insanlar profesyonel komedyenlerdir.” (Postman, 2014: 15)

Popüler kültür savunucularının en çok sığındıkları ve dayandıkları cümle, genellikle “İzleyici öyle istiyor” cümlesi olmaktadır. İzleyiciye seçim yapma şansı sunuyormuş gibi görünüp, aslında pek çok vasat içinden birine katlanılmasını dayatan televizyon sektörü, kendisini çok yormadan kolayca ulaştığı ekonomik refahı sürdürmek üzerine kuruludur. Bugünün insanının düşünmek ve hayal etmek ihtiyacından büsbütün arındığı iddiası, insani gerçeklerle örtüşmeyen, popüler olanı savunmanın da en ucuz yollarından birine dönüşmüş durumdadır. Biçimin içeriğin

önüne geçmesi, düşünsel bir altyapının, hatta böyle bir altyapı sunmak kaygısının dahi olmamasına dair televizyon sektörüne en çok yöneltilen eleştirinin bu olması da elbette boşuna değildir.

Amerika Kızılderileri'nin bir zamanlar duman işaretleriyle gönderdikleri mesajların tam içeriğini bilmesem de bu işaretlerle felsefi bir tartışma yapılmadığını rahatlıkla tahmin edebilirim. Duman halkların varoluş niteliğiyle ilgili fikirleri yansıtabilecek karmaşıklıkta değildir; ancak bu karmaşıklığa sahip olsaydı bile, bir Çerokei filozofu, daha ikinci aksiyomunu iletmeye geçmeden önce elindeki bütün odunlarla battaniyeleri tüketti. Felsefe yapmak için dumandan yararlanamazsınız. Dumanın biçimi içeriği dışlamaktadır. (Postman, 2014: 15)

Öte yandan günümüz televizyon izleyicisinin, medya sahiplerinin ya da program yapımcılarının algıladığı/algılatmaya çalıştığı oranda “farkındalıktan uzak” olmadığını da belirtmek gerekir. Bugünün izleyicisini homojen bir kitle olarak değerlendiremeyiz. Kendisine sunulanı olduğu gibi kabul eden, izlediği üründeki gizli kodları çözemeyen ve çözemediği için de ürünü sunanın amacına ulaşmasını sağlayan bir kitle olduğu gibi, sorgulamayı başarabilen ve *ayık*, hatırı sayılır bir izleyici kitlesinden de söz etmek gerekir. Medya aracılığıyla yayılan popüler ürünlerde küresel bir yapının altı sürekli çizilse de, sanıldığı gibi bir program her kültürde aynı gerekçelerle izlenmemekte ya da aynı anlamları oluşturmamaktadır. Bu durumda aslında dikte ettirilmeye çalışıldığı gibi medya, popüler kültürü yayarak bir küresel eşitlik sağlamamaktadır.

Daha önce de bir örneklemede sözünü ettiğimiz Dallas dizisi, yayında olduğu yıllarda doksandan fazla ülkede gösterilmiş, inanılması zor bir başarıya imza atmıştır. Dizi başladığında gösterildiği ülkelerde sokaklar boşalmış, herkes ekranları başına koşarak nefes nefese bu diziyi izlemiştir. Ancak 1993 Şubatı'nda Fransız Kültür Bakanı tarafından Amerikan kültür emperyalizminin simgesi olarak nitelenen dizinin, izlendiği ülkelerde bu anlamda ne derecede bir emperyalizmi yarattığı üzerine düşünülmesi gereken bir konudur. Zira izleyicinin bir diziyi izlerken kendi kültürel kimliğinden ve bireysel kimliğinden kaynaklı pek çok değişken, diziyi verilmeye çalışılan mesajların yerine ulaşmasını etkilemektedir. Dizi yapımcılarının Amerikan kültürünü empoze etme amacında olması bu amaca yüzde yüz ulaşıldığı



sonucuna da beraberinde getirmemektedir. Nitekim farklı ülkelerden pek çok kişi üzerinde yapılan araştırmalarda “Dallas’ı niçin izliyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplar, emperyalist amaçların farkında olan ama onlarla ilgilenmeyip sunulan ürünlerdeki başka noktalar gerekçesiyle diziyi izlediğini belirten pek çok insan olduğunu göstermiştir: “Dallas... Allah’ım, bana ondan bahsetmeyin. Müptelası oldum çıktım! Fakat inanır mısınız kaç kişi bana ‘Seni kapitalizme karşı zannediyordum’ diyor. Karşıyım gerçekten, fakat Dallas o kadar abartılı ki kapitalizmle hiçbir alakası yok artık adeta, tamamen anlamsız rollerden oluşan bir oyun.” (Tomlinson, 1999: 77)

Sorunun sorulduğu başka bir katılımcı ise şu cevabı vermiştir: “Görüyorsunuz ben takke giyen bir Yahudiyim ve ben bu diziden ‘ne mutlu bize ve ne güzel bir cilvesidir kaderin ki bizler Yahudiyiz’ demeyi öğrendim. JR ve Allah bilir dört beş babalı bebeğiyle ilgili her şey- kim bilir? Annesi Sue Ellen, tabii, ve Pam’in erkek kardeşi ayrılır. Baba belki de odur... belli oluyor ki bunların hemen hepsi piç.” (Tomlinson, 1999: 80) demektedir diziyi kendinden memnuniyet duyup övünmesine bir vesile sunduğu için izlediğini belirtmektedir.

İnsanların çevresi sahte eğlencelerle, yaşamlarına hiçbir sahici değer katmayan ölü bilgilerle kuşatılmış vaziyette görülmekte ve duyarsızlaştırılmanın her geçen gün daha da arttığına tanık olunmaktadır. Bu sessiz operasyonda ise en önemli rolü televizyon üstlenmiş gibi görünmektedir. İletişim araçları özellikle de televizyon, bu insanlık tarihinin en eski kavramlarından biri olan “komplo teorileri”nin dönüştürülerek gündelik hayata nüfuz etmesinde güçlü bir söz sahibi konumundadır. “Basılı yayınların etkisi azaldıkça, politikanın, dinin ve eğitimin içeriği ile kamusal etkinliklerin diğeri bütün alanlarında da değişiklikler yapılması, bunların televizyona en uygun yeni bir şekilde sokulması gerekmiştir.” (Postman, 2014: 16)

Popüler ürünler, özellikle de popüler sanat ürünleri, insanların duygularını, inançlarını ve değer yargılarını kullanarak onlar üzerinde katharsis yaratmakta,

böylece de izleyicinin mantığından çok duygularını harekete geçirmektedir. Duyguları harekete geçen izleyiciye de katharsis aracılığıyla, siyasi, ekonomik, ideolojik mesajlar ustalık ve gizli yöntemlerle verilmektedir. Bu, aynı zamanda Vertov'un sinemaya dair temel eleştirilerinden birini de oluşturmaktadır. İzleyici üzerinde katharsis etkisi yaratan sinemanın, onu gerçeklikten kopardığını düşünen Vertov, bu nedenle sinemayı bir uyuşturucu olarak nitelemektedir. Üretim aracı olan kamerayı ve üretim süreci olan çekim ve kurguyu, mümkün olduğunca, gerçekliğin yansıtılması için kullanmaya çabalamasının altında da aynı etken yatmaktadır. Kurgusal sinemanın senaryo, oyunculuk, dekor, kostüm, makyaj gibi ana unsurlarını reddeder.

Aslında Vertov'un yapmaya çalıştığı sinema, Bertold Brecht'in kurduğu epik tiyatroya benzemektedir. "Asıl sorun katharsis yoluyla seyirciyi arındırmak değil, ama onu değişmiş bir insan olmaya doğru yönlendirmektir; daha doğrusu, tiyatronun dışında da kendisini tamamlamasını gerektiren değişimlerin tohumlarını onun içine ekmektir." (Abramov, 2005:15) Sanatçı, sanat vasıtasıyla aktarmak istediklerini katharsisi kullanarak aktarmaktadır denilebilir.

Modern çağda, katharsise karşı çıkan düşünceler ortaya çıkmıştır, bunların en önemlisi de tartışmasız Brecht'tir. Ancak Brecht'in ortaya attığı yöntem, katharsisi tümünden ortadan kaldırmaya değil, katharsisi parçalı bir yapıya dönüştürerek izleyiciyi düşünmeye sevketmeye yöneliktir. Sanat eseriyle onun alımlayıcısı arasındaki katharsisi tümünden kaldırmak mümkün de değildir; zira katharsis, cansız sanat eseriyle canlı insan arasında bir iletişim aracıdır. Katharsisi farklı şekillerde kullanmak, izleyicinin sanat eserini teslimiyetle algılamasının önünü keserek onu sorgulamaya doğru götüren bir olanak sunacaktır.

Seyirciyi doğrudan etkileme yerine, tiyatronun kendi yapısını değiştirmeye çalışan Brecht epik tiyatro anlayışıyla, gerçeği kavranabilir kılmayı amaçlamış ve ancak sürgünde iken uygulayabildiği bir sahneleme yöntemi geliştirmiştir. Bu yöntemle, sahne karşısında bir sokak olayını seyrediyormuşçasına oturan seyircinin düşünsel etkinliğini harekete geçirmeyi amaçlamıştır: *duygulandırma değil düşündürme, özdeşleşme değil bilinçlenme, duygu değil akıl*. Bunlar, sahnede *uzaklaştırmaya* da *yabancılaştırma* etkisi yaratmaya çalışan oyuncu

kadar salondaki seyirciyi de yönlendiren ilkelere. Nitekim oyuncular kendi duygularıyla, canlandırdıkları tiplerin duygularını birbirlerine karıştırmadıklarını oyun boyunca göstermek zorundadırlar. Çünkü amaç başkalaşmak değil, göstermektir. (Bozkurt, 1995: 228)

Vertov da Brecht gibi katharsisin engellenmesinden yana bir tavır izlemektedir. Brecht'in yabancılaştırma efektleriyle yapmaya çalıştığı katharsisin parçalanması eylemini Vertov, seyirciyle gerçeği yalın halde burun buruna getirerek yapmaya çalışır. Vertov'un amaçladığı gerçekliğe, sinemayla ne kadar ulaştığı tartışmaya açıktır ancak günümüz medyasının, izleyenin duygusal kodlarını çözümleyerek, endüstriyel çıkarlar doğrultusunda kullandığı, bunun için her geçen gün yeni imkânlar peşinde koştuğu tartışılmazdır. (Abramov, 2005: 19) Belgesel sinemada katharsisin, gerçeğe zarar verdiğine dair iddia bütünüyle yersizdir; belgesel sinema tarihinde yoğun biçimde katharsisi kullanan çok sayıda örnek vardır ve kimse de bunların gerçekten uzak düştüğünü iddia edemez. Bu bağlamda İranlı yönetmen Furuğ Ferruhzad'ın *Ev Karadır* belgeseli örnek verilebilir. Önemli olan sanatçının, katharsisi kullanma biçimidir, bu filmdeki katharsis izleyiciyi düşünmeye, sorgulamaya iten irkiltici bir katharsistir.

## 2. 2. Medya Kültürü

Medya, genel olarak bir iletişim aracı olarak tanımlanmaktadır. Ancak her şeyin gelişmesiyle birlikte iletişim araçları da gelişmiştir. Medya artık sadece iletişim aracı değil, başka söylemler, işlevler üstlenen bir alana dönüşmüştür. Bu yüzden bir medya ürününü tüketen kişi, katmanlarını anlamadan onu doğru yorumlayamayacaktır. Medya, geniş bir kapsama alanı olduğu için, farklı disiplinlerden bazı kavramları hem beslemekte hem de onları yeniden üretmektedir. Ancak nasıl ki her çocuk ana kucağından ayrıldıktan sonra farklı bir eğitim almaya başlıyorsa, bazı kavramlar da medyanın kapsama alanına girdikten sonra zaman zaman kendi anlamlarında değil, farklı anlamlar ve şekillerde yansıtılmaktadırlar. Bu önemli etki alanına sahip kavramlardan en önemlisi kültürdür.

Kültür, medyanın kopmaz bir ögesidir. Ancak medyanın ürettiği kültürle, bu kavramın esas içeriği arasında hayli büyük bir mesafe olduğunu söylemek gerekmektedir. Medya çoğu zaman var olan kültürü yansıtmak yerine kendine özgü bir kültür yaratmakta, kendi menfaati doğrultusunda şekillenen bu kültür, bir kaos kültürü oluşturmaktadır. Ancak bu, sessizce değişim yaratan sisi anlamak çok da zor olmamaktadır. Kavramların kaynağına inerek, bu mucizevi kutunun bize “yutturmaya” çalıştığı şekilleri, formatları yan yana koyarsak, belirsiz sınırların aydınlandığını görürüz.

Bunun için önce kültürün ne olduğunu bir daha gözden geçirmekte fayda bulunmaktadır. Kültür hakkında farklı yorumlar söz konusudur. Ancak kültür, diğer kavramlar gibi bir anlayış ve kavrama ölçüsüdür. Sosyal bilimlerde hiçbir düşünce diğerini tamamen reddedememektedir ve aynı zamanda hiçbir kavramı son tanımı budur diyerek tanımlayamamaktadır. Ancak belli bir çerçevede bir kavramı açıklamak gerektiğinde o açıdan kavram ele alınmaktadır. İletişim araştırmalarında “kültür” genel olarak davranışçı ve işlevselci terimlerle kavramlaştırılır ve bu kavram

üzerinde toplumsal-bilimsel yöntemler aracılığıyla genellenebilir hipotezlerin sınanmasıyla 'nesnel' bilgi birikimi sağlanabileceği öne sürülür.” (Mutlu, 2012: 205)

Medya kültürünün bir ideolojik amaç doğrultusunda sunumu ve yayılması söz konusu olduğunda ise, akla gelen soru bunun ne tür bir ideoloji ve kültür olduğudur. Bu konuda söz alan düşünürlerin çokça hedef gösterdiği kültür elbette Amerikan kültürüdür. Televizyonun ve sinemanın Amerikan kültürünü ve bağlantılı olarak da bu ülke çıkarlarını gözetten bir ideolojiyi inşa edip yaydığı iddiası kabul gören iddialardan biridir.

Özellikle üçüncü dünya ülkelerinin kültürel bir sömürüye maruz kaldığı bu iddiaların odağındaki ana meselelerden biridir. Zira dolaşımdaki bu medya kültürü ürünlerinin en başta dili İngilizce, Almanca, Fransızca gibi Batı uygarlığının dillerinden biridir. İkinci olarak Amerika ya da Avrupa dışındaki ülkelerde ortaya konan medya ürünlerinin dolaşım zincirine dahil olması yani küresel kapitalist ekonomide söz sahibi olabilmesi neredeyse imkânsızdır. Hal böyle olunca da televizyon ‘konuşan’ın kültürünü yayan onun tahakküm alanını belirleyen bir araca dönüşmektedir. “Medyanın kültürel önemi, kendisini üreten toplumun bir fonksiyonudur: modern kapitalist toplumlar, her türlü toplumsal deneyimi her düzeyde üretirler: bölgesel bazda, sınıflar ve alt sınıflar içerisinde, mahallelerde ve topluluklarda, çıkar gruplarında ve dernekleşmiş azınlıklarda.” (Tomlinson, 1999: 99)

Medya kültürünün ekonomik düzlemde pek çok neden-sonuç ilişkisi yarattığı bir gerçektir. Bunlardan en göze çarpıcı olanlarından biri, elbette reklam sektörü ve bu sektörün gerçeklik algısında yarattığı yanılsamadır. Bu yanılsamanın küresel çapta güce sahip çok uluslu şirketlerin kesesine giren kârı ne ölçüde ve nasıl arttırdığı da başka bir tartışma konusudur.

Gayet yaygın bir reklam kampanyasıyla satılan ürünler, alamet-i farikası olmayan ürünlerden çok daha üstün kaliteli oldukları şeklinde sahte bir iddiayla piyasaya sürülürler. Bu kampanyaların bir sonucu olarak da hedef kitle yani doktorlar, pek güvenilir ve objektif bir bilgi sahibi olamazlar. Çok daha ucuz ve markasız eşdeğeri olan pahalı markalı ecza ürünlerinin böyle saldırganca pazarlanması, gelişmiş dünyada bilinen bir uygulamadır. (Tomlinson, 1999: 172)

### 2. 3. Popüler Kültür, Medya ve Gerçek

Geçmişin dünyasında her şeyi siyah ya da beyaz olarak tanımlamak, sınıflandırmak bugünün dünyasına göre daha kolay ve belki de daha yaygın bir davranış kalıbıdır. Oysa bugünün dünyasında siyah ve beyaz arasında net sınırlar çekmek o kadar da kolay değildir. Shakespeare'in *Hamlet*'te dediği gibi artık "*İyi ya da kötü yoktur; düşünce var eder ikisini de.*" (Shakespeare, 2008) Bir sanat ürününe bakışta ve popüler kültürü değerlendirirken de iyi ya da kötü yönde bir hükme varmak kişinin düşüncelerine ve bakış açısına göre, elbette farklılıklar gösterecektir.

Kafka'nın *Dönüşüm* romanında, böceğe dönüşen modern dünyanın insanı (Kafka, 1999) "yorgun doğanlar" neslinin üyesidir artık ve onların ihtiyacı olan şey, düşünmek veya sorgulamak değil sıradan, anlaşılır bir dille, karmaşık olmayan ve tekrara dayalı olay örgüleriyle, benzer ses ve efektlerle dizayn edilmiş televizyon programları sayesinde yorgunluğunu atmaktır. Popüler kültür ürünleri artık kendisiyle yüz yüze gelecek, hesaplaşacak vakti ve enerjisi olmayan modern dünya insanı için bir tür sığınaktır. Kendi güçsüzlüğüne isyan edemeyecek kadar statikleşen ve koltuk konforuna teslim olan bu dünya insanı, ekranda güçlü kahramanlar aracılığıyla gerçekte ulaşamadığı kimliğe kısa süreliğine de olsa ulaşmakta ve böylece bir ruhsal boşalım, rahatlama yaşamaktadır.

Buraya kadar ifade edildiği şekliyle, popüler kültürü olumlu bakış açısından değerlendirenler olduğu gibi, olumsuz bakış açısından yaklaşanlar da bulunmaktadır.

Popüler kültüre olumlu yaklaşanların tezi, onun halka ait olduğu dolayısıyla çoğulcu demokrasinin bir sonucu olduğu yönündedir. Halkın kendisine sunulan popüler kültür ürünleri sayesinde bir nesnenin hakikisi ile sahtesi arasındaki farkın kaybolduğu, hakikisine ulaşamayan kitlelerin taklit ürünler vasıtasıyla kendilerini ifade etme fırsatı buldukları ve dolayısıyla sınıfsal ayrışmanın azaldığı fikrini savunarak, televizyonlarda yer alan pek çok dizi sayesinde insanların hangi sınıftan olursa olsun herkesin benzer duygu-düşünce ve fikir ikliminde oluşunu düşünerek rahatladığı dolayısıyla toplumdaki gerilimin azaldığı ileri sürdükleri iddialar arasındadır.

Popüler kültüre olumsuz bakış açısında ise pek çok argüman söz konusudur. Bunların başında Frankfurt Okulu'nun da üzerinde ısrarla durduğu, kitleleri uyuşturarak peşinden sürüklenme özelliği gelmektedir. Bu yanı sıra popüler kültürün faşist yapılara benzediğini belirten Frankfurt Okulu düşünürleri, popülerliğin hem ekonomik yaşamdaki hem de ideolojik bağlamdaki sonuçlarına dikkat çekmektedirler. Frankfurt Okulunun üzerinde ısrarla durduğu mesele, popüler kültürün gerçek bir kültür yaratmadığı; metalaşmış, tektipleşmiş bir kültür yarattığı yönündedir.

Popüler kültürün belki de en önemli özelliği bu benzeştirici yanıdır. Yerel renklerin farklı kültürel niteliklerin de içinde eridiği büyük bir pota olarak da nitelendirilebilir. Sınıf, gelenek ve zevklere dayalı kültürel farklılıkları yok etmek popüler kültürün başlıca yapabilecekleri arasındadır. Bireye seçim şansı sunuyormuş gibi görünerek, onu kendi sunduğu düzleme mahkûm eden ve bunu da özgürlüğü savunduğu, onu inşa etmeye çalıştığı yanılsamasını yaratarak rolünü hakkıyla yerine getirmektedir.

Modern dünyada televizyon ekranına bakarak yaşayan birey, aslında yönlendirilen bir algı dünyasında yaşadığını fark edemez hale gelmiştir. Uyaran sayısının artması, bireyin modern hayatta her geçen gün daha da yalnızlaşması, daha

çok çalışması, daha yorgun olması popüler kültür ürünlerinin daha hızla yayılmasına olanak sağlamaktadır. Bunun yanı sıra popüler kültürü yaymakla gelişen ve büyüyen sermaye sahipleri bilimsel gelişmeleri de bu kültürün daha hızla yayılması için kullanmayı asla ihmal etmemişlerdir. Halkın tepkisini ölçmek için geliştirilen araçlar, geniş çaplı anketler, psikoloji ve sosyoloji disiplinlerinde uzman kişilerin pek çok programın hazırlanmasında danışman olarak yaygın şekilde kullanılmaya başlanması daha iyi programlar yapmak amacını taşıyor görünse de temelde kapitalist toplum ideolojisini güçlendirmeyi, yaygınlaştırmayı amaçlamaktadır.

Geleneksel toplumsal yapıda sözel anlatılar ya da yazılı sanatsal ürünlerle düşünme, hayal etme ihtiyacını karşılayan insan, modern dünyada bu ihtiyacını televizyon sayesinde gidermeye yönelmiştir. Bu da televizyonun yaşanan gerçekliği değil, hayal edilen ve görülmek istenen gerçekliği yaratmasına aslında sanal bir gerçek üretmesine yol açmıştır. Bir yandan da bireyin yabancılaştığı kendi hayatının bir benzerini ekranda görmesinin kendi hayatına dair endişelerine yanılmalı bir sakinleştirici iğne vurduğu da söylenebilir.

Okuduğumuz her romantik roman, seyrettiğimiz her pembe dizi, bizim gerçekte yaşadıklarımızı şekillendirip dolayımlayabilir. Bu da bu deneyimlerin neticede daha az 'gerçek' olduğu anlamına gelmez. Mesele şudur ki mevcut gerçek daima bizim geçmiş deneyimlerimizin bir fonksiyonu olmak zorundadır ki modern toplumlarda bu, genellikle medya metinleri deneyimlerini içerir. (Tomlinson, 1999: 103)

Popüler kültürü, halk kültüründen ya da entelektüel tabaka kültüründen ayıran dikkat çekici bir özelliği de onun üst sınıf tarafından empoze edilen bir kültür olmasıdır. Bu da elbette bireysel algının şekillenmesinde, bireyin özgür iradesini her geçen gün daha çok devre dışı bırakmaya başlamıştır. Halka sunulan popüler ürün, ideolojik ve ekonomik olarak iktidardakilerin çıkarına uygun olan üründür.

Yapılan araştırmalar televizyonun en çok izlenen yayın saatinde televizyon şebekelerinin eğlence programlarına ağırlık vermeye yöneldiklerini göstermiştir. Bu yüzden tüm televizyon program türleri içinde izleyiciye hoşça vakit geçirten, düşündürücü yönü ağır basmayan, müzik, magazin ve spor türü programlarda aşırı bir tüketime ulaşılmıştır. Öyle ki siyasi haberler bile magazinleştirilmektedir. Saldırı, darbe, savaş gibi önemli siyasi ve toplumsal olaylar biçim ve içerik olarak üretici kültürün ideolojik yapısına uygun iletilerle verilmektedir. (Güllüoğlu, 2012: 75)



İnsanlar kendi evlerinde oturdukları koltuklardan canlı savaş görüntülerini herhangi bir diziyi izler gibi izlerken akılcılıktan ve eylemden ne kadar uzaklaştıklarını fark edememekte, bunu fark edebilseler dahi eyleme geçemez hale gelmektedir.

Popüler kültürün yarattığı tektipleştirme, bireyin kimliğini de tektip bir yapıya hapsetmeye başlamıştır ki bu kültürün en tehlikeli yanlarından biri de şüphesiz budur. Buradaki neden sonuç bağı çarpıcı bir sonuçla baş başa kalmamıza neden olacaktır: Tektip kişiliğin yaygınlaşması modern dünyanın yarattığı yabancılaşmaya bir katman daha ekleyecek, böylece kimliksel anlamda da bir yabancılaşma hisseden kişi, kimliksizleşmeye dolayısıyla da Frankfurt Okulu'nun dikkat çektiği gibi, sürüklenen kitleler içinde uyuşturulmuş bir bireye dönüşecektir. Kimliksizleşen bireyleri belli ideolojik ve ekonomik çıkarlar doğrultusunda yönlendirmek de elbette hiç de zor olmayacaktır.

Popüler kültürün, hafızasızlığı destekleyen bir yapı sunduğunu da belirtmek gerekmektedir. Halk kültürünün sözel oluşu, hafızayı güçlü ve canlı tutarken yazılı, entelektüel tabaka kültürü de kalıcılığının altını çizen, hafızayı canlı tutmayı gerekli kılan bir yapı sunmaktadır. Oysa popüler kültürün temel vasıflarından biri geçicilik, değişkenlik, iz bırakmamadır. Bu yanıyla da insan kimliğinin inşasında popüler ürünlerin kalıcı, kayda değer, nitelikli izler bırakmadığını söylemek gerekir ki bu da yine tehlikeli bir durum olarak, bu kültürün üzerinde çokça durulan vasıflarından biridir.

Halka ne düşüneceğini değil ne hakkında düşüneceğini söyleyen kitle iletişim araçları, evrenin karmaşık olduğunu, bunun algılanmasının ancak bu araçlarla mümkün olduğunu söyler. Her şeyi yansıtmaları mümkün olmadığı için de önemli gördükleri noktaları seçerler. Bazı konuları seçerek bazılarını da seçmeyerek gündemi belirlemiş olur. (Güllüoğlu, 2012: 71)

Popüler kültürün temel iddialarından biri de evrenselliştir. Ancak evrensellik söz konusu olduğunda gündeme gelen en tartışmalı konuların başında tahakküm

gelmektedir. Popüler kültürü yayan temel araçlardan biri olarak televizyon ne ölçüde bir tahakküm ve ideoloji aygıtıdır? Kapitalist sistemin felsefi ve ekonomik düzlemde yapı taşlarını ayrıştırıp çözümleyen en önemli isimlerden biri olarak, kuşkusuz, Marx, kapitalist sınıfın kendi çıkarlarını evrensellik maskesi altında gözettiğini belirtmektedir.

## 2. 4. Medyanın Bir Parçası Olarak Belgesel Sinema

Bir zamanlar sinema, ekonomi ve film pazarından söz edildiğinde, pek çok sanatçı, kapitalist sinemaya karşı çıkmış, sinemayı bu sistemden uzak tutma taraflısı olmuştur. Ancak zamanla “Sinemanın kendisi ekonominin bir parçası olarak sermaye dünyasıyla öyle bir iç içe geçmiştir ki artık onları birbirinden ayırmak çok da mümkün görünmemektedir. Öyle ki bu ikisinin birbirlerinin devamı ve gelişimi için zorunlu birlikteliklerini herkes anlamış durumdadır.” (Muhsasis, 2016: 54) Gelgelelim Agnes Varda’nın “Bağımsız bir yönetmen olmak için bağımsız ve müstakil bir zihne sahip olmanız gerekir. Şu anki durumda bu çok zor bir iştir. Zira aile, okul, din, vs. hepsi bağımsız/özgür bir zihne varmayı engelliyorlar.” (Bagiri, 2016: 104) tespitinde olduğu gibi belgesel yönetmenin bağımsızlığını koruması böylesine bir sektörde hiç de kolay olmasa gerektir. Zira çoğunluğun eğlence zevkine hitap eden popüler sinema ürünleri, sinemanın diğer türleri açısından haksız bir rekabet alanı yaratmaktadırlar.

Belli bir izleyici kitlesine ve bu kitleye seslenebileceği sınırlı alanlara bakıldığında, belgesel sinemanın varlık göstermesi oldukça zor görünmektedir. “Belgesel filmin bir metaya dönüştüğüne hepimiz şahit olmaktadır. Para ve ekonomi o denli etkileyici durumdadır ki, bir belgesel film yapmak için her şeyden önce piyasada o filmin ekonomik değer kazanıp kazanamayacağı araştırılmaktadır.” (Muhsasis, 2016: 54) Bu söz konusu ekonomik sınırlayıcılar elbette belgesel sinemanın hem hayat bulmasını hem de izleyici bulmasını zorlaştırmaktadır. “Filminizin büyük bir film festivaline katılmasını istiyorsanız, bir medya

danışmanıya görüşmeniz gerekir.” (Magdeal, 2016: 64) David Magdeal’ın da dediği gibi, bir filmi büyük festivallere dâhil etmek için o filmi iyi yapmak yeterli değildir. Reklam ya da dağıtım şirketleri ve medya danışmanları bulmak gerekmektedir. İşte her türlü sermayeye bağlı olan sinema piyasası budur. Ancak iş bu kadarla da kalmaz, bu şirketlerin sorduğu bir soru da şudur: “Siz filminizi sinemalarda mı görmek istersiniz, festivallerde mi? Zira filmin geleceği için planların amaç doğrultusunda yapılması gerekir.” (Magdeal, 2016: 65)

Belgesel filmin gerçekçiliğini etkileyenlere bakıldığında karşılaşılanlardan biri şudur: Belgesel filmin paylaşılmasını, izleyiciyle buluşmasını sağlayan önemli mecralardan biri belgesel film festivalleridir. Son yıllarda festivaller, medya danışmanlarının ve film dağıtımçıların kontrolü altındadır. Festivaller filmlerini de bu kuruluşlar aracılığıyla seçip almakta bu da bağımsız katılımcıların önünü tümenden kesmektedir.

Bu dağıtımçıları, festivallere film sağlamak, seçilecek filmi belirlemek gibi ana konularda temel belirleyici olmakla da kalmayıp dünyanın pek çok ülkesinde belgesel filmin içeriğinin nasıl olması gerektiğine dair bilgi vermek üzere atölye çalışmaları düzenlemekte, böylece de belgeselin niteliğinin belirlenmesinde, estetik algının kendi istedikleri yönde şekillenmesinde doğrudan müdahil olmaktadır. Ticari amaçla kurulmuş bu tür şirketlerin sahipleri ve çalışanları, hayatları boyunca tek bir belgesel film çekmemiş kişilerden oluşmakta; şirketler, belgesel film sektörünü ellerinde tutmaktadırlar. Böylece, hem filmleri, hem festivalleri hem de izleyicileri bu şirketler yönlendirmekte; belgeselin gerçekliğini de bunlar belirlemektedirler.

Belgesel film bir iletişim aracı olarak sanatsal bir eylemdir.

Bugün sanat yapmaktan çok, sanat üzerinde düşünüyoruz. Sanat-bilim, sanatın geçmiş zamanlarda sağladığı haz ve doyumdan daha üstün bir gereksinime haline gelmiştir. Sanat artık düşünceye, İde’ye yani felsefeye yöneltiyor bizi;

ama bu yöneliş, sanat yapmak için değil, sanatın ne olduğunun bilimsel olarak bilinmesi içindir. İşte bu da estetiğin araştırma konusudur. Hegel'in o ünlü *sanatın ölümüne* ilişkin olarak söyledikleri bunlardır; ona göre sanatın artık bir işlevi ve görevi kalmamış, onun yerini felsefe almıştır. Ama yine de Hegel, Horatius'un "*Et prodessevolunt et delectarepoetae*" (Ozanlar hem eğlendirmek hem de yararlı olmak isterler) demesine katılarak sanata ilişkin son söz olarak şunları söylemekten de kendini alıkoyamaz: "*Sanat, hakikatte halkların ilk eğiticisidir.*" (Bozkurt, 1995: 154)

Belgesel sinemanın medyanın bir parçası olarak iletişimsel ve elbette sanatsal bir amacı bulunmaktadır; ancak medyanın diğer alanlarındaki tehditler belgesel sinema için de geçerlidir. En temelde, gerçeğin medya çıkarları odağında şekillendiği bir endüstrinin parçası olarak belgesel sinema, en temel amacını gerçekleştirme yolunda engellerle karşılaşmaktadır. Değişen hayat koşulları ve yaşam biçimleri gerçeğin bile hızla değer kaybına uğradığı bir dünyanın doğmasına neden olmuştur. İçinde bulunduğumuz bu gerçeklik evreni, belgesel sinemanın merkezindeki konulara ve kaygılara yenilerinin eklenmesi sonucunu da doğurmuştur. "Artık belgesel sinemanın dingin, çatışmalı, coşkulu zihninde birçok kavram, sinemanın yanı sıra, daha da yoğun olarak yer alıyor: Bilgi, toplumsal hafıza, kültürel süreklilik, insan, küreselleşme sorunları, bağımsızlık, yaratıcılık, yeni – alternatif iletişim ortamları!.." (Rıza, 2003: 11)

Bir endüstriye dönüşmüş olan sinema sektörünün parçası olarak belgesel sinema, izleyicinin haz beklentisinin çoğaldığı, sabrın son derece azaldığı, teknolojik imkânların göz alıcı bir noktaya ulaştığı bir dünyada hayatta kalma ve yeni imkânlar yaratma mücadelesi vermektedir. "Belgeselciler gerçek öykü anlatıcılarıdır. Belgesel filmin arkasında büyük bir dünya yer alır. Ancak belgesel yönetmenlerinin, film yaparken öncelikle düşünceleri gereken şudur: Ne yapmalı ki filmleri televizyonlarda yayınlanırken izleyiciler kanal değiştirmesinler." (Oskoueı, 2016: 2)

Bu cümle, günümüz dünyasını kısaca tanımlamakta, daha çok televizyon kanalları aracılığıyla seyircisiyle buluşma imkânı yakalayan belgesel filmlerin, bu son derece sınırlı alanı, hiç de kolay elde edilemeyecek şansı çok etkin bir şekilde değerlendirmesi gerektiğini bir kez daha ortaya koymaktadır. Artık belgesel

yönetmeni, kurgusal sinemanın imkânlarından da tekniklerinden de yararlanmayı bilmeli ve kendine yeni anlatım olanakları yaratmalıdır; aksi takdirde bugünün izleyicisini ekranın karşısında tutması olanaklı değildir. Gerçeğin cazibesi elbette izleyiciyi çekecektir ancak gerçekliğin sunumu, içeriğin dikkate alınıp alınmamasında çoğu kez belirleyici olmaktadır.

Pazar payı, kurgusal sinema kadar olmayan belgesel sinema, ekonomik platformda daha fazla güçlkle karşı karşıya kalmaktadır.

Belgesel sinema, bir yandan ticari sinemanın salonlarından hızla kovulurken, bir yandan da var olma savaşı vermek zorundadır. Sinema pahalı bir sanattır, belgesel sinemanın daha da pahalı olduğu ayrıca belirtilmelidir. Seçtiği duruşa uygun düşen ‘gönüllülük’ gibi değerlere tutunmaya çalışırken, kaynaklarını da yaratabilmek için, haber filmleri ile kovulduğu salonlara geri dönmeye çalışmıştır.” (Rıza, 2003: 11)

Bu da belgesel yönetmenin, bağımsız hareket ederek, hayalindeki tasarıma ve içeriğe uygun filmler çekmesini engellemektedir. “Belgesel sinemacı tam bağımsız sayılamaz. Yaptığı belgesel filmler, sırf kendi isteği ve ilgi alanları doğrultusunda ortaya çıkan çalışmalar değildir. Her belgeselci öyle veya böyle toplumsal bir konuya dikkat çekmektedir. Konunun, toplumsal boyutu, ortaya çıkan belgesel filmin evrensel niteliğini belirleyen önemli faktörlerden bir olmaktadır.” (Öztürk, 2009-2010: 114)

Değişik biçimlerde belirtildiği gibi, televizyon bir kültürü şekillendirmekte ve insanların normal şartlarda karşı çıkacağı pek çok şeyi kabul etmesini sağlamaktadır. Yeni bir algı yaratmakta ve algıyı da bu yönde şekillendirmektedir. Televizyon kanalları, belgesel formatında yapılan programlardan, gerçeklik öğelerini alıp kendi tasarladıkları gerçekleri, insanlara yaşanan gerçeklik gibi sunmaya çalışmaktadırlar. Bu da belgesel sinemanın karşısına çıkan başka bir tehdit olarak değerlendirilebilir. Algının farklı enstrümanlarla şekillendirilmesi, ayrıca bilinç meselesini de gündeme getirmektedir.

Günümüzde, yaşadığı dünya, toplum ve etrafında olup bitenlerin gerçekliği konusunda bir hükme varması zorlaşan bir izleyici kitlesinin söz konusu olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Ulus Baker, Spinoza'nın bilinç kavramını anlatırken, bilinci şöyle tarif ediyor: Bilinç bir seçmedir her şeyi değil, işimize geleni seçme hallerimize 'bilinçli davranış' diyoruz. Dolayısıyla bilinç doğaya hâkim olmak şöyle dursun, onun azaltılması, eksiltilmesidir... Yani doğaya eklenen bir şey değil, onun unuttuğumuz bir anı, bir kısmıdır. Bu yüzden 'bilinçdışı' problematiği tam da doğa üstünde beşeri hâkimiyetin tesis edildiğinin düşünölmeye başladığı bir anda Batı uygarlığının göbeğine bir bomba gibi düşövermiştir. (Aktaran: Şen, 2016: 46)

Medyanın gerçeği şekillendirme davranışı, haber akışının bu kadar çoğaldığı bir dünyada gerçeğin ne olduğuna ilişkin sürekli bir kafa karışıklığı yaratmakta, bilinçli izleyiciyi de gördüklerine, duyduklarına mesafeli yaklaşmaya itmektedir.

Suriyeli sanatçı Khaled Jarrar, Suriye'de protestoların başladığı 2011-2012 yıllarında toplumsal direnişin kaydı konusunda Batı medyasının yaklaşımı ve yaşananlar arasındaki ikilemi şöyle tarif eder: protestoların başladığı aylarda Batılı medya kuruluşları Suriye'de birçok çalışma yürütür ve yurttaş gazetecilik kavramını Suriye'de yaygınlaştırmaya çalışır. Atölyelerde verilen eğitimler sonucu belirlenen 'yurttaş gazeteciler' zamanla Batılı medya kuruluşlarına para karşılığı protesto ve eylem görüntüleri gönderirler. Ancak kısa sürede arzın çokluğu talebi daha seçkin kılar: Şiddet görüntüleri ve eylemlerin çarpıcılığı daha önem kazanır ve yurttaş gazeteciler, yaşanan olayların kaydından çok medya kuruluşlarının tarif ettiği protesto ve şiddet görüntülerini para karşılığı servis eden ve birbirleri ile rekabet eden ajanslara dönüşürler. Birkaç yıl sonunda Suriye'nin görsel gerçekliği, korku ve dehşet salan pornografik şiddet görüntülerinden ibaret hale gelir. (Şen, 2016: 47)

Bu durumda sorulması gereken şudur: Medya gerçeği mi yansıtmaktadır yoksa gerçeğin ortaya çıkmasında rol mü almaktadır? Medya vasıtasıyla ortaya çıkan gerçek de bir gerçektir, onu da reddetmek mümkün değildir. Bu durumda gerçeğin ne olduğunu ayırt etmek daha da güçleşmiş vaziyettedir. Bir belgeselci her şeyden önce belgeseli, bu karnaval dünyasının bir parçası kılmamak ve dezenformasyon yaratmamakla yükümlüdür. "Dezenformasyon, yanlış enformasyon demek değildir. Dezenformasyon, yanıltıcı enformasyon yani insanda bir şey hakkında bilgi sahibi olma illüzyonu yaratan, oysa aslında insanı bilgilenmekten uzaklaştıran enformasyon demektir." (Postman, 2014: 16)

Aslında hiçbir sanat tarih boyunca tarafsız olamamıştır. Sanatçının tepkisi, yani sanatı, karşısına çıkanlara göredir. Ve yaptığı eylem, yani yarattığı eser, onun hangi tarafta olduğunu göstermektedir. Bu yüzden bir sanat ürünü –ki belgesel film de medyanın bir kolu sayılarak bir sanat ürünüdür– bu kurallardan müstesna değildir. Onun gerçekliğini sorgulamak için yapım süreci ve genel yapısından daha çok onun alt yapısı, sanatçısının nasıl bir düşünceye sahip olduğu ve hangi düşüncelerin peşinden gittiğini araştırmak daha doğru olacaktır. Yöntemler insanların elindeki hamurdur ve istenilen şekilde değerlendirilmektedir.

Bir filmin geleceğinin nasıl olacağına ne yönetmen, ne de izleyici karar vermektedir. “Yapımcı bir yatırımcı olarak (yapımcılığı yönetmenin kendisi üstlenese de yön belirleyen öge yine ekonomiktir.) ve onunla birlikte dağıtım şirketleri ve reklam şirketleri filmin kaderini çizerler.” (Magdeal, 2016: 64) Sinema da belgesel sinema da bu medya düzeninin bir parçasıdır; bu belli hiyerarşilerin, sınırlılıkların, kuralların belirlediği düzenin bir parçası olmak istemeyen sinema, bağımsız olarak var olma mücadelesi vermek zorundadır.

Medyanın, sınırları belirli alanında, varlık mücadelesi veren belgesel film, bir de devamlılık göstermeyen, ilgisi hemen dağılabilecek, kaygan zemin üzerine konuşlanmış bir izleyici kitlesiyle karşı karşıya olmanın zorluklarını göğüslemek durumundadır.

Profesyonel bir belgesel izleyicisi, sadece bizim gibi ülkelerde değil, dünyanın hiçbir yerinde yoktur. Bu yüzden belgesel izleyicisi daha çok konu üzerinden tarihsel bilgi edinmeyi amaçlar. Çünkü toplumsal ve siyasi konular, günümüzde en çok merak edilen ve gerçeklerinin ne olduğunun peşine düşülen mevzulardır. Bu yüzden toplumsal ve siyasi belgeseller daha çok ilgi görmekte ve daha çok yapılmaktadır. (Saffarian, 2016: 78)

İzleyici, yalnızca belgesel izleyicisi değildir, toplumsal konuların da takipçisidir. Demek ki toplumsal anlamda duyarlılıkları daha gelişmiş bir kitledir. Bu

da en yalın haliyle daha eğitilmiş, daha donanımlı ve dünyanın/insanlığın geleceği konusuna kafa yoran insanlar demektir.

## 2.5. Belgesel Sinemanın Bireysel ve Toplumsal İşlevi

Belgesel sinema, insanların merak duygusunu tatmin etmeleri ve bilgilenme ihtiyaçlarını gidermeleri bakımından ilgi çeken bir sanattır. Sanatın diğer alanlarında olduğu gibi belgeselciyle, ortaya koyduğu eser arasında bir ilişki vardır. Sanatçı ile sanat eseri arasındaki ilişkiyi değerlendiren Duchamp şunları ifade etmektedir:

Yaratma sürecinin ilk aşaması malzemeyi aracıya dönüştürmektir, bunu gerçekleştiren de aktarımdır. Başka bir deyişle, malzeme, aracıya dönüşerek analistin yerini alır; böylece sanat eserini yaratmak sanatçı için bir tür kendi kendini analiz etme süreci haline gelecektir. Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder. [...] Sanatçı gibi, izleyici de bir tür aracı rolü oynar; yani izleyici estetik yargılarda bulunurken öznel duygularını mantığa büründürme eğilimindedir, tıpkı sanatçının onaylanma ve hatta gelecek nesiller tarafından kutsanma umuduyla mantığa bürünmüş açıklamalarda bulunması gibi. [...] Sanatçının eseri gerçekleştirmek için verdiği mücadele bir dizi çaba, acı, memnuniyet, ret ve karardan oluşur; bunlar da en azından estetik düzlemde tümüyle bilinçli olarak yapılmaz, yapılmamalıdır da. Estetik düzlemde olmak demek, bu bilinçsiz mücadeleye -tamamen kişisel yaratıcı sürece- duyarsız kalmak demektir. (Kuspit, 2010: 31-35)

Önce söz ve sonra sözlerin birleşmesiyle oluşan hikâyeler, insanı geçmişten günümüze taşımaktadır. “İnsanın en önemli zihinsel işlevlerini yerine getirebilmesi için anılar; bilgiyi, her çeşit yaşantı ve deneyimi kaydeden, gerekli olduğunda ortaya çıkararak bir depodur.” (Sönmez, 2015: 16) Anlatı dili sadece anlatma görevini değil, var olanları gelecek nesiller için saklama görevini de üstlenmiştir. Kimisi manzaraları çizip mevsimleri kaydetmiş; kimisi boyaları, renkleri, ışıkları, sesleri kullanarak anları ve düşünceleri kaydetmiştir.

Tam bu noktada belgesel sinemanın, hafızası her geçen gün zayıflayan, topluma ve insana geçmişe dair kayıtlar sunma görevi üstlendiği söylenebilir.



Hafızanın, görüntü bombardımanında yağmalandığı, işgal edildiği popüler kültürde belgesel sinema, bir nevi can simidi işlevi görür. Sosyal, siyasi konularda belgeseller yahut da bir kişiden yola çıkarak bir döneme ışık tutan belgeseller, bir anlamda toplumsal hafıza kayıtlarıdır. Bir iletişim aracı olarak ve sanatsal bir ürün olarak değerlendirilen belgesel sinemanın, bu kaydetme yönü ve hafızayla ilişkisi popüler kültür bağlamında incelenmeye ve dikkate değerdir.

Belgeselin en temelde geçmişle bugün, birbirinden uzak kültürler, yaşamlar, insanlar ve toplumlar arasında bağ kurarak bir iletişim kanalı açtığı söylenebilir. Görüntünün diliyle en uzak noktadaki hayatı, evlerin içlerine kadar taşıyan belgesel sinema evrensel bütünlüğün içindeki farklılıkların tanınmasına, yerel renklerin fark edilmesine ve bir anlamda insanın evrensel olmayan yanlarının anlaşılmasına yardım eder.

Özellikle çağımızda, endüstrileşmiş sinema sadece bir sanat eseri değildir. Farklı söylemler, mesajlar ve katmanlara sahip olan sinema, her yerde kendini pazarlar, sergiler ve izletir. Endüstri haline gelmiş sanat, kaçınılmaz olarak ideolojikleşmiştir.

İdeolojik sanatta –tabii buna hâlâ sanat demek mümkünse–düşünceler slogan haline, bir nevi pankart yazısı haline gelmiştir. Bu sanat, kitle iletişim araçlarının yoksul bir akrabası gibi görünmeye başlamıştır çünkü onların ikna yeteneğine de ulaştıkları kitleye de sahip değildir. Aslında amaç mümkün olduğunca sanatsız olmaktır, çünkü sanat zaten devrimci zihne değil, duyulara seslenen, dikkatinizi dağıtan bir yanılısamadan ibarettir. (Kuspit, 2010: 57)

Gerçeğin yansıtılmasında zaman içinde farklı anlatım yolları da bulan belgesel sinema, somut durumlar ve belgelerden yola çıktığı gibi imajlar yoluyla da gerçekliği yansıtmayı denemiştir.

Belgesel sinemada görüntüleme sırasında estetikten ve göstergebilimden faydalanılır. Yani soyut gerçekler, bazen somut gerçeklere dönüştürülür ki bu da bir tür imaj yaratmaktır diyebiliriz. Aslında göstergebilim belgeselde gerçeklerin yansıtılması ve onların etkileyici olması için belgeselciye önemli bir

araç sunuyor denebilir. İlgi çekici görüntülerle ve duygusal izler oluşturarak gerçekler ortaya konulur. (Jahrumi, 2016: 2)

İmaj yaratmada başka sanatlardan yararlanıldığı gibi başka bilim disiplinlerinden de yararlanmayı bilmiştir belgesel sinema.

Günümüzde çok sayıda belgesel film yayınlanmakta, birçok belgesel kanalı yayın yapmaktadır. Belgeseller, düşünce aşamasından yayın aşamasına kadar çok emek harcanan filmler ve programlardır. Özellikle çekim aşamasında doğal ortama müdahalelerin olması çekimleri oldukça zorlaştırmaktadır. Belgeselcinin ele aldığı konuyla bir toplumsal ya da bireysel duyarlık yaratmaya çalıştığı elbette söylenebilir, zira iletişim amacının böyle bir beklentisi olması kaçınılmazdır Wolverton'un belgeselin yapısı ve amacına ilişkin görüşlerine yer veren eserinde Simten Gündeş, şunları alıntılar:

Amacımız eğlendirmek mi yoksa daha memnun edici bir insani gerçekliğin kurulması veya aksettirilmesi midir? Seyircilerimizin mevcut gerçeklerden kaçmalarını mı istiyoruz yoksa gerçekleri değiştirecek bazı yeni inançlar oluşturmalarını mı istiyoruz? Belgesel sunmanın amacı daima sonra gelen olacaktır. Üretim belgesel diye adlandırdığımızın bir kalıbı olması gerekiyor, duygusu ve zekâsı olmalı. Bizim ilgilendiğimiz gerçekçilik toplum üyelerimizin zihinlerinde oturan inançların cisimidir. Belgesel yapımının son temel kuralı da seyircimize mevcut gerçeklerini var olan kültürel inançları tarafından oluşturulan beklentilerinin çerçevesinde göstermektir. (Aktaran: Gündeş, 1998: 17)

Belgeselin kurmaca sinemadaki gibi eğlendirme amacında olmadığına dikkat çeken Wolverten, belgesel sinemanın toplumsal ve bireysel farkındalık yaratmada, inanç oluşturmada nasıl etkili bir güç olduğunun altını çizmiş olur. Söz konusu bağlamda Simten Gündeş de şunları söylemektedir: “Özgür toplumlar, kendi gerçeklerini kendi inanç sistemlerinden yararlanarak yansıtırlar. Belgesel filmin amacıysa toplumun inançlarını oluşturacak gerçekleri görüntüleyip bunları topluma göstermektir.” (Gündeş, 1998: 18) Ancak belgeselcinin, bireysel ve toplumsal farkındalık yaratma çabası, onun toplumu yönlendirmeye girişmesi anlamına gelmez. “Bir belgeselcinin görevi toplumu belli bir yöne çekmek değildir, sadece var olan her şeyi olduğu gibi yansıtması gerekir. Ele alınan konudan yola çıkarak izleyenin kendi hükmünü vermesi, kendi yolunu çizmesi gerekir” (Bahmeni, 2016: 8) Öte yandan,

belgeselcinin ele aldığı konuyla toplumsal duyarlık oluştururken şirazenin ayarını kaçırılmamalıdır. “Belgesel film, kriz yaratmaz ancak krizleri gösterir, yansıtır ve onlar odağında yarattığı tartışmalarla toplumu kendini korumak için yeni eleştiri alanlarına götürür. Hiçbir belgeselci karamsarlık oluşturmak ya da topluma zarar vermek için belgesel film yapmaz.” (Karimi, 2016: 7)

Buradan yola çıkıldığında belgeselin, temelde belgelemek amacıyla olduğu ve nesnelliğin mümkün olduğunca korunması gerektiği görülecektir. Belgeselci, kendinden bir şey ekleyemez yapıta, anlatmak istediklerini sadece olayın içinden bulur ve tasarımla estetiği yaratır. Bu arayışta kimsenin göremediklerini görür. “Richard Dyer MacCann, belgesel filmi toplumun uyarıcı güçlerinden biri olarak tanımlıyor ki toplumda demokrasiyi kurabilir, böyle filmler hayatımızın ve gündelik yaşayışımızı değerlendiriyorlar ve onu olması gerekenle kıyaslıyorlar.” (İmami, 2012: 14) Belgesel film, göz önünde olup kimsenin göremediklerini gösterir. Buna aydınlık ve aydınlatma açısından bakarsak bir toplum geçmişini ve şimdisini anlayarak geleceğini hazırlar.

Diğer sanatlar insanların hayal perdesine dalıp gitmesine ve “gerçek”ten uzaklaşmasına yol açarken belgesel tam tersine insanların gözünün önündeki perdeyi kaldırmaktadır. “Richard Meran Barsam, belgesel film hayal yerine gerçeklerin anlatılmasına koyulur. Belgeselci, kişisel bakışını ve kamerasını gerçek bir olay, gerçek karakterler üzerine odaklar ve odakladığı noktadan gördüklerini derin ve kapsamlı bir yoruma dönüştürür, der.” (Aktaran: İmami, 2012: 14)

Buradan bakıldığında belgeselin, günlük hayatın ritmi ve rutini içinde hayatın gerçeğinden uzaklaşan insanı tekrar o gerçeği görmeye davet ettiği, buna bir kapı açtığı söylenebilir. Popüler kültürün kitle ruhuyla hareket ederek, davranışları üzerindeki kontrolünü kaybeden günümüz insanına bireyselliğin, iradeyi ele geçirmenin imkânlarını gösterir. Bu da rutinin yanılmasıyla, gerçeğin ne olduğundan uzaklaşan insanı, tekrar gerçekle yüz yüze getirmektedir.

Sadece belgesel filmde toplumla yüz yüze gerçekleri konuşmak mümkün olur. Belgesel film, insanlarla bireysel ilişki kurup onları düşünmeye davet edebilir. Diğer sanat dallarında bu diyalog kurulmuyor değil ancak belgesel film yüzleşme ânı ve mekânı sayılır. Belgesel yönetmeni, izleyiciyi bir anlamda davet eder. İzleyici belgesel yönetmeniyle birlikte düşünme turuna çıkış daveti alır. İzleyicinin bu daveti kabul etmesi için hep öğreneceği bir şeyler olması gerekir. Ne kadar çok bilirse bu dünyayı daha çok anlayacağına ve ona daha çok hâkim olacağına inanan izleyici için belgesel film, bu açıdan çekicidir ancak kabul etmek gerekir ki belgesel film ağırdır, onu anlamak, hazmetmek ve onunla ilişki kurmak zorlayıcıdır.

Belgesel film yönetmeni ortaya çıkan bütün sorulara cevap vermek zorunda değildir. Kanıtlar ve belgeler vasıtasıyla ve sanatsal bir dille izleyiciyi konu veya durumla karşılaştırır. Sonra izleyiciyi olayla baş başa bırakır. Elbette bazı yönetmenler, bazı soruların cevabını vermeyi de tercih edebilirler.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SİNEMA VE BELGESEL SİNEMA

#### 3.1. Sinema Sanatının Tarihsel Gelişimi ve Belgesel Sinema

Sinema, yakın tarihte ortaya çıkmış bir iletişim aracı olarak kendinden önceki sanat dallarının ve iletişim araçlarının pek çok özelliğini bir araya getiren yeni bir iletişim ve aktarma aracıdır. Tarih boyunca süren çatışmaları ve geçmişe başlık olan konuları, yeni kalıplarda ve yeni biçimlerde gündeme getirmektedir. Bu yeni oluşturulmuş kaos ortamı, hikâye anlatıcılarını ve sanatçıları, toplumsal olayların yansıtıcılarını, yeni çatışmalara da davet etmektedir.

Sinema okuryazarlığıyla ilgili medya okuryazarlığından uyarlanmış beş ilke bulunmaktadır. “Sinema bir kurgudur - sinema bir tarihe sahiptir - sinema bir ticaret aracıdır- sinema mesaj taşır - sinema bir dile sahiptir.” (Arslantepe, 2012: 16) Elbette, bu beş ilke dışında bir sinema eserini anlayabilmek için başka başlıklar da ileri sürülebilir ancak bunlar, bir sinema eserin daha derinden incelenmesinde vazgeçilmez başlıklar olmalıdır.

“Sinema Bir Kurgudur: Tüm medya izleyiciye gerçeklik hissini vermek için kurgulanmaktadır. Bildiklerimiz ya da bilmediklerimiz tekrar düzenlenerek bize ulaşmaktadır. Sinema filmleri de kurgu ile oluşturulmaktadır. Sinemanın bir kurgu sanatı olduğu da söylenebilir”(Arslantepe, 2012:15). Sinema ne kadar gerçekçi olsa da sonuçta bir yansımadır. Son dönemlerde belgesel sinema ve gerçekçilik tartışmalarına bakarak sinemanın bir kurgu olduğunu daha kolay kabullenmekteyiz. Sinema piyasasındaki herkesin bu ilkeleri bilmesi gerekir. Mesela bir senarist bir senaryo yazmak istiyorsa sinemanın kurmaca bir ürün olduğunu anlamak durumundadır. Hatta bir belgesel film de bir kurguya sahiptir ve yazılan senaryo ister belgesel ister kurmaca eser türünde olsun, sinema alanına dahil olmuştur artık ve bu sanat alanının yapısal özelliklerine uymak, onları uygulamakla yükümlüdür.

Sinema Bir İletişim Aracıdır: İletişim nedir? İletişim, sözlük anlamı olarak; “Duygu, düşünce ya da bilgilerin gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme anlamına gelmektedir. (Arslantepe, 2012: 1) Özellikle çağımızda, endüstrileşmiş sinema sadece bir sanat eseri değildir. Farklı söylemler, mesajlar ve katmanlara sahip olan sinema; her yerde kendini pazarlayıp sergilemekte ve izletmektedir. Çeşitli mekânlara kendini sunan eserler, doğal olarak farklı tepkiler almaktadırlar.

Sinemanın iletişim piyasasındaki güçlü pozisyonu, başka bir açıdan tehlikeli bir durum da arz etmektedir. Bu yüzden sinema yapan kişinin, seçtiği konuya hâkim olması ve bu konuda bilgili olması ve potansiyel izleyici kitlesini iyi tanıyıp bilmesi; üretilen eserin daha kalıcı olması ve uzun süre niteliğini koruması açısından önem taşır. Sinema Bir Tarihe Sahiptir: Sinema alanında Lumière Kardeşlerden önce Edison’un da çalışmaları olduğu bilinmektedir. Lumière’lerin 1895’teki ilk gösterimleri o güne kadarki birikimlerin bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. (Lawson, 1983:13)

Sinema Bir Ticaret Aracıdır: Sinema, ticaret ve endüstrileşmeye dönüşmüş bir yatırım alanıdır. Yatırımcı, ticari bir düşünceye sahip olduğundan; merak ettiği ilk şey, genellikle sermayenin geri dönüşüdür. Yönetmen ve senaristin yapacağı ilk şey, sponsor bulmak ve sonra da bulunan sponsoru, yatırım yaptığı paranın kendisine geri döneceğine dair ikna etmek haline dönüşmüştür.

Sinemanın temel unsurlarından biri olan “senaryo”nun da yazılırken benzer başlıkların göz önünde tutulması gerekmektedir. Yazacağı senaryonun bu aşamalardan geçeceğinin farkında olan bir senarist, nasıl bir konu seçmesi gerektiğine daha isabetle karar verecek ve seçtiği konunun hangi aşamalardan geçeceğini farkında olarak eserini oluşturacaktır. Bir yıl içinde dünya üzerinde binlerce senaryo yazılmaktadır ama bunların çok düşük bir yüzdesi gerçek bir sinema

filmine dönüştürülmektedir. Bu yüzden senaryo yazar kişinin, bunların farkında olmadan eline kalem alması, yazdığı senaryonun sadece kâğıt üzerinde kalacak birtakım karalamalardan ibaret olmasına yol açabilir.

Walter Benjamin'in bir sanat eserini metin olarak adlandırması ve her metnin *kutsal* olup olmadığının onun alt katmanlarından çıkacağına dair sözleri dikkate alındığında; sinema ürünlerinin de bir metin olduğunu iddia edilebilir. (Benjamin, 2014:57) Bir metnin alt katmanlarını keşfetmek için yeniden canlandırılan ve görsele dönüşen konuların üzerinde yapılan tartışmalar, metnin ne kadar *kutsal* olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bu çelişkili ve çatışmalı okumalar, her zaman söz konusudurlar. Ancak sinema ürünleri farklı sanat dallarını bir araya getirerek yeni boyutlar ortaya çıkarmaktadır ve bu da yeni başlıklar açılmasına neden olur. Ancak bu tartışmaların temeli aynıdır. Sanat, sanat ürünü, sanatın toplumla bağı, sanatın toplum karşısında nasıl bir güce sahip olduğu, sanatın hayal ürünü mü toplumsal gerçeklerin yansıması mı olması gerektiği gibi temel meselelerdir.

Belgesel sinemadan doğan kurmaca sinema, her yeni doğmuş bebek gibi yavaş yavaş yürümeye başlamış ve sonunda ayağa kalkıp, sadece bir hayat kaydı aracı olmaktan çıkmış, eğlence sektörüne dönüşmüştür. Çünkü sinema kitleleri peşinden sürüklenme kabiliyetine ve gücüne sahiptir.

Geleneksel belgesel filmin tanımı nedir? Belgesel denildiğinde zihinlerde nasıl bir şey canlanmaktadır? Geleneksel belgesel filmin, gerçekleri vasıtasız kayıt altına alıp olduğu gibi gösteren bir film türü olduğu söylenebilir. Bu çıkarım, pek çok belgesel yönetmenin ve bu konuda fikir sahibi olanların üstünde uzlaştıkları bir düşüncedir.

Bu düşüncenin karşıtı olarak görülen tür de kurmaca belgeseldir. Ancak geleneksel belgeselle karşıtlık gösterse de yapım ve esas aldığı noktalarla ilgili

geleneksel belgesel algısından çok uzak ve farklı değildir. Kurmaca belgesel ve öykülü ya da dramatik yapıya sahip belgesel türünü reddedenlerin en önemli dayanak noktası, Lumière Kardeşler'in ilk kaydettikleri görüntüler ve ardından Georges Melies'nin sinemada yaptığı devrimdir. "Sinemada büyüleyici olan şu ki: söylendiği gibi karışık bir sanat değil, ama her şeyi seferber eden bir sanat, bütün olanaklar onun için uygun. Her şey yapabiliyor, müzik, renk var. Zamanın sanatı bu, hareket sanatı. Hareketli fotoğraf, istenilen her şeyi karıştırıyor. Olağanüstü." (Akay, 2009: 67)

İşte bu olağanüstü yeni sanatın kitlesel etki gücünün keşfedilmesi, onun yalnızca bir eğlence aracı olmadığı görülmesini sağlamaktadır. "Georges Melies, sinemanın bir başka biçimde kullanılabileceğini görerek Lumière'in tam tersi bir yolda çalışmaya başlamıştır. Bütünüyle düş gücüne ve yanılsamaya dayalı filmler..." (Adalı, 1968: 20) Aslında çoğu modern kurmaca sinemacılar, "Biz hayal satıyoruz" sloganıyla kendilerini ifade ettiklerinde tam da Melies'in düşüncelerinin altını çizmektedirler. Sinema kendinden önce var olan sanatların tamamlayıcısı olarak da tanımlanmaktadır. Kendisinden önce gelen sanatların hepsini aynı zamanda içinde barındırmasa da birçoğundan beslenmektedir. "Hiç kuşku yok ki, Birinci Dünya Savaşı, kitlesel üretimin yapıldığı, radyonun ve sinemanın hızlı gelişiminin yaşandığı, basın organlarının etkinliğinin arttığı ve toplumsal yapı içinde bu yeni öğelerin belirleyici olduğu bir dönemin izlerini taşımaktadır. Sinema ve radyo savaş sonrası Avrupası'nın yığınsal düşüncesinin şekillenmesinde büyüklüğü ölçülmez bir rol oynamıştır. Biraz daha genel bir tanımlama yapıldığında, bu yapının gelişmesinde propagandanın önemi ortaya çıkmaktadır." (Rotha, 2000: 39) "İlk kurmacacılardan Ricciotto Canudo'ya göre, sinema üç ritmik sanat (tempo, ahenk) müzik, şiir ve dans ve üç plastik sanatın mimari, resim ve heykelin sentezidir." (Aktaran: Arslantepe, 2012: 20)

Lumière Kardeşler'in çıkış noktası gerçekleri yansıtmak olarak belirlenebilir, Melies ise hayali yansıtmaya çalışmıştır. Hayalin cazip olduğundan yahut da Dostoyevski'nin dediği gibi, *Hayalden daha gerçek hiçbir şey yoktur*'dan şüphe duymasak da insanoğlunun gerçeklerin peşinde koşma merakından uzaklaştığını söylemek de çoğu zaman mümkün değildir. "Sinema henüz kuruluş aşamasındayken, gerçekçiliğin hemen en baskın ifade biçimi haline gelmesi tesadüf değildir. 19. ve 20.



yüzyıllarda film yapanlar kurmaca aracılığıyla dünya hakkındaki gerçekleri sergileyebileceklerine inandılar. (Edgar-Hunt vd., 2012: 102)

Hatta insanoğlu çoğu konuda gerçeğe ulaşmaya öylesine meraklıdır ki, belgesel sinema varlığını biraz da canlı tutulan bu merak duygusuyla korumakta, hatta sınırlarını bu sayede genişletmektedir. Kurmaca sinema, genel olarak eğlendirmeyi amaç edinirken, özenli ve emek verilerek oluşturulmuş bir belgesel kurgusu ile yapılan belgesel sinema, hem eğlendirmeyi amaçlar hem de gerçek bir anlatı diline sahip olabilir.

### 3.2. Belgesel Sinema

Belgesel sinema dendiğinde sanatsal bir belgeden söz edilmektedir, başka bir deyişle belgesel film, sanatsal değer taşıyan bir belgedir. Belgeselciler ve eleştirmenler arasında çeşitli konularda tartışmalar vardır ancak çoğunluk, belgesel filmin sanat değeriyle belge değerinin birbirine denk olması gerektiği konusunda hem fikirdir. Sinemanın bir türü olan belgesel sinemayı diğer türlerden bütünüyle ayrı bir tür gibi dşunmemek gerekir.

Belgesel olarak adlandırdığımız film yapım yöntemi, sinema tarihi içinde, herhangi bir zamanda apayrı özellikleri olan bir tür değildir. Belgesel türü, birdenbire, bir manifesto şeklinde, belirli bir üretim biçimi olarak ortaya çıkmamıştır. Belgesel filmler, daha çok materyalist nedenlere bağlı olarak, bir zaman döneminin ötesinde olarak oluşmuşlardır; bu kısmen amatör çalışmaların sonucu, kısmen de estetik kaygıların neden olduğu bir durumdur. (Rotha, 2000: 49)

Mevcut literatüre bakıldığında, belgesel filmin farklı tanımlarından söz etmek mümkündür. Ancak tanımlar ne kadar farklı görünürse görünsün, bir ortak noktaları olduğunu da hemen belirtmek gerekmektedir. Bu ortak nokta, belgesel filmin “gerçekleri yansıtmaya görevi” olan bir sanat dalı olduğudur.

Sinema şiirse, belgesel sinema ölçülü şiirdir. Ölçülü şiirin bütününü nasıl şairin imzasını taşırsa, belgesel sinemanın bütününü de yönetmenin imzasını taşır. Ne

şairin, ölçüyü başkası yapsın, demeye hakkı olabilir, ne de belgesel sinemacının, bir vesikalık-belgelik fotoğrafçısı gibi davranmaya... Bir ayırıcı yanı buysa belgesel sinemanın, öteki ayırıcı yanı, değerler dizgesine yönelik tarafılığdır onun. Çünkü bilim de taraflıdır, değerler söz konusu olduğunda. Ele aldığı nesnelere yönelik hiçbir zaman yitirmez tarafsızlığını bilim; yitirmez ya, değerler karşısındaki tutumunda tarafsız olduğu da söylenemez bilimin. Ama bu yanıyla belgesel sinema, bilimsel ve sanatsal yaratı boyutunda çakışırken, bu çakışma düzleminde yalnızca sanatsal etkiye yol açmadığını, tersine alımlayıcının bağlı olduğu değerleri etkileyebilecek, hatta bunu değiştirebilecek bir güce sahip olduğunu da gösteriyor. (Aslankara, 2003, 20)

Belgesel, sanatçının gerçekleri yansıtmaya çabasıyla doğmuştur. Ancak belgesel sinema, zaman içinde sadece yansıtmakla yetinmemeye başlamış ve yansıtmanın nasıl olması gerektiğine dair de bir arayışa girmiştir. Bu arayış onun, farklı anlatım dillerini deneyimlemesi sonucunu doğurmuştur. İşte bu deneyimler, belgesel sinemanın, sanatsal bir yansıtmaya dönüşmesini sağlamıştır.

Belgesel terimi Amerika'da yaşayan İskoç sanatçı John Grierson tarafından ilk kez sinema hakkında, tarihsel kayıt türünden değerine vurgu yapılarak kullanılmıştır. Adını bundan sonra sıkça duyacağımız, İngiliz Belgesel Film Hareketi'nin kurucusu Grierson, 8 Şubat 1926 tarihli *New York* gazetesinde yayımlanan bir yazısında, Robert Flaherty'nin etnografik bir filmi (Moana 1926) şu sözlerle anlatmaktadır: Elbette Polinezyalı bir genç ve onun ailesinin gündelik yaşamlarını gözler önüne seren bu filmin belgesel bir değeri var. Bilindiği üzere kendi işlerini gerçekliğin yaratıcı bir biçimde ele alınışı diye tanımlayarak kurgusal olmayan sinemanın özünü belki de en iyi şekilde özetleyen Grierson, sonrasında şunu itiraf eder: Belgesel hantal bir tanım ama bırakalım iş görmeye devam etsin. (Saunders, 2014: 24)

Grierson'nun tanımı, mükemmel bir tanım olmasa da tamamen reddedilmemiştir ve onun tuttuğu yolu daha isabetli bir söyleme dönüştürmek üzere hâlâ yeni tanımlamalar yapılmaya devam etmektedir.

Genel olarak sanat ve kültür gibi belgesel sinema da, düşünce ve ifade özgürlüğünden başlayarak, organik toplum olabilmenin kurumlarına kadar bir dizi konuyla çevreleniyor. Her şeye rağmen, belgesel sinema, kendi davranış ve ilişki biçimleri olan seçilmiş bir hayat tarzı. Belgesel sinema, insanı hayatın öznesi olarak kabul eden bir sanat dili. Estetiğini, hayatın içinden – hayatı anlamaya çalışırken kurar. Hayata ahkâm kesmez. Ayağını bastığı bilimsel bilginin bile geçiciliğini, soyutlama yeteneğinin gelişkinliğini öngörür. Olguları kendi koşulları içinde kavramayı seçer. Ve filmi gerçekleştirir gibi, kendi izleyicisini de tasarlamaktan kendini alıkoyamaz. (Rıza, 2003: 12)

Belgesel sinema daha fazla geliştikçe, kendine kurmaca sinemadan ayrı bir alan açmıştır ancak bu gelişim, yeni bir isim edinme ve kimlik tanımlama gerekliliğini de kaçınılmaz kılmıştır. “Sinema kuramcısı Richard Barsam daha kapsayıcı bir isim olarak ‘kurgusal olmayan’ı önerdi. Ancak bu tanım belgesel film tanımının yerini almayacak.” (Saunders, 2014: 24) Bazı tanımlamalar belgesel sinemanın yolunu açmak yerine, onu yanlış bir yöne de sevk edebilmektedir. Barsam’ın belgesel için önerdiği ‘kurgusal olmayan’ tanımlaması, bütünüyle yanlış bir yönlendirmeye sebebiyet vermektedir. Zira sinemanın temelleirnden biri kurgudur, ‘kurgusal olmayan’ dendiğinde kurgunun olmadığı bir yapı akla gelir ki, kurgusu olmayan bir ürünün, sinema eseri kabul edilmesi mümkün değildir.

Bir iddiada bulunurken veya bir hikâye anlatırken çarpıtma ve yaratıcılığa ne ölçüde izin verileceği, yanıtlaması zor bir ahlaki sorudur; çünkü belgesel sıklıkla retorik bir form olarak karşımıza çıkar: Bu form, her ne kadar genel hatlarıyla olsa da, bir de tarihsel kayıtlar ve sanat- indeks ve ustalık- arasındaki denge kurgusal olmayan sinema çatışmalarının merkezinde duran bir tartışmadır. (Saunders, 2014: 24)

1948 yılında toplanan Dünya Belgesel Birliği, belgesel film kavramına açıklık getirmek için şöyle bir tanımlama yapmıştır: “Ya olgusal çekimle ya da aslına sadık olarak yeniden kurulmak suretiyle yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara hitap edecek şekilde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü belgesel filmidir. Gerçeğe sadakat şarttır. (İpek, 2014: 37)

Bazıları Edison’u, bazıları Lumière Kardeşler’i sinemanın ilk kâşifi olarak kabul etmektedirler.

Edison’un tek kişilik gösterisi, Kinotoscop (1887)’u saymazsak 28 Aralık 1895 günü Louis Lumière’in bir gösterisini, sinemanın gerçekleştirdiği halka açık ilk film gösterisini, sinemanın doğuş tarihi kabul edebiliriz. [...] Sinema tarihinin başlangıcı bu iki filmde hangisi kabul edilirse edilsin, her ikisi de aslında belgeselin doğum tarihi olarak görülebilir. Hatta, başlangıçta gündelik hayatı belgelemek amacıyla kaydedilen görüntülerin, belgesel sinemanın babası olduğu da söylenebilir. “1985’teki yarım saat süreli ilk gösteri 10-12 kısa filmcikten oluşmaktaydı. Eldeki bilgilere göre, bu tarihten önce Lumière 50 kadar kısa film çekmişti. Bunların ilki, işçilerin Lumière fabrikalarından çıkışını göstermekteydi. Yaşamın devamını görüntüleme amacı olarak gören Lumière, bebeğin kahvaltısı, trenin gara girişi vs ile devam eder. (Adalı, 1968: 19)

Doğduğu andan başlamak üzere gerçeğin peşine düşmüş olan belgesel sinema, hikâyelerin ardı sıra koşarak gündelik hayatı kayıt altına almaya çalışmıştır.

II. Dünya Savaşı sırasında savaş filmleriyle birlikte yaygınlaşan ve örnekleri çoğalan belgesel film türü savaştan sonra önemli ölçüde azaldı. Savaş sonrası dönemde yapılan filmlerden dikkate değer olanları İtalyan sinemasının yarattığı Yeni Gerçekçilik Akımı'nın etkisinde yapılan filmlerdir. Belgesel film türünün içinde savaş sonrası İtalya'da başlayan Yeni Gerçekçilik Akımı'nın etkisinde yapılan filmler, öykülü filmler olarak kabul edilmekle birlikte, toplumsal konulara önem veriş, aktör olmayan kişileri kullanması, gerçek insan yaşamlarını konu alışı ve konuyu doğal mekânlarda yeniden yaratması özellikleriyle bir tür belgesel film kabul edilebilir. (Gündeş, 1998: 84)

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kameralar sıradan halkın hayatına doğru döndürülmüştür. Artık yeni ortaya çıkan eserlerde, şehirlerin ve köylerin her yeri sinema setleri, sıradan insanlar ise bu setlerin oyuncularındır. Kameralar, kumaştan ve ahşaptan yapılan stüdyoların içinden, sokaklara ve caddelere çıkmıştır. Sinema verite veya gerçekçi sinema, belgesel sinemadan doğar. (Stubbs, 2013: 20)

Bu sinema türü az zamanda oldukça büyüme yaşamıştır. Gerçekçi sinemanın büyümesinin nedenlerinden biri, az masrafla üretilmesi; diğer sebebi ise, izleyicilerin bu eserlerle çok kolay iletişim kurabilmesidir.

Fransa'da gelişen ve çok ses getirmiş olan Cinema Verite, "Sinema Gerçek'ten" belgesel sinema odağında söz etmek gerekir.

Sinemayla ilgili teknolojik gelişmelerin etkisiyle ortaya çıkan *Sinema Gerçek* türünde filmlerin tüm örneklerini ve bu türün yönetmenlerini aynı yaklaşımlar içinde toplamak oldukça zordur. Fransız sinema-gerçek filmleriyle Amerikan sinema-gerçek filmleri arasında ayrı kültür ve sosyal yapının getirdiği farklılıklar aynı ülkede çalışan yönetmenler arasında, hatta tek yönetmenin filmleri arasında da bulunmaktadır. [...] *sinema-gerçek*'in teknik düzeyde ilerlemiş aygıtlarla çekim yapmak, ya da yalnızca kaydetmek anlamına geldiği sonucuna varılmamalıdır. Kaydetmenin dışında film yapımcısının konumu ve çekim süresince üstlendiği gözlemci rolü, oyuncu yerine gerçek insanların kullanılması, planlı, önceden tasarlanmış senaryonun bulunmayışı ve dekor yerine olayların geçtiği doğal mekânların kullanılışı gibi özellikleri vardır. (Gündeş, 1998: 89)

Fransa'dan başlayan ve dünyanın pek çok ülkesine yayılan gerçekçi sinemaya bakıldığında sinema ve sinemacıların kendi gerçeklerinin peşinde oldukları görülecektir. Sinemacı, kendi algısını yansıtmaya çalışmaktadır bu ince noktaya odaklanmak büyük yanlışlıkların önüne set çeker ve izleyicinin sinemadan

beklentisini bir çerçeve içine alır. Sinemanın sunduğu gerçek, bir kadraja sığmaktadır. Hepsini bir kadraja gerçeğin ne kadarının sığdırılabileceği üzerine kafa yorulursa şayet, beklenti de daha gerçekçi bir sınıra çekilmiş olur.

İtalyanlar, gerçekçiliği sinemaya getirmek için o kadar ileri gitmişlerdir ki bazı filmlerinde ışık ve diğer şeyleri kullanmamaya başlamışlardır. Her şeyi olduğu gibi kaydetme titizliği bir takıntıya dönüşmüştü ama tam o dönemler, onların aksine Japon sineması, tüm sanat dallarından ve teknik imkânlardan faydalanarak gerçeği anlatma peşine düşmüş, bunda da son derece başarılı olmuştur. Böylece sinemanın, gerçeği aktarmada, diğer sanat dallarının imkânlarını kullanmasının da mümkün olduğu görüldü. Japonların dünyaya bir şahit olarak bakma yönündeki felsefi düşünceleri bile onların gerçekleri aktarmak için sanatsal araçları kullanmalarına herhangi bir sınır getiremedi. Japonlar, bir anlamda Şark sanatından faydalanarak kendi öykülerini anlattılar. (Rehnema, 2010: 143).

Heykeltıraşlar, taşların içindeki fazla kısımları yontup heykeli ortaya çıkardıklarını söylerler. Buna bakılırsa, belgesel film de toplumun içindeki gerçekleri gereksiz şeylerden ayırarak göstermektir. Bir belgeselci gerçeklerin, sadece etrafını temizleyerek gösterir onları; hiçbir şey artırmadan ve gerçekliğe zarar verecek derecede hiçbir şey kırpmadan yapar bunu.

Bir iletişim aracı olarak da tanınan belgesel film, sanatsal bir yaklaşımla dünyada var olan her şeyi, müdahalede bulunmaksızın izleyicisine aktarmak iddiasındadır, bunu kendisine görev addetmiştir. “Belgesel film her zaman bir sanat ürünü değildir elbette. Bazen sadece bir iletişim aracıdır, bazense bir araştırma, bilgi edinme ve aktarma unsurudur. Hatta sinema araştırmaları konusunda belgesel film bir araçtır. Sinematografi dediğimiz şeyin günümüzde çok gelişmesine belgesel sinema sebep olmuştur.” (Jahrumi, 2016 33)

Fakat belgesel, tarafsız bir gözlemci olmak ya da bizlere kanıtlar sunmaktan fazlasını yapabilir, yapmalıdır ve yapmaktadır. Onu cazip kılan şey temel olarak, bakmaktan alınan zevk değil; epistefili yani toplumsal katılımın belli bir formu olmakla kendini ortaya koyan bir bilme keyfidir. [...] Belgesel, toplumsal anlamda en kuvvetli olduğu zamanlarda, bir araya getirip, tartışıp, dikkatle inceleyerek bir reforma yönlendirebilir. (Saunders, 2014: 29)

Belgesel film yönetmeni, ele aldığı konuya ilişkin kanıtları anlatacağı öykü için bir araya toplar ve sonra hepsini kamera önünde sergiler. Bu durumda bir belgeselin itibarı iki etkene bağlıdır, birincisi belgeselin yönetmeni, ikincisi belgeselin dayandığı kanıtlardır.

Belgesel filmin konusu ve bakış açısı hakkında şöyle diyebiliriz: Belgesel film ya bir özel kitleye bilgi aktarmak amacıyla yapılır ki onları etkilesin, ya izleyiciye moral vermek ve onları uyarmak için yapılır. Genel olarak izleyicisinin, konu hakkında özel bir bakış kazanmasına yardım eder. Bir şey satmakta bir prensip vardır, o da şudur ki; bir şey satmak için onu iyi tanımak ve tanımlamak gerekir. Belgesel senaryo yazarı ve yönetmeni de aynı şekilde konu hakkında iyi bilgi sahibi olmalıdır. (Swain vd., 2012: 43)

Belgesel yönetmeni, anlattığı öyküyü, sandığından çıkarları izleyenlere bir kurgu dahilinde sunar. Sunum biçimi gerçekliğe zarar vermediği müddetçe yönetmenin özgürlük alanıdır. Yönetmen çizdiği rotada gerçekten ve gerçekçilikten uzaklaşmadığı sürece, hayal gücünden dahi faydalanabilir.

James Cameron'un Titanic (1997) filminin finalinin-geminin gerçek zamanlı batışının gerçekçiliği ve insanlığın haline dair genel anlamdaki endişesi itibariyle- bir belge dramının bazı niteliklerine sahip olduğu söylenebilir. Bir filmi belgesel yapan şey, bir anlamda izleyicinin (seyircinin) izlerken gösterdiği yaklaşımdır. Bir filme bakışımız, ona verdiğimiz tepki ve filme dair beklentilerimiz onu ne kadar gerçek olarak algıladığımızı etkiler. (Saunders, 2014: 26)

Belgesel film sinemanın bir dalı olarak sinemanın kurallarına tabi olmak durumundadır. Sinema; kurmaca ve belgesel adıyla iki ana yolda ilerlemeye başladıktan sonra bu birbirinden farklı yollar için farklı rotalar da çizilmiş olur. Bu rotayla yola çıkmak gereği, farklı öğelerden yararlanmayı da kaçınılmaz kılar. Belgesel filmin yolculuğu dünyanın bir parçası olan her şeye dokunmak ve onun

gerçeklerinden birisini ele alıp yansıtma odağında ilerlemektedir. Simten Gündeş, belgesel filmin özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

- Sinemacı kendi yaşadığı çağı ve toplumun önemli sorunlarını ilgili tüm bilgileri toplayarak ve yerinde araştırmalar yaparak inceler,
- Konu iyice kavrandıktan sonra bir taslak hazırlanır,
- Film konunun geçtiği yerde veya benzer ortamda geçer,
- Belgesel film herhangi bir sorunu ve bunun altında yatan gerçeği yansıtma amacındadır,
- Bu gerçek yansıtılırken nesnel kalmaya çalışır,
- Nesnellik çabalarına karşın film, belgesel filmcinin anlayışı, dünya görüşü ve bilgisine göre biçimlenir,
- Belgesel filmci yansıtmak istediği gerçeği kuru bir belge halinde değil, onun aslını bozmadan, ancak sinemanın olanaklarından yararlanarak çekici bir biçimde ortaya koyar ve etkili kılar,
- Görüntü ve açıklamaları, herkes tarafından kolayca kavranabilir bir açıklık taşımalıdır,
- Diğer bir yöntemle belgesel filmci izleyici belli bir yönde etkilemek amacıyla sorun karşısındaki kişisel tutumunu ve bunun nedenlerini açıklayabilir,
- Belgesel filmde genel amaç sorunları ortaya koymak, çözüm yollarını araştırmak ve bulmak diye belirlenebilir. (Aktaran: Gündeş, 1998:20-21)

Belgesel filmde her şey olayın ya da konunun öyküsünü yaratmanın hizmetindedir: Ses, atmosfer, ışık vs bu konuda kurmaca filmle aynıdır. Bazen bıraktığı etkiyi arttırmak için yönetmen, bu öğeleri farklı biçimlerde değerlendirebilir. Bu, gerçeğe bir müdahale olarak değerlendirilemez. Gerçeği herkes farklı algıladığı gibi farklı da anlatmaktadır. Örneğin kimi insan jest ve mimikleriyle kimisi de sükunetiyle dinleyicisini kendisine bağlar, aynı durum belgesel filmin yapısını seçmede de söz konusudur. Nichols, bu konuda şöyle demektedir:

Belgesel sinemanın alt türleri olarak işlev gören altı farklı anlatım tavrı tanımlar: şiirsel, açıklayıcı, katılımcı, gözlemci, yansımacı ve edimsel. Açıklayıcı tavır, doğrudan izleyiciye hitap eder; bir nesnellik izlenimini muhafaza ederek, mantıklı ve değişmez varsaydığı doğru ve yanlış kavramları eşliğinde belli bir konu hakkında didaktik bir söylemde bulunur. İzleyicisine Tanrı'nın sesiyle seslenen, kimi zaman aydınlatıcı altyazılar kullanan kimi zaman ise sözüne güvenilir bir sunucuyu arkasına alan açıklayıcı filmlere örnek olarak John Grierson'ın elinden çıkan birçok yaban hayatı belgeseli ve tarihi belgeseller gösterilebilir. Gözlemci tavrın en saf haline 1960'lar Amerika'sında olgunlaşan doğrudan sinema hareketinde rastlanır. Michel Brault (Kanada), Richard Leacock, D. A. Pennebaker ve Frederick Wiseman (ABD) gibi yönetmenlerin başını çektiği bu yaklaşım, sanatının merkezine samimiyeti koyar. Gözlemci tavrıda yönetmen ele aldığı konuya açık bir şekilde müdahale etmekten olabildiğince kaçınır. Dolayısıyla, gözlemci belgesellerin diğer belgesel türlerinden daha nesnel ya da daha hakiki olduğu yanlışlığına düşmemek gerekir. Katılımcı tavır, katılımcı antropoloji ya da katılımcı gözlemlerle belli bir anlamda benzeşmekle karakterize edilir: Burada amaçlanan

yönetmenin ortaya konan durum içerisinde konumlandığında ne hissedeceği ve durumun bundan ne şekilde etkileneceğini filmde göstermektir. (Saunders, 2014: 38-39)

Bunların hepsini düşünerek belgesel sinemada, öykü vasıtasıyla anlatımın, gerçekliğe zarar vereceği kaygısını yeniden ele almak; belgesel sinemanın ne kadar gerçek ve nasıl bir gerçek olduğu üzerine yeniden düşünmek gerekmektedir.

Belgesel filmde aynen bir fiction filmde olduğu gibi amaç ve özdek önemli faktörlerdir. Bu amaç ve özdek ağırlığı, izleyenin filmi değerlendirmesinde ve yine izleyende bıraktığı etki bağlamında önemli bir rol oynamaktadır. Ve yine aynen bir fiction filmde olduğu gibi belgesel filmin de izleyicide belli bir dramatik etki bırakması amaçlanmaktadır. Hareketin altında bulunan bu iki motif, yani amaç ve özdek ağırlığı bu türe yükselme verir. Çatışmaların karşılaşmasından ortaya çıkan gerilimler aracılığı ile dramatik doku oluşturulur. Hareketin içindeki tüm enerji ve tepkiler teknik araçlarla ortaya konur. Rotha'ya göre bir belgesel filmin başarısı, izleyicinin zihninde bıraktığı son izlenime bağlıdır. (Kuruoğlu, 2006: 100)

Belgesel filmde ya da kurmaca filmde farklı anlatım tarzları vardır. Anlatıcı yani yönetmen, kendi öyküsünü anlatmak ve izleyicisinin bu öyküyü dinlemesini sağlamak için bir anlatım tarzı belirlemek durumundadır. Ancak doğal olarak herkes daha vurgulayıcı olandan yana bir seçim yapmak ister; zira öyle olmasa izleyicinin merakını celbetmek mümkün olmayacaktır. Nitekim insan doğası gereği seçimini, daha çok vurgulanmış olandan, yani merakını en çok çekenden yana yapacaktır. Örneğin sıradan bir sokak, içinde dikkat çekici bir öge yoksa, ilgi ve merak uyandırmayacaktır; oysaki sokaktaki merak uyandıran herhangi bir ayrıntı merakın ona doğru yönelmesine olanak tanıyacaktır; çünkü gerçek bir olaya, sese, duruma ilişkin bir vurgu oluşmuştur. Gerçekliğin kendisinden doğan bir vurgudur söz konusu olan.

### **3.3. Belgesel – Kurmaca Sinema Arasındaki Farklar**

Allen Casebier'ye göre belgesel filmde bir tarafta yönetmen ve yapımcı, diğer tarafta da izleyici bir anlaşma yaparlar, bu her iki tarafın da istediği zaman iptal edebileceği bir anlaşma olmak durumundadır. Bu anlaşma hem kurmaca hem belgesel sinemada geçerlidir. Allen Casebier'nin bu düşüncesinden yola çıkarak, iki



farklı film türünün köken özelliklerinin onların ne kadar belgesel veya kurmaca ya da hayal ürünü olduğunu gösterdiğini söyleyebiliriz. Ancak yine de dikkat edilmesi gereken şey şudur ki; belgesel filmin kökeni ve temeli yaşanmış veya halihazırda devam etmekte olan olay vb'dir. Ancak kurmaca filmde insan zihninin yarattığı olaylar yer almaktadır. Bazen gerçeğin yansımalarının, hayalin yansımalarının zıt noktası olarak tanımlanmasına da şahit olunmaktadır. Ancak bu konudaki pek çok tartışmada ileri sürüldüğü gibi, unutulmaması gereken noktalardan biri de hayal ile gerçeğin sınırlarını çizmenin iyice zorlaştığı, hatta bir sınırın olduğunun iyice belirsizleştiği bir çağda yaşamakta olduğumuzdur. Diğer yandan bu çağın, aynı zamanda hayal ile gerçeğin birbirini her geçen gün daha fazla beslediği bir çağ olduğu da dikkat çekmektedir. Dolayısıyla, gerçek ve hayal kavramlarının, birbirinin karşıtı olarak kullanılmasının kimi zaman son derece yanıltıcı olabilmesi de mümkündür.

Belgesel film yaparken dikkate alınması gereken şeylerden biri de, var olan olaya, hayal gücü katmanın, gerçeğe zarar vereceği düşüncesinden uzaklaşılmasıdır. Belirtilen düşüncenin aksine bu noktada hayal, belgeselin asıl amacına varmasına yardımcı olacaktır. Görsele dönüşmüş gerçek, olmuş gerçektir ve sadece onun yansımaları izleyici karşılaşmaktadır. Zira gerçek, kendi anında yaşar ve kamera onun kopyasını çeker. Ancak bu gerçek oluşumu kopyalandıktan sonra, o anın yansımaları çoğaltılması sayesinde etkisini sürdürür ve burada gerçeğin hâlâ yaşayıp yaşamadığının hiç önemi olmayacaktır.

Şimdi söz konusu canlandırma sanatıyla yapılan belgesellerle -ki kurmaca belgesel adı verilmektedir bunlara- diğer belgesellerin (direct cinema) gerçekliği yansıtma biçimleri birbirinden farklı olabilir, ama esas olan gerçeğin yansıtılmasıdır, onun nasıl yansıtıldığı teknikle ve türle alakalı bir seçimdir.

Kurmaca filmin temel gereklerinden biri, güçlü hayaller üzerine kurulması ise; belgesel filmin temel gereği de belgelere dayalı gerçekler üzerine kurulmuş

olmasıdır. Bu temel öğelerin kavranılması, belgesel filmin ortaya çıkma aşamalarının tam olarak incelenmesiyle mümkün olabilir. Karşımıza çıkan ilk öge, bir konu ya da anlatılması gereken bir gerçektir. Bu öge, belgesel filmi kurmaca filmle aynı düzleme getiren öğelerden biridir. Gelgelelim kurmaca filmin yolculuğu, konunun belirlenmesinden sonraki süreçte hayal gücü ormanına doğru ilerlerken, belgesel film, farklı araştırma teknikleriyle ele alınacak konunun öyküsünü keşfetme yolunda ilerlemektedir.

Böylece bu önemli aşamayla birlikte, belgesel filmin ve kurmaca filmin yolculuğunu iki farklı yönde ayırmak mümkün olacaktır. Çoğu zaman belgesel film, araştırmalar gerektiği gibi yapıldığı ve belirli bir veri düzeyine ulaşıldıktan sonra çekilmektedir. Belgesel filmin en önemli unsuru sayılabilecek araştırma süreci ise belgeselin yaratım aşamasından itibaren başlayıp yayınlanmasına kadar devam etmektedir. Araştırma ne kadar kapsamlı, derin, farklı boyutlu ve bilgisel zemini sağlam olursa, belgeselin belgeleme boyutu o kadar güçlü olacaktır. Belgelemek ve belgelenenleri belirli bir plan/kurgu doğrultusunda yayınlamak, bir belgesel filmin var oluşu nedenidir ve her belgesel yolculuğu bu hedefi gerçekleştirmek doğrultusunda yola koyulur.

Belgesel sinemada, gerçeğin yansıtılmasında canlandırmalar, animasyonlar ya da kurmaca sinemanın diğer öğeleri kullanılabilir. Ancak gerçekliğin zedelenmesi tehlikesine karşın, belgesel yönetmenin her zaman tetikte ve dikkatli olması gerekir.

Demek ki belgesel sinemacı, bir yandan gazeteciliğin kullanılmak üzere iletişim dilinden, sanatsal düzlemde orta malı yaklaşımından, melodramatik, ağdalı, yanılsamacı anlatımından, olgusal olgusallığın kuru, dar hengesinden kendini kurtaracak, ama öte yandan kurmacacının olanaklarından kendi film evreni için alabildiğine yararlanırken olgusal gerçekliğin belirleyiciliğini berikindeki düşselliğin kuyruğuna takmaktan, körü körüne onun peşinde gitmekten kendini alıkoyacaktır. (Elmacı, 2008: 49)

Belgeselle kurmaca filmin temel farkı şu şekilde ifade edilebilir: Belgesel filmde senarist-yönetmen konu üzerindeki araştırma sonuçlarını öykülendirir ve olay

dizgisi oluşturur; ancak kurmaca filmde olay dizgisinin dayandığı bir gerçeklik olmak zorunda değildir; söz konusu edilen her şey, yönetmenin ve senaristin hayal gücünün ürünü olarak ortaya çıkar. “Belgesel film hayal yerine karakterlerin ve olayın detaylarının üzerine konsantre olur ve bu detayları anlatmak, öykünün kendiliğinden ortaya çıkmasını sağlar. Belgesel filmdeki öyküyle kurmacanın farkı budur.” (İmami, 2006: 10)

Bir başka temel eleştiri noktası olan kurgu meselesine gelindiğinde ise, söz konusu olan ne tür bir belgesel olursa olsun, hepsinin, kesinlikle montaj masasından geçerek seyirciyle buluşmuş olduğudur. Dolayısıyla da her belgesel için bir kurgu söz konusu olmaktadır.

#### **2.4. Belgesel Filmde Öykü ve Senaryo**

İnsanoğlu her zaman bir şeyleri anlatma ihtiyacı duymuştur. Mağaralarda taşların üzerine çizilen geyik resimlerinden, günümüze dek bu durumun değişmeden devam ettiğinden söz edilebilir. “Bir hikâyemiz olmadığını anlamak, varlığımızın anlamsız olduğunu fark etmektir, bunu kaldıramayabiliriz. Stanford Üniversitesi’nden Charlotte Linde Yaşam Öyküleri adlı kitabında şöyle der: ‘Yaşam öyküleri bizim benlik duygumuzu, kim olduğumuzu ve nasıl o insan haline geldiğimizi ifade eder’ Linde bu hikâyelerin kendi benlik anlayışımızı başkalarına anlattığına ve bunu başkalarıyla tartıştığına da inanıyor.” (Aktaran: Fullford, 2014: 25) Anlatmak, insan için çoğu zaman neredeyse konuşmaktan bile önde gelmiştir. Bunu ilk önceleri resim ve müzikle, beden diliyle yapmaya başlayan insan, hâlâ aynı şekilde kendisini anlatmak için farklı yollar bulmanın peşindedir. O dönemlerde kendisini ilkel anlatım yolları kullanarak ortaya koymuş olan sanat, günümüzde de bunu modern anlatım yolları / dilleri bularak yapmaktadır:

Sanatçı yaratıcıdır. Ya da yaratıcı olmayan sanatçı olamaz. Ayrıca her *sanat üretimi* yapan otomatik olarak sanatçı olamaz. Sanatta yaratıcılık esastır. Yineleyelim, yaratıcılık özgün ve özel, kişisel bir eylemdir. Öykü anlatmak,

sinemada hala birinci önemde bir konudur. Konulu film demek, aslında öykü anlatan film demektir. Nerdeyse herkes film öyküsü peşindedir. Bütün çabalar öykü bulmaya, öykü oluşturmaya dönüktür. Bütün diğer sanatlar öyküyü çoktan bırakmış olsalar da, sinema daha öyküden kurtulamamıştır. [...] Belgesel de öykü anlatıyor, onun da standardize olmuş bir dili (anlatımı) var, o da belli bir yatırımcıya bağlı. Anonim bir sinema olma durumu belgesel için de geçerli. (Ayça, 2008: 38-39)

Daha önce de belirttiğimiz gibi, tanımları ve türleri ne kadar farklı olursa olsun, “gerçeklik taşımak” ve “bir öyküye sahip olmak”, bütün belgesellerin ortak noktasıdır. Öykü denilince ilk akla gelen şey, kurgulamaktır. Belgesel sinemada öyküden bahsedildiğinde gerçeklikten uzaklaşıp kurmaca tuzağına düşülmesinden endişe edilmesi sıklıkla rastlanılan bir düşüncedir. Bu durumun, belki de belgesel sinemanın en zor ve en önemli tarafını oluşturması anlamında altı çizilebilir. “Haber malzemelerini canlandırma ve dramatik sahnelerle kombine eden program ve filmler (JFK’de olduğu gibi). Burada çoğunlukla gerçekle canlandırma arasında sınırlar silinmeye de başlar. Kuşkusuz etik tartışmaları için de bir çıkış noktası bu.”<sup>4</sup>

Hikâyeler anlatmak, insanlık tarihinin başlangıcından beri karşılaşılan bir durumdur. “Hikâye anlatıcısı araç olarak ister vücut dilini ister söz, ister yazı, ister hareketli görüntü sanatı sinematografiyi kullanmış olsun; tarih boyunca daima önemsenmiştir. Bu önem, kimi zaman takdir edilip ödüllendirilse de kimi zaman cezalandırılma yoluna gidilmiştir. Zira hikâye anlatıcısı insanların yönetme biçimine, durumuna, yaşantı koşullarına sorgulayıcı gözle bakmayı sağlayan kadim iktidar dostluğunda ortaya çıkar.” (Asiltürk, 2014: 22) Hikaye anlatıcısıyla iktidarların yakın ilişkisi yaşadığımız çağa özgü bir durum değildir. İnsanlık tarihinin başlangıcından beri hikaye anlatıcıları ya iktidarların kendileri ya da onlara yakın kimselerdir. Hikayeler sıradan insanların keşfedemeyeceği yerlere dair bilgiler aktarmaktaydılar ve hikaye anlatıcıları güçlü konumları sayesinde bu bilgilere ulaşmaktaydılar. Yeni çağın hikaye anlatıcıları, dijital imkanlar sayesinde artık hiçbir zorluğa katlanmadan bu bilgileri elde edebilmektedirler; iyi bir iletişim ağına sahip olmak hikaye anlatıcılığı için yeter şart durumuna gelmiştir. Yine de daha güçlü olanın daha orijinal bilgiler elde edebildiği, kendini dinletme ve izletme olanağına sahip olduğu su götürmez bir gerçektir. Böylece izleyici ve dinleyici, dolaşımdaki hikayelere

<sup>4</sup> <http://www.sinematek.org/senaryo/70-belgesel-film-yazarlg.html>, Erişim: 15.12.2016.

bakarak hangisinin gerçek hangisinin uydurma olduğunu saptamakla yükümlü hale de gelmiştir.

"İletişim araştırmaları için bir konu, insanları haber olarak nasıl etkiliyor ve öyküye dönüştükten sonra nasıl etkiliyor? Hemingway kendi amacına uygun olarak haberi öyküye dönüştürme metodunu benimsedi. Düz kelimeleri kendine has bir şiirsellik oluşturacak şekilde; basit bildirme tümcelerini ironi, öfke ve yalnızlıkla doldurdu. Dört yıl süreyle ara ara çalıştığı Toronto Star, 1922'de onu Yunanlarla Türkler arasındaki savaşın akıbetini yazmakla görevlendirdi. Mübadillerin gönderilmesiyle ilgili raporu *Toronto Star*'da *Tarakya'dan Sessiz ve Zoraki bir Göç* başlığıyla yayımlandı[...] Mübadillerin yaşadığı kargaşayı ve sefaleti alışılmadık bir açıklıkla ortaya koyuyordu. Hemingway *Toronto Star* için Yunan Türk mücadelesini anlatan on dört makale kaleme adı. Hepsi gazete yazısı olarak mükemmeldi fakat Hemningway onları kurguya dönüştürdüğünde daha da etkileyici oldular." (Fullford, 2014: 73)

Belgesel sinema odağında düşünüldüğünde bu durum şöyle de ifade edilebilir: Belgesel filmler merak uyandırmak için gerçeğin sadece bir yönünü bize göstermektedirler ve bizi onun bütün yönlerini bulmaya, öğrenmeye teşvik ederler veya yönlendirirler. Bir örnekle izah etmek gerekirse, nasıl ki Hemingway'in güçlü bir kalem olması, onun yazdıklarının etkisini artırmışsa, belgeselcinin de etkili bir sinema diline ve algısına sahip olması, yapılan belgeselin gücünü artırıcı bir öge olarak işlev görür.

Belgesel sinema, gücünü, yine de gerçekliği aktarırken sergilediği yorumlayıcı sinemasal önermelerle kazanır. Öteki sanatlardan ayrılan yanı burada çıkar onun ortaya. Belgesel sinema, bütün gerçekliğini, belgesel sinemacının kendi gerçekliğinden alır! Öyleyse, belgesel sinemanın gücü, belgesel sinemacının gücü oranında duyurur kendisini. (Aslankara, 2003: 33)

Belgesel film, sinemanın başlangıç noktası olarak, teknolojiden ve bilimsel gelişmelerden faydalanarak her zaman kendini yenilemek durumundadır. Belgesel sinema, ayrıca bünyesinde önemli bir yer tuttuğu kurmaca sinemayla da alışveriş içerisinde. Bu yüzden belgesel yapımlar, televizyonların ve sinemanın sundukları arasında vazgeçilmez bir yere sahiptir. Senaryo yazmak, önceleri kurmaca film yapımında önemli bir unsur olarak ortaya çıksa da, belgesel sinema "senaryo yazma"yı kendi yapısına uygun olacak bir formata getirmiştir. Kurmaca film senaristi ve yönetmeni, genellikle kendi hayallerinden ve zihinlerinden yarattıkları hikâyeleri çekmektedir; ancak belgesel film yönetmeni, gerçek bir olayı belirleyip

araştırarak, elde ettiği bilgilerle kendi senaryosunu oluşturma yoluna gider. Onun nihai amacı, elde ettiklerini bir belgesel filme dönüştürmektir.

Belgesel film senaristinin en önemli işlerinden biri şudur ki, farklı katmanlar yaratıp bilgileri o katmanlarda gereken yerlere yerleştiresin. Belgesel izleyicilerinin en önemli özelliklerinden biri meraktır. Bu yüzden, yönetmenin bilgileri bir tartışma yöntemiyle izleyiciye aktarması, izleyici tarafından daha iyi karşılanır. Belgesel yönetmeni ve senaristi, bu atmosferi yaratmak için, konu hakkında farklı düşünenler açısından olaya bakarsa hem bir tartışma imkânı yaratmış olur hem de bu karşı karşıya getiriş yöntemi ile izleyiciye farklı açılardan konuya dâhil olup ona bakma imkânı sağlar. Belgesel film ne kadar farklı açılardan konuya bakma hakkı verebilirse, yansıttığı gerçeğin de o kadar doğru olduğunu ispatlayabilir. Senarist, filmde ele alınan olayı kimin dilinden veya gözünden anlatacağına karar vermelidir. (Das, 2011: 81)

Sinema, bir iletişim aracı olarak temelinde anlatma özelliği taşıyan bir araçtır. Sinemada anlatma, yolculuğu senaryoyla başlamaktadır. Senaryo, ilk ve temel adımdır. Senaryo filmsel öykülemidir. Senaryo, sinemanın edebiyattan aldığı en önemli özelliktir. Ancak edebiyattan sinemaya gelmiş olsa bile, senaryo kendine özgü bir yere sahiptir ve edebi metinden oldukça farklı bir yapıya ulaşmıştır. Belgesel filmin senaryo yazarı, zihninde canlandırmak için önce filmi küçük parçalarda yaratır ve sonra bu küçük parçaların birleşmesinden olay dizgisine varır. Bu iş için *planları* tanıyıp bilmesi ve onlara hâkim olması gerekir. Aksi halde aralıksız bir diziyle yanlış sonuca ulaşacaktır. Senaryo yazılırken yönetmenin dikkat etmesi gereken birkaç mesele vardır. Onlardan en önemlisi, yazılan metnin ne kadarının görüntüye dönüşebileceğidir. Bu soruyu her açıdan düşünmek gerekir. Hem eldeki bütçe ve imkânlar açısından, hem de senaryo, belgesel film senaryosu olduğuna göre, gerçeklik sınırlarını aşmaması açısından. Das bu konuda şöyle demektedir: “Acaba yazdığımız şey görüntüye dönüşmeye müsait midir? Ve değilse ben onu nasıl dönüştürebilirim? (Das, 2011: 15)

Belgesel film de sinemanın diğer dallarında olduğu gibi çeşitli yeni kalıplar yaratma arzusu taşır. Bunun yolu ise ancak eski kalıpları tanımaktan ve bilmekten geçmektedir. Eski kalıpları kırmak, ilk önce onları iyi tanımak ve anlamakla mümkün olacaktır. Çünkü yeni kalıpların unsurları, çoğu zaman eski kalıplardan ve bunlar üzerinde yapılacak yeni denemelerden ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden belgesel filmde de, sanatın diğer dallarında olduğu gibi, sanat tarihini ve belgesel

sinema tarihini iyi bilmek gerekmektedir. Değişim sürecinden geçerek kurmaca sinemanın öğelerini kendi bünyesine dahil etmeyi başaramış belgeseller arasında en çarpıcı olanı, drama belgeselleridir. Drama belgeseller üzerinde pek çok tartışılan belgesellerdir. Belgesel filmin gerçekliği yansıtma iddiası vardır. Ve buna canlandırma yaparak bu gerçekçiliğe ihanet ediyor. Ancak son zamanlarda yeni bilimsel kanıtlarla bu konu tartışma değerini kaybetmiştir. Zira herkes bu farklı yöntemlerle gerçekleri anlatmayı kabullenmiştir. (Das, 2011: 23).

Çevresinde olup bitenlerin tanığı olan çoğu insan, genellikle anlatacak pek çok şeye sahiptir. Ancak toplumsal buluşmalarda sadece bazı insanların çevresi sarılır ve diğerleri sadece merakla onların anlattıklarını dinlerler. Demek ki bu kişiler “anlatma sanatı”nı iyi bilmektedirler. Çevresindeki olayları, en az bir belgeselci kadar görüp izleyen herkes, özellikle de akıllı telefonlar aracılığıyla bunları kaydetme imkânına sahiptir. Ancak, belgeselcilerle sıradan insanların arasındaki fark, bir belgeselcinin anlatmak istediği şeyi, nasıl anlatacağını dert edinmiş olmasıdır. Sadece ve sadece “nasıl anlatmak”... İşte, fark budur.

Kurmaca sinemada bir kahraman seçilir ve onun gözünden veya dilinden olay anlatılır. Ancak belgesel sinemada kahraman kavramı çoğu kurmaca sinema kahramanına benzemez. Zira bu kahraman, toplumdaki herhangi birey olabilir. O, dağların üzerinden uçup gecedden sabaha kadar kötülüklerle savaşamaz. Ancak kendi çapında toplumun tersine yüzmüş bir kişi olabilir. Hatta o bile olmayabilir. Sıradan bir insanın, sıradan hayatı da bir belgele konu olabilir. Ancak belgesel senarist ve yönetmeni, kahramanlık vasıfları yerine bireyin kişisel özelliklerini keşfedip yansıtırsa, belgesel film kahramanı kurmaca film kahramanı kadar çekici olabilir. Ve izleyicinin onunla sempati kurmasını sağlayabilir. Bazen, bazı olaylara ilişkin bilgilerin alt metin olarak aktarılması gerekir ve bu da senaristin görevidir. (Das, 2011: 76)

Belgesel filmin kendine özgü pek çok kuralı bulunmaktadır: Genel olarak sinemanın kuralları ve yanı sıra belgesel sinemanın kuralları. Belgesel film, keşfetmek amacıyla ama insanların mahremlerine saygı duyarak ve aynı zamanda izleyicinin ona olan güvenine saygı duyarak yola çıkmaktadır. Aslında bu, hakikatin keşfi için bir seferberliktir. Bahsettiğimiz gibi, bu seferberlik yapısında sinemanın kurallarını da barındırır.

Bir sanat ürününde yapı doğrudan görünmez ve anlaşılmaz. Bu yapıyı yalnızca yönetmen anlamaktadır. Ancak form, izleyici ve okuyucu tarafından anlaşılır. Formun üzerine kurulan çerçeve, yapıdır. Açılar, lensler, çekim şekli ve formatı, formdur. Bunların yanı sıra, anlatım dili, şekli ve türü, yapı olarak adlandırılır. Montaj, zamanı tıraşlayıp yan yana getirmektir. Belgesel yönetmeni, her daim seçim yapmak zorundadır. Yapılacak ilk iş, bir konunun belirlenmesidir. Bu belirlemeler, çekim sırasında kaydedilecek mekânların vb. unsurların tespit edilmesiyle devam etmektedir. Ancak en zor kısmı montaj bölümüdür. Montaj süreci, çoğu zaman çok emek verilerek ve zaman harcayarak elde edilmiş birçok görsel malzemeden vazgeçmeyi gerektirecek bir süreçtir. Montaj aşaması, her yönetmenin, özellikle belgesel yönetmenin bilmesinin büyük yarar sağlayacağı bir aşamadır. Montaj, sinemanın en önemli unsurudur ve yalnızca bu sanat dalına özgüdür. Sinemada kadraj, resim ve tiyatrodan; diyalog ve kelimeler ise edebiyattan gelmiştir. Ancak montaj, sinemanın dışında hiçbir alanda karşımıza çıkmaz. Ancak bu önemli aşama, yalnızca görüntü ve sesleri bir araya getirmekten ibaret değildir. Yönetmenin yorumuna, başka bir yorum daha eklemektir. Belgesel Film montajında genel olarak aşağıdaki sıra izlenmektedir:

- Ham görüntüleri izlemek ve not almak.
- Yeni senaryo, önceki senaryo ve mevcut malzemelerin birleştirilmesiyle genel yapıyı ortaya çıkarmak.
- Oluşturulan yeni senaryoya göre görüntüleri arka arkaya dizmek.
- Fine cut veya kaba kurguyu ortaya çıkarmak.
- Son ve en önemli aşama olarak ince kurguyu yapmak.

Belgesel film türlerinin hepsi için senaryo gerekmektedir ve senaryo yazmak için de öncesinde birtakım araştırmalar yapmak neredeyse zorunludur. Araştırmalardan elde edilen bilgiler, senaryonun malzemelerini oluşturacaktır. “Belgesel filmde araştırma filmin sonuna kadar devam eder. Hatta bazen film yapımı bir çıkmaza girer. Ancak yeniden araştırma yapmakla, yeni bilgileri işe dâhil etmekle o durumdan çıkılır.” (Swain vd., 2012: 45).



Belgeselci neyin peşindedir? Belgeselci için belgeselin arkasında saklanan şey nedir? Bu sorular, önemli yol göstericiler olarak işin başında belgeselcinin karşısına dikilmek durumundadır. Bu sorgulamaları yapan bir belgeselci, kendisi için nasıl bir keşif rotası izlemişse izleyiciye yansıtılacak olan da bu rotanın yansımalarından ibaret olacaktır.

Röportaj tekniğinden faydalanılarak yapılan bir belgeselde ise, sorulan sorulara karşılık alınan cevaplardan çoğu zaman yeni başka sorular üretilmektedir. Bu yeni soruların peşine düşen belgeselcinin dikkat etmesi gereken husus ise, peşinde olunan konudan sapmalara karşı dikkatli olmak gerektiğidir. Belirli ve yolundan sapmamış bir rotayla ilerlemek, hem belgeselciyi istediği sonuca ulaştıracak, hem de izleyici arzu edilen gerçekle karşı karşıya kalacaktır. Elbette yaptığı araştırmalar neticesinde, yönetmenin varılacak noktayı büyük oranda tahmin etmesi de beklenenler arasında olacaktır.

### **3.5. Gerçek Ve Belgesel Sinema**

Belgesel sinema söz konusu olduğunda en temelde yer alan tartışma başlığının gerçek ve gerçeklik olması belki de kaçınılmazdır. “Belgesel sinema gündelik gerçeklik ve somut olayların yansıtılması noktası üzerinde dursa da temel problemiği olan gerçeklik sorununa yaklaşımı, felsefi bir bakış açısını zorunlu kılar. Çünkü felsefe, kavramsal düzeyde gerçeklik kavramını ortaya koyar ve bu süreçte gerçekliğin bilgisine öznenin nasıl ulaşacağı üzerinden yorumlar üretir.” (Özçınar, 2009-2010: 59)

Gerçeğin yansıtılmasını hedef alan belgesel sinema, her şeyden önce bir iletişim aracı olarak kişiler ve toplumlar arasında bağ kurmayı amaçlamıştır ancak belgesel filmin, bir sanatsal ürün olduğu her zaman göz önünde tutulmalıdır.

Bütün sanatlar, ya bireyi anlatır ya da birey aracılığıyla anlatır. Daha doğru bir söyleyişle, bireyle ilintilenmiş olgular değil midir sanatların sunduğu? Hangi sanat dalında, hangi türe bakarsak bakalım, altından birey çıkmaz mı hep? Resim ve müzikteki soyutlamalardan yontu ve mimarlıktaki somut biçimlenişlere dek böyle değil midir bu? İşte belgesel sinema da insan gerçekliğini alır kendisine, tıpkı öteki sanatlar gibi... Bunu yapabilmek için de insan gerçeğini insan gerçekliğine dönüştürür. Pek bilinen bir yargıdır; yaşamsal gerçeklikle sanatsal gerçeklik birbiriyle örtüşmeyebilir. Buna göre, belgesel sinemacının kimi çalışmalarına yansıyan gerçeklik, yaşanılan gerçekliğe aykırı düşüyormuş duygusu uyandırabilir. Buna şaşmamalı! (Aslankara, 2003: 32)

Belgesel film, hem üretim aşamasında hem de çekim ve kurgu aşamasında yaratıcı bir süreçten geçmek durumundadır. O nedenle de gerçeğin olduğu gibi, hiçbir müdahaleye maruz kalmadan yansıtılması hem olası değildir hem de bu durum, üretilen şeyin bir sanat nesnesi olmasına aykırı düşer. Bir film, ister kurmaca ister belgesel olsun, kurgu masasından geçerek ve bir tasarımın sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu aşama genellikle gerçekliğin nasıl sunulacağına ilişkin son kararların verildiği aşamadır, bu nedenle de sanatın değişmez ögesi olarak estetikle karşı karşıya kalınır.

Newman, estetiğin ilk varoluşsal olgu olduğunu, bu nedenle de tarih ve toplum dışı olduğunu düşünür. Sanat eseriye, tersine, hem tarihsel hem toplumsaldır, dolayısıyla ilk olmaktan uzak olduğu gibi varoluş amacının da dışında görünür. [...] Konuşma, iletişim talebinden değil, şiirsel bir çığlıktan doğdu. Yani toplumsal bir iletişim değil, duyarlı bir bireyin hayretinden kaynaklanan totemik bir edimdi. Kendine dair farkındalığın beyhudeliğiyle dolu, insancıl olmayan bir evrende insanın yalıtılmışlığını gösteren bir ilk edimdi. Bilinemez olana yönelik bir hitaptı. Nasıl yalnız kalan köpek aya karşı ulursa estetik de bu ilk ulumaya benzer: Hem bir güç hem de ciddi bir güçsüzlük çığlığı, şiire yönelik boş bir çaba ve gücün esrik patlayışıdır; tıpkı horoz ötüşü ve dalgıç kuşunun gölün üzerinde tek başına süzülürken çıkardığı ses gibi. Newman'a göre, estetik hem trajiktir hem de kafa tutar; travmanın kabul edilmesi olduğu kadar özerkliğin de işaretidir. (Kuspit, 2010: 41)

Ham görüntüler arasından bir seçim yapılırken, bu seçimin temel kriterlerinden biri hiç kuşkusuz ki estetikdir, sadece bu nedenle bile kaçınılmaz olarak gerçekliğin sunumuna müdahale etmeyi gerektirmektedir.

Özellikle de çağımızda, endüstrileşmiş sinema sadece bir sanat eseri olarak görülmemelidir. Farklı söylemlere, mesajlara ve katmanlara sahip sinema kendisine yer ve izleyici bulmakta daha az güçlük çekmektedir. Ticari yönü büyük oranda zayıf

olan belgesel sinema, bu durumun aksine, mesaj taşıma yönünden sinemanın diğer dallarından daha güçlüdür.

Nesnel gerçeklik ile sosyal gerçeklik arasında bir ayırım yapmayan bireylerin, genellikle dünyanın onların algıladığı gibi olduğuna ilişkin güçlü bir inanç taşıdıkları görülür. Bu görüşe karşıt sayılabilecek bir yorum da, farklı gerçekliklerden söz edilse bile, gerçekliğin yalnızca bir tane olduğudur. Bu gerçeklik tamamen uyanık bilinçli, normal bir yetişkinin sağduyulu bir biçimde algıladığı gerçekliktir. Farklı her gerçek, gerçektir.

Seyirci sahnedeki olayları belirli bir uzaklıktan izlediği, karşısındakinin gerçek değil oyun olduğunu bildiği için, oyunun sonunda bu duygulardan arınmış olur (katharsis). Tragedyanın biçimsel özellikleri ve dramatik yapısı ile seyircinin sahneden uzaklığı, seyircide uyanan duyguların da uzaklık kazanmasına, incelmesine, kısaca *estetikleşmesine* yol açar. Ama burada bir çelişki vardır: İnsan doğru olmadığını bildiği, inanmadığı bir olaydan nasıl duygulanabilir ve etkilenebilir? Romantik şiirin öncülerinden Coleridge bir oyun seyreden insanın, *kendini inanmaya zorladığını, içindeki inançsızlığı iradi olarak bastırıldığını* öne sürer. (Bozkurt, 1995: 51)

Tam bu noktada inandırıcılık meselesine değinmek de yararlı olacaktır. Abbas Kiyarüstemi pek çok söyleşisinde inandırıcılığın altını sık sık çizerek, iyi bir filmin temel niteliğinin inandırıcılık olduğunu, inandırıcı filmin de ille gerçeği yansıtan film anlamına gelmediğini belirtmektedir. Fellini'nin filmlerinin yahut Marquez'in romanlarının gerçeğe dayalı olmadığını hatta "sür-real" öğeler taşıdıklarını ancak inandırıcı olduklarını söylemektedir.

Gerçekliği farklı biçimlerde yorumlamak, bir bakıma onu yeniden üretmek, insan için adeta bir gereksinim halindedir. John Grierson bu konuda, "Belgeseller, toplumu gözlemlemede yararlanabileceği yeterli teknik gereçle donanmıştır. Toplumun gerçeklik sesini duyar ve toplumun gerçeklik resmini görür." Demektedir (Gündeş, 1998: 22) Belgesel filmde gerçeğin sunumu da içeriğin izleyicinin algısını ve ilgisini belirleyen temel etkenlerden biridir.

Usta yönetmen Kiarüstemi, bunu başarılı bir şekilde yapar öyle ki izleyici orada yönetmen gibi bir aracının olduğunu hissetmez. Belgesel filmde bu daha zordur. Gerçekliğe zarar vermemek için, hayal gücüne dalmadan, gerçeğin elde ettiği bilgiler ve hayal gücüyle, eldeki malzemeyi olay dizgisine dönüştürmek gerekir. İşte belgeselin diğer sanat dalları ve anlatma araçlarından (anlatma yöntemlerinden) farkı budur. Anlatının hammaddesini hayalden değil gerçekten almak, ancak hayal gücünü de yabana atmadan onları bir anlatım diline çevirmektir.

Sinemaya “sinema-göz” tanımını getiren Vertov, gerçek kavramına da farklı bir biçimde yaklaşmaktadır. Vertov; senaryo, oyunculuk, dekor, kostüm, makyaj gibi yapısal öğeleri şiddetle reddetmekte ve tüm bunların gerçekliği yıktığını belirtmektedir. Edebiyattaki gerçekçilik tartışmalarını sinemaya taşıyan Vertov, ideolojik bir yaklaşımla sinemanın, yapısal öğeler nedeniyle bir uyuşturucu gibi kullanılarak kitleleri kapital düzenin içine dahil etme aracına dönüştürüldüğüne inanmakta, bu nedenle de üretim aracı olan kamerayı ve üretim süreci olan çekim ve kurguyu gerçekliğe yaklaşmak için kullanmaktadır. Onun yapmak istediği, bütün bu süreçlerde müdahaleyi dışarıda bırakmaktır. Kamera neyi görüyorsa onu bütün çıplaklığıyla yansıtmalıdır ancak o zaman gerçeklik yakalanmış olacaktır. (Abramov, 2005:16) Ancak Vertov, ne olursa olsun kurgu aşamasında gerçekliğe müdahale edileceğini fark etmemekte yahut da bunu görmezden gelmeyi tercih etmektedir. Kurgu aşamasında birçok ham görüntü arasından görüntü seçerken estetik kaygılar nedeniyle bazıları ayıklanmakta ve böylece ister istemez bir tasarım da ortaya çıkmaktadır.

Gerçekten var olan madde ve doğaya, gerçekçi bir yaklaşım Fransa'daki *avant-garde* film üreticileri tarafından gelmiştir. Onlar, film kamerasının hilelerini bir yana bırakarak, Parislilerin ve Fransa'nın kırsal yaşantısının görünümünü sunan çok sayıda kısa film çalışmalarında bulunmuşlardır. Onlar, çocuk masumluluğunun ötesinde bir şey yapmadıklarını düşünmektedir. Zengin ve yoksullar arasındaki belirgin karşılaştırmalar ile, çağdaş şehir sahnelerinin gözlemlerini bir arada sunmaktadırlar. Çöp kutularının karıştırılması ile makinelerin ritmik hareketlerinin içerdiği görüntüler yer almaktadır. Sanat için sanat düşüncesiyle yapılan filmlere karşı konmaktadır. (Rotha, 2000: 60)

Belgesel filmde duygu, sanat, estetik, canlandırma ve yönetmenin andığı, algıladığı gerçekliği yansıtması için yardımcı olan her şey kullanılabilir.

Belgesel filmi gerçeğin yaratıcı açıklaması olarak tanımlayan Vertov, belgesel sinemaya dair şunları ifade etmektedir:

Ben mekanik bir gözüm, ben dünyayı kendi gördüğüm gibi size yansıtan bir makinayım. Bugünden itibaren kendimi insanlığın sessizliğinden azat ediyorum ve dünyanın bilinmezlerine dair yeni bir görüntü sunuyorum sizlere. Ben sinema gözüm ve insanoğlundan daha mükemmel bir insan yaratıyorum. (Aktaran: İmami, 2012: 12)

Bu ifadelerden iki çıkarımda bulunmak mümkündür: İlki belgeselcinin bir şahit olduğu ve diğeri de ne olursa olsun belgesel yapıtların her şeyi bir insanın gözünden gördüğüdür. Bir insan gözünün özelliği, sadece karşısındakini, belirli bir ışıktaki görebilmesidir. Ancak bu noktalar dikkate alındığında, gerçeklik anlamında bir belgeye ne oranda güvenilebileceği konusunda bir kanıya ulaşabilmek mümkün olacaktır.

Belgesel film, gerçekleri ya da bir şeyin, bir olayın gerçekliğinin belirli bir boyutunu ele almakta, ancak belgesel yönetmenin düşünceleri, dünyaya bakış açısı ve algısıyla birleşerek bir anlatım dili oluşmaktadır.

Belgesel film, öykülü filmde görülen tiyatro geleneğinden tümüyle uzak ve değişiktir. Belgesel film yapımcısı her filmde toplumsal bir olaydan etkilenerek yola çıkarken izleme, görme ve duyma yolundan yararlanarak bu olayların gerçekliğini desteklemektedir. Yapımcının etkilendiği sosyal olaylar içinde yaşadığı toplumla ilgili gerçeklerden ortaya çıkar. Bu yüzden yapımcı, gözlemlene yeteneğini kullanmalı, dinlemeyi, görmeyi ve hissetmeyi çok iyi bilmelidir. (Gündeş, 1998: 16)

Belgesel filmin konusu eserin yaratıcısının öznel bakışıyla belirlenmekte ve seçilmiş suje, bir dizi araştırma sayesinde bir öznel konuya dönüştürülmektedir. Bir belgesel filmin yansıttığı gerçekliği değerlendirme ölçütü, onun dayandığı belgelerle doğru orantılıdır. Belgesel film izleyicisi veya eleştirmeni, eserin ne kadar inandırıcı ve gerçeklere dayalı olduğuna dair bir kanaate varmak için, filmde kendisine sunulan belgelere dayanmak durumundadır. Bir ürünün iyi ve kaliteli olup olmadığını anlamak için, onun nasıl bir malzemedan üretildiğinin sorgulanması gibi, bir belgesel filmin kalitesine dair hükme varabilmek için de onun barındırdığı gerçek belgeler, kanıtlar ve araştırmalar dikkate alınmalı ve incelenmelidir.

Belgeselcinin çizdiği gerçeklik haritasının gerçeğin özü olma iddiası yoktur. Belgeselci, raporcu tekniğini kullanarak bütünüyle nesnel bir bakışa hapsolmaz, kendi bakışını ve algısını da yansıtır.

Sanatın; bir tür yansıtma, değiştirme veya yorumlama olduğunu bildiğimize göre; ister istemez bir tür bilgi verdiğini de kabul edebiliriz. Sanat olarak belgeselin verdiği bilgi de, tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi; doğruluğu ya da kesinliği yapıt içinde değişmez, genelde ise kuşku götürür bir bilgidir. Aristoteles'e göre de sanatçıyı tarihçiden ayıran nokta yapıtın kuruluşuna ilişkin bir niteliktir. (Kırklar, 2003: 47)

Bir belgeselin gerçekçi olup olmadığının daha derin noktalarda aranması gerekmektedir. "Dünya belgeselciler birliği, herhangi bir yolla, gerçek bir olayı kayıt altına alan yapıtı, ister olayın yaşandığı yerde, ister yeniden canlandırma yöntemiyle ortaya konulmuş olsun, olaya sadık kaldığı müddetçe belgesel olarak adlandırmaktadır. Belgesel filmde, yetenekler ve duygular yardımıyla, topluma bilgi aktarmak ve uyarı amacıyla da faydalanılabilir." (İmami, 2012: 15)

Belgesel filmin yapısı, belgesel filmin gerçekliğini araştırmak için en son düşünülmesi gereken noktadır. Bu gerçekliğin ölçüsünü belirleyen, belgeselin nasıl yapıldığı değil, yönetmenin bakış açısı, olaya yaklaşımı olmalıdır. Belgesel filmde gerçekçilik tartışmalarında, gerçekçilik ve gerçeklere ulaşma mücadelesinde, felsefedeki hakikat ve gerçek kavramları kullanılarak bir sonuca ulaşılmaya çalışılması daha doğru olacaktır. Önceki bölümlerde değinildiği üzere bu iki kavramı ilk kez Platon, felsefi bir yaklaşımla tanımlamış ve açımlandırma yoluna gitmiştir. Sonraki dönemlerde yapılan yorumlar ise genellikle bu açılımlar üzerinde boy vermiştir. Marx, Adorno, Saussure, Benjamin, Hegel gibi düşünürler farklı bağlamlarda da olsa, bu kavramlar üzerine kafa yormayı sürdürmüşlerdir. Böylece bu kavramlar etrafında gelişen tartışmalar, bir yandan kavramların daha iyi anlaşılması için verimli tartışma alanları açmış, bir yandan da mevcut kafa karışıklığına yeni boyutlar eklemişlerdir.

Belgesel film yapmak, gerçeği yorumlamak veya gerçekleri, belgesel yönetmenin aynasından, belgeler vasıtasıyla yansıtmaktır. Belgesel sinema bir

anlatı dili belirleyerek anlatmak istediği gerçeğin öyküsünü anlatmak zorundadır. Belgesel filmin daha en başından üstlendiği önemli görev, tarafsız, sadece bir şahit olarak var olanı belgelemektir. Sinemanın diğer türlerinden onu ayıran da bu özelliğidir. Belgesel film, varolan her şeyin karşısına geçip onları kayıt altına alma vazifesi taşımaktadır. Dolayısıyla, belgesel sinemacı hem bir sanatçı hem de bilim insanı nitelikleri taşımaktadır.

Bu durumda, belgesel sinemanın, yalnız sanatsal bir yaratı alanı değil, aynı zamanda bilimsel yaratı alanı olarak da onay görmesi gerektiği çıkmaz mı ortaya? Belgesel Sinema derken, çok farklı yaklaşımlar çıkabilir elbette ortaya. Bu yaklaşımlar doğrultusunda farklı farklı tanımlar da kendine yer açabilir. Buna benzer kaynaşmalar, pek çok sanat dalında, bu dalların geniş bir yelpaze üzerinde dağılım gösteren türlerinde, bu türlerin uygulama alanı olarak öne çıkmış görünen sonsuz sayıdaki üründe de göze çarpmaz mı? Ama belgesel sinema, bu tartışmalar için belki de en uygun sanat alanıdır, çünkü bilimin nesnelere, sanatın nesnelere haline de getirebilmiştir o. (Aslankara, 2003: 17)

Belgesel film, genellikle belirli bir olaydan yola çıkmaktadır. Bunu yaparken izleme, görme ve duyma yollarından yararlanarak bu olayların gerçekliğini destekleme işlevi de görmektedir. Bu yüzden bir belgeselcinin, aynı zamanda çok iyi bir gözlemci, iyi bir dinleyici ve güçlü önsezi sahibi olması beklenmektedir. O, herkesin göremediğini görmeli, anlayamadığını anlamalı ve kaçırdıklarını kaçırmamalıdır.

Belgesel filmin var oluşunda iki önemli öge bulunmaktadır: Sanat ve belgelemek. Bu konuda Wolverton şöyle demektedir: “Belgesel için ilk önce yapılması gereken bakmasını bilmek ya da dikkatle bakmak, yani dinlemek, görmek ve hissetmektir. Gözlem belgesel sanatı ve zanaatının anahtarıdır. Belgesel gerçek olay ve gözlemden oluşur.” (Gündeş, 1998: 16) Son yıllarda film yapmaya yönelenler, genellikle içinde yaşadıkları toplumun ve dolayısıyla kendilerinin gerçeklerini iyi ifade eden kişiler olarak dikkat çekmektedirler. “Sadece belgesel sinema değil, kurmaca sinema bile toplumda yaşanan gerçekleri göstermeye gayret etmektedir. Ve sinema artık melezleşmiştir, gerçekle hayalin sınırları belirsizleşmiştir.” (Adel, 2016: 5)

Gerçek deniz suyu olarak düşünülürse, sanatçının yansıttığı gerçek de onun kâsesine biriken su olarak kabul edebilir. Bu yansıtılan gerçek damlaları, bir kopya değil de ancak bir bütünün parçası olarak düşünülürse daha kayda değer sonuçlara ulaşabilir. “Sanat bizi, gerçekliğin öz kaynağına götürür ve bunu yaparken de duygularımızı bir kenara itmez. İnsan yalnızca sanatçının duygularını yaşamakla kalmamalı, aynı zamanda onun yaratıcı etkinliğini de görebilmelidir.” (Verel ve Armağan, 2015: 183)

Sanatla gerçekliğin öz kaynağına doğru çıkılan bu yolculukta pek çok değişken devreye girmekte ve bütün bunlar gerçekliğin nasıl yansıtıldığını, nasıl alımlandığını belirlemektedir. “Yunanca öykünme anlamına gelen Mimesis, bugün için sanatta gerçekliğin kendine özgü yansıtılması anlamında kullanılmaktadır. Mimesis, gerçekliğin sanatsal yoldan yansıtılması olup, gerçekliğin sanatsal araçlarla verilmesini içerir. Mimesis, gerçekliğin kopya edilmesi demek değildir.” (Ansiklopedik Kültür Sözlüğü, 1983: 302-303) “Sanat gerçekliğin salt bir öykünmesi değildir. O, doğa ve insanı yeniden yaratarak, gerçekliği bulgulamaya çalışır. Gerçekliği yeniden yaratmakla da kalmaz, insana yaşam ve nesnelere konusunda nesnel bir görüş kazandırmaya katkıda bulunur.” (Verel ve Armağan, 2015: 182) Sanat sadece toplumun gerçeklerini yansıtmakla kalmaz aynı zamanda onları şekillendirir de. Bu şekillendirme sanatçıların yorumlarıyla gerçekleşir. Bu nedenle sanat aracılığıyla toplumların ve kültürlerin değişebileceğini söylemek mümkündür. Sanat aracılığıyla değişimin, kendini hızlı göstermesi de kültürler üzerinde etki bıraktığı görülebilir. Antik çağdan günümüze kadar toplumların ve kültürlerin değişim sürecine bakıldığında sanatın rolü anlaşılabilir.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### İRAN BELGESEL SİNEMASI'NDA GERÇEK VE GERÇEKÇİLİK

#### 4.1. İran Belgesel Sineması'nın Kısa Tarihi

İran sinemasının tıpkı dünya sinemasında olduğu gibi önceleri hayli lüks bir sanat olduğu malumdur ve bu nedendir ki bütün dünyada olduğu gibi İran'da da sinema ilk zamanlarında sadece toplumun üst tabakasının ilgilendiği bir sanat olmuştur. Kaçar Hanedanı'ndan Şah Muzaferiddin, bir Paris seyahatinde çok beğenip bir eğlence aracı olarak algıladığı sinematograf makinesini alıp 1900'de İran'a getirmiştir. Belçika'da kraliyet ailesinin geçit töreninde Şah Muzaferiddin'in başrolde olduğu görüntülerden oluşan bu ilk filmin tarihi de 1900'dür ve aynı yıl İran'da sinema salonunda gösterilmiştir.(İssa, 2009:19)

Önceleri Şah Muzaferiddin'in pahalı bir oyuncağı olan sinematograf adlı cihaz, sonraları bütün dünyada olduğu gibi İran'da da yaygın bir araca dönüşmeye başlamıştır.

Sessiz filmler olan ilk iki İran filmi Ovans Oganyans adlı bir Ermeni tarafından çekilmişti. *Abi ve Rabi* adlı film, biri uzun diğeri kısa boylu iki adamın başından geçen komik maceraları anlatıyordu. Diğeri film *Haji Aga, The Movie Actor* ise sinema karşıtıbağnaz bir dini yetkilinin aniden karar değiştirip bir film oyuncusuna dönüşmesinin öyküsünü anlatmaktaydı. (Dabaşı, 2013:3)

Bu filminden sonra İran'a gelen yabancıların çektiği filmlerden söz etmek gerekir.

1925'te İran'a gelen Amerikalı bir grup *Alef (Grass)* adlı göçerler üzerine bir film yaparlar, bu film İran belgesel sinemasının ilk filmi olarak kabul edilir. Bundan sonra da yurt dışından başka sinemacılar da gelip filmler çekmeye başlarlar. Bunlar arasında petrol üzerine yapılan filmler, Rıza Şah'ın Türkiye

ziyaretinde Atatürk'le görüşmesini kayda alan film(1933), Rıza Şah'ın oğlu'nun düğününden görüntüler(1940) içeren film bunlardan bazılarıdır. (Nejad, 2011 :23)

Teknolojik gelişmelerin de etkisiyle farklı toplumsal tabakalar da bu cihazla ilgilenmeye başladığı görülür. Pehlevi Hanedanı dönemi, modernitenin İran'da yaygınlaştırılmaya çalışıldığı, Batılılaşma hareketlerinin hızla sürdüğü bir dönemdir. Toplumdaki sınıfsal derin uçurumlar, ekonomik dengesizlikler, eğitim ve sağlık sorunları sürüp giderken sinema, Şah'ın toplumu Batılılaştırma projesinin bir aracına dönüştürülmüştür. Dolayısıyla Şah dönemi sineması, Batılılaşmaya çalışan bir üst sosyoekonomik sınıfın, toplumun diğer sınıflarına bunun nasıl yapılacağını göstermesine de bir anlamda olanak tanıyan bir sanat olmuştur. (Dabaşı, 2013)

Amerika Syracuse Üniversitesi İran'da sağlıkla ilgili eğitimler vermek üzere bazı belgesel filmler yaparlar. Aynı zamanda sinema eğitimi vermeye başlarlar. Çok sayıda İranlı'ya bu eğitim programı çerçevesinde sinema dersleri verirler. Bu ilk sinemacılar İran'ın farklı yerlerine dağılarak filmler yapmaya başlarlar. Bu filmler kültürel konulu olup daha çok gelenek görenekler, merasimler üzerinedir. (Nejad, 2011 :36)

Sinema, “İslami Devrim” olarak adlandırılan devrime kadar üst sosyoekonomik sınıfa ait, Batılılaşmayı inşa etmeye aracılık eden bir sanat olma özelliğini koruyarak varlığını sürdürmüştür. İslami Devrim'den sonra burjuva sınıfının yerini, köylerden gelip şehirlere yerleşen insanların almaya başlamasıyla beraber, sinema da farklı sosyal sınıfların ilgilenmeye başlamış ve elbette artık batılılaşma çabasının bir aracı olmaktan çıkan bir sanata dönüşmüştür.

İran belgesel sinemasının uluslararası arenada adını duyurması ve aldığı ilk ödüller de yine İslami devrimden önceki döneme denk düşer.

İbrahim Güllistan'ın iki belgeseli(Yanan petrol borusunun söndürülüşünü kaydeden *Yek Ateş*(1961) filmi ve deniz altına petrolborusu döşenmesini -denizin altında yaptığı çekimlerle- anlattığı *Moc-Mercan-Hara* (1962) filmi )Venedik Film Festivali'nde 2 yıl art arda ödüller aldı. Furuğ Ferruhzad'ın *Ev Karadır (Hane Siyah Est, 1963)* filmi, Cannes Film Festivali yarışma bölümünde gösterildi; Almanya'da en iyi film ödülü aldı. Feridun Rahnama'nın *Sivayeş Taht-ı Cemşid'de (Sivayeş Der Taht-ı Cemşid, 1960)* filmi birçok festivalde gösterildi ve Fransa'da Sinematek gösteriminin ardından, Sinematek'in kurucusu: “En az malzeme ile efsanevi dünyayı gösteren fevkalade bir film.” dedi. *Genç Çehov* Sohrab Şehid Sales'in 11 günde çektiği *Cansız Tabiat (Tabiat-e Bican)*, 1975 Berlin Film Festivali'nde En İyi Yönetmen dahil birçok ödül aldı. Mostefa Ferzane'nin *İran*

*Minyatürleri (Miniyatorhaye İrani,1958)* belgeseli, Cannes Film Festivali'nin yarışma bölümünde gösterildi.<sup>5</sup>

İslami Devrim'den sonra sinema, temelde iki farklı kesimin çatışma yaşadığı bir alan haline gelmiştir. Bir yanda Şah Dönemi'nde yetişmiş, çoğu Batı'da sinema eğitimi almış sol görüşlü sanatçılar, diğer yanda ise alt sosyoekonomik çevrelerden gelerek İran'daki sol görüşlü sinema sanatçılarından sinema yapmayı öğrenen ama dünya görüşü açısından onlardan büsbütün ayrılan bir kesim bulunmaktadır. (İssa, 2009)

Bu sağ orijinli sinema sanatçıları, İran'daki rejim değişikliğinin kendileri için avantaj yaratan bütün imkânlarını sonuna kadar kullanarak hem sinema salonlarında hem televizyonda kendilerine yer açmayı başarmışlardır, ancak her ne kadar bu sinemacılar devrimi destekleyen bir tavır içinde olsalar ve bunu sanatlarında yansıtmasalar da, onları yetiştirenlerin sol görüşlü ve iyi sinema eğitimi almış insanlar oldukları gözden kaçırılmamalıdır. Bu yaklaşım farklı bir deyişle şöyle de dile getirilebilir: İslami rejimin etkisi altında, onun belirlediği sınırlar içinde bir sinema ortaya çıkmaya başlasa da, bu sinema, sinemanın ne olduğunu bilenler tarafından oluşturulan dolayısıyla kaliteli sanatsal ürünlerden oluşmuştur. (İssa, 2009)

Gelgelelim, İslami Devrim elbette sol görüşlü sinemacılar için alanın daralması anlamına gelmektedir, hem ürettikleri sinema, devrimin ilkeleriyle bağdaşmadığı için zorluklar yaşamaktadırlar, hem de kendi sinemalarını halkla buluşturacak alanları artık mevcut değildir. Neredeyse bütün imkânlar bu yeni yetişen sinemacıların elindedir, sinema da televizyon da onların “işgali altında”dır.

Bu durum İran- Irak Savaşı'nın sona ermesiyle değişmeye başlamıştır ve devlet artık sinemada kendilerinin açtığı yolda ilerlemenin imkânsızlaştığını fark etmiştir. Sinema artık savaş meydanlarının, camilerin, türbelerin sık sık kullanıldığı dini-millî duyguların canlı tutulmaya çalışıldığı atmosferin dışına çıkmak durumundadır, bunun gerekliliği açıkça görülmektedir. Sinema sanatının devamı için bu atmosfer

<sup>5</sup> [http://www.mafm.boun.edu.tr/files/312\\_iran\\_sinemasi.pdf](http://www.mafm.boun.edu.tr/files/312_iran_sinemasi.pdf), Erişim: 21.03.2017

değişikliğini gerekli gören devlet, eski sol kökenli sinemacılara yeşil ışık yakmaya, onlara yeniden iş alanları açmaya, müsamahalı bir bakış getirmeye çalışmıştır. Ve böylece, nihayet uzun yıllardan sonra sinema perdesine dini ya da milli bir atmosferin olmadığı filmler yansımaya başlamıştır.

Yukarıda ana hatlarıyla anlatılmaya çalışılan bu farklı dönemlerin ortak özelliklerine bakacak olursak, her dönemde İran sinemasının, toplumsal olayları yansıtmak için özel bir çaba içinde olduğu sonucuna varabiliriz. Hem kurmaca sinemada hem belgesel sinemada toplumsal konulardan uzak düşülmediğini rahatlıkla söylemek mümkündür. İran sinemasının dünya sinemasından en büyük farklarından biri de onun bir kahraman ya da karakter sineması değil, konu ve öykü sineması olması, yani yönetmen sineması olmasıdır. Ki bu da onun, *gerçek ve gerçekçilik* kavramları odağında, üzerinde konuşulabilecek çokça veri sunmasına olanak tanımaktadır.

Kanlı bir devrimle 1979'da rejim değiştiren İran, akabinde sekiz yıl süren bir İran-İrak Savaşı'yla yorgun ve yılgın bir duruma gelmişken, bir de ekonomik boykotlarla savaşmak zorunda kalmıştır. İran'ın aslında Irak'la değil emperyalist ülkelerle savaşmak durumunda kaldığı bu savaşta bir milyon insan hayatını kaybetmiştir.

Bütün bu şartlar düşünüldüğünde, kısa bir zaman aralığında sosyolojik olarak oldukça katmanlı bir toplumsal yapının ortaya çıktığı görülecektir. Batılılaşma gayretinde ülke kaynaklarını yabancı ülkelere teslim eden bir Şah yönetiminden, İslami bir cumhuriyete geçiş yapan ve hemen sonrasında patlak veren savaşta yüz binlerce insanını kaybeden, ekonomik boykotlarla hayat mücadelesi veren bir halk söz konusudur. Öte yandan sol düşünce üzerinde artan dini baskılar, beyin göçünün en üst seviyelere çıkmasına neden olmuştur. Tüm bu hayati nedenler ve arka plan dikkate alındığında İran'da karşımıza çıkan, şaşırtıcı gerçeklerle dolu bir toplumsal yapı olmaktadır.

Devrimden sonra dışa kapalı hale gelen İran'da, yabancı televizyonların, sinemanın ülkeye girişi de yasaklanmıştır; ülkede herhangi bir özel televizyon ya da sinemanın bulunması da söz konusu olmamıştır. Bu yüzden İran sineması, sınırlı bir dünyada kendine özgü anlatım yöntemleri bulmak durumunda kalmıştır ki bu da, bambaşka bir açıdan onun kendine özgü bir sinemaya dönüşmesini sağlamıştır.

İran sinemasında gerçeklerden söz edildiğinde sınırlar o denli belirsizleşmektedir ki sadece belgesel sinemayı gerçeklerin yansıdığı bir alan olarak görmek yanıltıcı olacaktır ve bu durumu İran kurmaca sinemasına haksızlık olarak nitelendirmek de olasıdır. Zira popüler sinema dışında, İran sinemasının neredeyse yüzde doksanı toplumsal gerçekler üzerine kurulu hikâyelerle şekillenmiştir.

#### 4.2. Örneklem

Bu çalışmanın yukarıdaki bölümlerinde gerçeğin ne olduğu ve gerçekçiliğin farklı sanatsal yansımalarına ilişkin düşünceler ele alınıp tartışılmıştır. Bu bölümde ise, gerçeğin sinemada ve özellikle belgesel sinemada nasıl yansıdığını ortaya koymak üzere *Moğollar(Kimiavi, 1979)*, *Olayın Birinci Şekli, İkinci Şekli* (Kiyarüstemi, 1979) ve *O Yağmurlu Gece* (Shirdel, 1968) adlı üç İran belgesel filmi analiz edilmiş ve ileri sürülen düşüncelerin nasıl uygulandığı sinema pratikleri üzerinden gösterilmeye çalışılmıştır. “Gerçek” kavramı birçok sanatta farklı yansımalar bulmuştur; ancak gerçeğin belgesel sinemadaki yansıması bunların tümünden daha farklı bir yerde değerlendirilmelidir ki, bu bölümde yapmaya çalışılan şey de budur.

Gerçek, sanatçının filtresinden geçerek sanatına yansımaktadır, ancak belgesel filmde sanatçı gerçeği, kendi filtresinden geçirirken ona hayali öğeleri eklemeyen, gerçekliğine zarar vermeden bunu yapmak zorundadır.

Örneklemede yararlanacağımız her üç filmde de yönetmenler, bir taraftan gerçeklere zarar vermemeye çaba harcarken, bir taraftan da işin sanatsal boyutunu ihmal etmeden bir gerçek yansıması ortaya koymuşlardır. Bu belgesellerin ortak noktası, her üç belgeselin de İran sinemasının bulunduğu düzeye gelmesinde adeta kilometre taşı işlevi görmeleridir. 1970'lerde İran televizyonu birkaç genç yönetmeni, belgesel yapmaları için İran'ın farklı bölgelerine göndermiştir. Bu yönetmenler arasında Perviz Kimiavi, Takvai, Nesip Nesibi, Kâmrân Shirdel gibi yönetmenler bulunmaktadır. Yönetmenler gönderildikleri bölgelerden 10-15 filmle dönerler, işte bu dönemde üretilen bu filmler İran sinemasının önemli temel taşları arasında yer almaktadır.

#### **4.2.1. *O Yağmurlu Gece*, Kâmrân Shirdel**

##### **4.2.1.1. Filmin Künyesi**

Filmin adı: O Yağmurlu Gece

Yapım yılı:1968

Yönetmeni: Kâmrân Shirdel

Senaristi: Kâmrân Shirdel

Yapımcı: İran Kültür Bakanlığı

Süresi: 38 dakika

Konusu: İran'ın kuzeyinde bir gazetede, yağmurlu bir gecede bir treni kaza yapmaktan kurtaran bir çocuğa dair çıkan haberin, doğruluğunu araştırmak üzere bir ekip görevlendirilir.

#### 4.2.1.2. Filmin özeti

İran'ın resmi haber ajansı *Keyhan*'ın muhabiri Sehraı Bey 1968'de Tahran'a bir haber yollar ve bu haber İran gazetelerinin hepsinde basılır. Haberin manşeti şöyledir: Gorganlı Köylü Çocuğun Kahramanlığı. Yağmurdan kaynaklı sel, tren raylarını tahrip eder, bir çoban çocuk, İsmail, olayı görür, ceketini çıkarıp yakarak trene işaret verir ve treni durdurmaya uğraşır. Sonunda tren durur ve 200 kişi tehlikeden yara almadan kurtulur. Bu çocuk devlet tarafından ödüllendirilir; ancak sonrasında olayın uydurma olduğu ortaya çıkar. Ve daha ilginç seneler önce aynı olay, İran'ın başka bir bölgesinde, Azerbaycan'da, Riz Ali adında bir çocuğun başından geçmiş ve çocuk bir kahraman olmuş, yaptığı kahramanlık Azerbaycan'da ders kitaplarında yer alan bir ibretlik hikâyeye dönüşmüştür. Bu iki olayın birbirine benzemesi şüpheleri artırır ve ikinci olayın bir düzmece olduğu ortaya çıkartılır. O dönemin Kültür Bakanlığı, Kâmran Shirdel adında bir belgeselciden bu olaydan yola çıkarak bir belgesel yapmasını ve olayın gerçek yüzünü açığa çıkarmasını ister. Kâmran Shirdel olayın yaşandığı köye giderek oradaki pek çok kişiyle röportaj yapar. Bu belgesel, röportaja dayalı bir belgeseldir ancak sinema öğeleri ve yönetmenin yaklaşımı belgeseli sadece bir haber belgeseli olmaktan çıkarıp dramatik yapıyı bir belgesele dönüştürmüştür.

#### 4.2.1.3. Yönetmenin Toplumsal Gerçeğe Yaklaşımı

Bu filmde yönetmenin peşine düştüğü gerçeğe ondan istenen gerçek birbirinden farklıdır. Filmi sipariş veren dönemin Kültür Bakanlığı, olayın, köylü çocuğun iddia ettiği üzere gerçekleşip gerçekleşmediğini ortaya çıkarmanın peşindedir. Yönetmen ise olay yerine geldikten sonra köylülerin ve köyün gerçeğiyle karşılaşır ve bunu yansıtmayı amaçlar. Bu iki gerçeği iç içe geçirerek kara mizah tarzında bir film yapar. Aslında yönetmen ülkenin bürokratik sisteminin işleyişindeki aksaklıkları, hantallıkları ve bundan kaynaklanan mizahi durumları Çehovvari bir gerçekçilikle, ironiyi çok dozunda ve ölçülü bir şekilde kullanarak göstermeyi

seçmiştir, aynı şekilde köylünün zor yaşam şartlarını da bu ironik tavırla gözler önüne sermiştir. Köylü böylesine zor şartlar altında yaşamaya uğraşırken idari yetkililer, asıl sorunları görüp bunlara çözüm getirmek yerine, akıl almaz bir yazışma trafiğine girerek, kimsenin işine yaramayan raporlar yazıp durmakta; çözüme yönelik hiçbir şey yapmadıkları gibi sistemin anlamsız işleyişine katkıda bulunmaktadır.

#### **4.2.1.4. Filmin Yapısı**

Film, röportaj üzerine kurulmuştur; ancak yönetmen, hem soru sorarken hem de montajda soruyu sorduğu kişilerin, cevaplarını başka kişilerin cevaplarıyla eşleştirme yoluna giderek hem tartışma atmosferi yaratmış hem de arada bazı efektlerle mizahi bir doku oluşturmuştur.

#### **4.2.1.5. Filmde Gerçek Olaya İlişkin Öğelerin Kullanımı**

Mekânların tümü gerçek olaydaki mekânlardır; istasyon, köy, tren rayları... Röportaj yapılan karakterler de olaya müdahil olmuş gerçek karakterlerdir: istasyon şefi, trenin makinisti, köylü çocuk, öğretmen vs.

#### **4.2.1.6. Filmin Gerçeğe Sanatsal Yaklaşımı**

Yönetmenden istenilen gerçek, mizahi bir üslupla ortaya koyulmuştur; ses efektleri, leitmotifler bu amaca hizmet etmektedir. Yönetmenin kendisinin anlatmayı seçtiği toplumsal sorunlara ilişkin gerçeklikleri ise daha çok görüntüleri kullanarak anlatmayı seçmiştir. Köyün görüntüleri daha çok bu kapsamda yansıtılmıştır.



#### 4.2.1.7. Filmin Gerçekliği Yansıtma Tarzı

*O Yağmurlu Gece*, 1968’de Kâmrân Shirdel’in yönetmenliğinde röportaj tekniğiyle çekilmiş bir belgeseldir. Filmin montajında Kurosowa’nın “Rashomon” filminden etkilendiğini belirten yönetmen<sup>6</sup> filme siparişte istenen içeriğe uygun olarak “Gorganlı Köylü Çocuğun Kahramanlığı” adını tercih etmez, filmin sonunda ulaşılan gerçekleri daha iyi yansıtan ve biraz da yaşananların göreceli gizemini aktarmak üzere *O Yağmurlu Gece* adını seçmiştir. Bu film, o dönemin Kültür Bakanlığı’nca sipariş edilmesine rağmen yayın izni alamamış ve ancak filmin bitiminden 6 yıl sonra Kültür Bakanlığı yayın izni vermiş, film böylece yayınlanmıştır. O sene Tahran Film Festivali’nde ödül almıştır; fakat festival sona erip yurtdışından gelen sinemacılar ülkelerine döndükten sonra, film İran’da yine yasaklanmıştır. Yurtdışında katıldığı festivallerden de ödülle dönmüş, ödüller kazanmasına ve sürekli yasaklanmasına rağmen bu film, Kâmrân Shirdel’e büyük bir prestij kazandırmıştır.

Bu belgesel aslında var oluş nedeninden farklı bir yaklaşım içine girmek durumunda kalmıştır ve gerçeğe ulaşmak amacıyla yapılan araştırmalar, kayda alınmıştır. Normalde bir belgeselde önce bir araştırma yapılır sonra kayda geçilirken burada araştırma ve kayıt süreci iç içe geçmiştir. Bunun gerekçesi büyük ihtimalle tanıkların olaya ilişkin duygu ve düşüncelerini doğal halleriyle hiçbir müdahaleye maruz kalmadan yakalamak isteği olabilir. Böylece yönetmen, insanların doğal tepkilerini yansıtabilmiştir.

Film röportaj ağırlıklı olmasına rağmen, başından sonuna kadar izleyiciyi ekrana kilitleyecek bir niteliktedir ve tempolu atmosferi ile izleyicide, röportaj ağırlıklı bir film izliyormuş etkisi yaratmaz. Bunu ses, sessizlik, ışık, ritm, müzik gibi sinemaya dair öğeleri çok zekice kullanarak sağlamıştır. Yönetmen, aynı anda farklı

<sup>6</sup> [http://www.bbc.com/persian/arts/2011/06/110610\\_l41\\_shirdel\\_docs\\_london\\_review](http://www.bbc.com/persian/arts/2011/06/110610_l41_shirdel_docs_london_review) Erişim: 17.03.2017

yaklaşımları, algıları karşı karşıya getirerek düğümlemiş, çatışmalar yaratarak ilerlemeyi seçmiş; bu da onu, gerçekliğe zarar vermeden kurmaca filmin ritmine yaklaştırmıştır.

Üstünden yıllar geçmiş olsa da bu film, İran Üniversitelerinin sinema bölümlerinde *Gerçeklik arayışı nasıl olmalıdır?* bahsinde ders materyali olarak kullanılmakta, buradaki tekniğin kullanımı ve yönetmenin gerçeğe yaklaşımı örnek gösterilmektedir. Nitekim bu etkinin günümüzdeki bir uzantısı olarak, yakın zamanlarda yapılan “*Benim Şehrim Pizza*”da bu filmin montaj yöntemi, “*Tahran’ın Narı Yok*” filminde de bu filmdeki anlatım dili kullanılmıştır.

Bu film aynı zamanda ilk mizahi belgesel olarak da İran sinema tarihindeki yerini almıştır. Yönetmenin de pek çok yerde söylediği gibi, bu filmin en önemli özelliklerinden biri montajında musikideki ritme benzer bir ritminin olmasıdır.

*O Yağmurlu Gece* belgeseli İran’a, İran toplumuna, bu toplumun olaylara, insanlara, gerçeğe, kahramanlığa, devlete yaklaşımına ilişkin çarpıcı bir kaynak niteliğindedir. İran’ın prestijli gazetelerinden *Keyhan*’da çıkan haberin uydurma bir haber olduğu aslında bellidir; ancak olayın yankısı oldukça geniş olmuştur. Kültür Bakanlığı’nın bir belgesel ekibini bu işin gerçeğini araştırmak üzere bölgeye göndermesi başlı başına absürttür ve filmde yönetmenin tavrı da bunu en baştan bildiğine dair izleyiciye ipuçları vermektedir. Nitekim film, her ne kadar bu olayı araştırıyormuş gibi görünse de araştırdığı gerçekle değil, bu vesileyle ortaya çıkacak gerçeklerle ilgili gibidir. Filmin değeri de bu, dolaylı olarak ortaya çıkardığı gerçekler nedeniyle çok büyük olmuştur.

Filmde yer yer kullanılan mizahi müzikler, ki bunlar “ağız kopuzu” denilen basit bir tür mızıka ile yapılmaktadır, bize komedi filmlerindeki müzikleri hatırlatmaktadır, öte yandan ekibin köyde çektiği fotoğraflardan biri film boyunca sık

sık bir leitmotiv gibi kullanılmıştır. Bu fotoğraf gülümseyen bir deli gencin fotoğrafıdır ve gülümsemesi bir hayli komiktir. Bu fotoğraf, röportajların arasında ekranda belirip kaybolmakta, bir nevi gülme efekti gibi alaycı bir tarzda kullanılmaktadır. Bunun gibi kullanılan bir başka öge de idari yetkililerin olayın doğruluğuna ilişkin beyanlarının arasında birden ıslık sesi gibi duyulup yok olan “yalan söylüyorlar” cümlesidir. Bu cümleyi kimin söylediği ta ki istasyon çalışanlarından biri konuşana kadar anlaşılmamaktadır. Onun röportajı sırasında işçi sık sık “yalan söylüyorlar,” demektir, izleyici ancak bu sesi duyduğunda film boyunca duyduğu sesin bu ses olduğunu anlamaktadır.

Yönetmen ve ekip köye geldiğinde olayın kahramanı olan çocuk o sırada köyde bulunmamaktadır, ekip bu bekleyiş sırasında zamanı değerlendirmek için köyden görüntüler almaya karar verir. Bu sahnelerde, köyün evleri, evlerin önünde günlük işlerini yapan insanlar, damlarda toplanan köpekler görülmektedir. Burası sıradan bir İran köyüdür, yakınlarından bir tren yolu geçmektedir. Yönetmenin köyü tanıtırken söyledikleriyle, kameranın gösterdikleri karşıttır. Örneğin “Burası çok misafirperver bir köy,” dediğinde kamera havlayan köpekleri göstermektedir ya da “Çok bakımlı ve güzel bir köy burası,” demektir ama kamera yolları çamur içindeki köyü gösterir. Burada yönetmen gördüklerimizle asıl gerçeğin birbirinden farklı şeyler olacağına dair bir algı yaratmaya çalışmıştır. Vermek istediği mesaj, hiçbir şeyin gördüğümüz gibi olmadığı, gerçeğin hep saklı olduğu yönündedir.

Film boyunca, üst düzey devlet yetkililerinden başlamak üzere olay hakkında bilgi verebilecek herkesle röportajlar yapılmakta, yönetmen bu kişilere sorular sormaktadır. Duyulan ses hep onun sesidir ama hareketli görüntüsü yerine, yalnızca sahne fotoğrafları görülmektedir. Sorduğu sorular olaya dair yönetmenin düşüncesini de açığa vuran zaman zaman ironik nüanslar taşıyan sorulardır. Ancak bu sorular ve bunlara verilen cevaplar, bu filme sıradışı, bambaşka bir tempo kazandırmaktadır.

İlk röportaj, köyün bağlı olduğu ilçenin kaymakamıyla yapılmıştır. Bu yetkili devlet ciddiyeti içinde ve son derece önemli bir olaydan söz ediyormuşçasına ağır, tartımlı bir tavırla konuşmaktadır. Elinde gözlüğü vardır ve konuşması boyunca hep ayakta durmaktadır. Takım elbisesinin içinde, ciddi olmaya çalıştıkça komikleşen bir üslupla söz konusu olayın bir kahramanlık örneği olduğunu, treni durduran çocuğa resmi yetkililerin armağanlar dağıttığını, civar illerden de çeşitli armağanlar yollandığını, bu kahramanlığın takdir edildiğini beyan etmektedir.

Yönetmenin bu üst düzey devlet yetkilisi başta olmak üzere olayın gerçekliğine inanarak konuşan diğer devlet yetkililerine de yarı alaycı bir dille sorular sorduğu dikkatlerden kaçmamaktadır. Bu kişiler ise kendi itibarlarını, yarattığı şöhretle yücelttiğine inandıkları bu olayın arkasında durmakta ve ısrarla olayın gerçekliğine dair ayrıntılar vermeye çabalayarak, kameraya bakıp olayın gerçekliğinden hiç şüphe duymadıklarını dile getirmektedirler. Burada gerçeğin göreceliliğini doğuran değişkenlerden biriyle karşı karşıya kalınmaktadır: Resmi yetkililer, görevleri gereği başta inandıkları, belki de sorgulamadan inandıkları ve hatta belki sonra gerçekliğinden şüphe bile duymuş olabilecekleri bu olaya ilişkin verdikleri cevaplarda tutarlı bir ikna edici ve istikrarlı bir tavır seçmeye çabalamaktadırlar. Zira olayın uydurma olduğu anlaşılacak olursa, kendilerinin resmi bir yetkili olarak aldanmış olma durumları ortaya çıkacak, bu da işgal ettikleri makamın hakkını veremedikleri, uydurma olduğu bu kadar ortada bir olaya çocuk gibi inanmış olma saflığını gösterdiklerini ortaya koyacaktır. Bu tavır gerçeğin kişilerin çıkarları doğrultusunda değişkenlik gösterdiğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla hem kendilerinin hem de kendilerini o göreve getiren devletin itibarı söz konusudur.

Aynı donuk yüz ifadesi, tekdüze ses ve konuşma ritmi *Keyhan* gazetesi muhabirinde de izlenmektedir çünkü hemen hemen aynı gerekçeler hatta daha fazlası onun için de geçerlidir. Devlete bağlı en büyük gazetenin muhabiri olarak bir haber geçmiştir ve sonrasında olayın detaylarına bakıldığında şüphe etmenin neredeyse imkânsız olduğu o haberin gerçekliğini savunmak durumundadır. Bir muhabirin böyle bir haber yapması aslında düpedüz rezalete imza atmak demek olduğu halde, o

kendinden emin tavırlarla ve herkesten önce de kendini ikna etme çabası içinde konuşmaktadır. Gerçeğin ne olduğu mevki makamla bağlantılı olarak değişmektedir. Onlar inanmayı olaya gerçekten inandıkları için değil, inanmaları kendi menfaatleri için en hayırlısı olduğundan tercih etmektedirler.

Tahran’da basılan *Keyhan* gazetesi olayın uydurma olduğunu anlamazken, küçük bir yerel gazete manşetleri atarak haberin uydurma olduğunu duyurması, gözden kaçırılmaması gereken bir noktayı ortaya koymaktadır: Merkezin taşraya bakışında hep bir ezber bulunmakta ve sadece görülmek istenen dikkate alınmaktadır ve bu gerçek olan değildir. Böyle bir bakışla, işin aslının ne olduğu hem bu kadar uzaktan hem de merkezde olmanın iktidarıyla görülemeyecek durumdadır. Zira onların göremediklerini, bir yerel gazete hemen görmüş ve onları içine düşmek istemedikleri bir duruma düşürerek, deyim yerindeyse “rezil” etmiştir. Yerel gazetenin sahibi bu olaya yönelik sorulara öfkeyle karşılık verir, artık bu olaydan bunalıp bıkmış bir hali vardır. Bu tavrın altında, bu kadar göz önündeki bir gerçeği insanlara anlatabilmek için, ille *Keyhan*’ın gücüne mi sahip olmak gerektiği düşüncesinden kaynaklanan bir öfke sezilmektedir. *Keyhan* karşısında küçük bir yerel gazetenin sözü, gerçeğin söylemesine rağmen, pek de önemseniyor gibi görünmemektedir.

Bu gazete sahibi olayın düpedüz bir düzmece olduğunu, bunu kanıtlamanın hiç de zor olmadığını söylemekten çekinmemiş ve argümanlarını da tek tek sıralamıştır. Olayın çok yağmurlu bir gecede gerçekleştiği söylenmektedir halbuki o kadar yoğun bir yağmurda bir çocuğun sırtındaki ceketi çıkarıp yakması fiziken de mümkün değildir, dolayısıyla trene böyle işaret vermiş olması da akıl dışıdır. Öte yandan resmi yetkililerin raporlarında çocuğun 200 kişiyi ölümden kurtardığı yazılmıştır, oysaki o saatte köyden geçeceği muhtemel tren, bir yük trenidir. Çocuğun trenden 800 metre uzaklıkta olduğu ve bu uzaklıktan tren raylarının yağın yağmurdan tahrip olduğunu görmesinin de imkânsız olduğu belirtilenler arasındadır.

Bu argümanlar yönetmen tarafından kaymakama soru olarak iletildiğinde, o da yine akıl almaz bir inançla sanki son derece olağan bir şeyden söz ediyormuşçasına yağmurun o gece zaman zaman hafiflediğini ve çocuğun bu sırada elinde tuttuğu fenerdeki gazyağını kullanarak ceketini tutuşturmuş olduğunu söylemektedir. “Çocuğun 200 kişiyi ölümden kurtardığı” kısmını da, onun treni yolcu treni zannetmesine bağlamakta ve asıl önemli olanın çocuğun bunu düşünerek treni kurtarma gayretine girmesi olduğunu ifade etmektedir.

Yönetmen resmi yetkililerle konuşmayı sürdürür, bunlardan biri de tren rayları kontrolörüdür ki bu kişi o gece kendisinin raylardaki durumu görerek gerekli bilgiyi trene iletmesi için yanındaki arkadaşını istasyona yolladığını ve kendisinin de ola ki haberin bildirilmesinde bir aksaklık yaşanır düşüncesiyle köydeki türbenin karşısında bekleyip treni hasarlı raylara varmadan durdurduğunu söylemektedir. Çocuğun yalan söylediğini, kendisinin görevini yaparak treni durdurduğunu belirtmekte ve üstelik bu haberlerin kendisine zarar verdiğini, bu yüzden işini ihmal ettiğine dair bir algı yarattığını, bunlardan da şikâyetçi olduğunu dile getirmektedir. Bu işçi görevini ihmal etmiş olmakla yargılanmaktan ve işinden olmaktan korktuğunu ve olayın seyrini takip etmek, gazeteye nasıl yansıtıldığını görmek için her gün gazete aldığını, bunun da kendisine oldukça yüklü bir gazete masrafı çıkardığını ifade etmektedir.

Röportaj yapılanlardan biri de çocuğun öğretmenidir. Okulun penceresine yaslanarak verdiği röportajda, öğretmeni İsmail'in çok çalışkan bir öğrenci olduğunu ve sınıf başkanı olduğunu söylemekte; onun çalışkanlığını övmektedir. Çocuğun treni durdurduğundan emindir, gerekçesi de olayın ertesi günü çocuğun okula, hiç geç kalmadığı halde, geç gelmesidir. Zira çocuk treni durdurduktan sonra makinistten bahşiş istemiş, o da kendisine ertesi gün gidip olayı istasyon şefine anlatmasını bahşişi de ondan alacağını söylemiştir. Öğretmen çocuğun, istasyona gidip bahşişini aldığı için geç kaldığından yola çıkarak gerçeği söylediğine hükmetmiştir. Öğretmenin yani bir eğitimcinin hiç sorgulamadan tek bir delilden hareketle olayın gerçeğine ilişkin yargıya varması, sosyolojik açıdan son derece karakteristik bir veri de sunmaktadır. Eğitimci de olsa gerçeğe inanmayı değil, onun

büyüsüne kapılmayı, bunun kendisinde yarattığı hazzı, doyumunu yaşamayı tercih etmektedir. Öğretmenin olayı ve öğrencisini anlatırken kullandığı beden dili oldukça vakurdur, öğrencisinden dinlediğini söylediği olayı böbürlenerek anlatmakta ve onun öğrencisi olması nedeniyle durumdan kendisine de pay çıkarmaktadır.

Burada algı ve gerçek ilişkisine dair başka bir değişken de gözden kaçırılmamalıdır. İsmail, çalışkan bir öğrencidir ve sınıf başkanıdır; o halde yalan söylemiş olması da mümkün değildir. Bu küçük toplulukta, bu şartlar altında bile hiyerarşik bir düzenin işlemesi, demek ki bu olayı sınıfın en yaramaz ve tembel öğrencisi anlatsaydı sonucun böyle algılanmayacağını da göstermektedir. Kimin tarafından anlatıldığı, gerçeği, niteliği açısından doğrudan etkileyen bir faktördür. Nitekim bu olayın gerçekliğine inanan yaşlı bir köylüye yönetmen, olayı kimden duyduğunu sorduğunda, o da haberin duyduğu kişi olarak bir arkadaşının adını vermektedir. Yönetmenin “İyi ama ya o arkadaşın ya doğruyu söylememişse?” sorusuna cevaben, köylü bunun mümkün olamayacağını, çünkü arkadaşının hep doğruyu söylediğini gerekçe olarak göstermektedir. Bu tavır da yukarıdaki yargıyı destekler niteliktedir. İnsan zihni, gerçekle doğruluk, çalışkanlık gibi erdemler arasında doğrudan bir bağ kurmakta ve algısını bunun üzerine oluşturmaktadır.

Tren istasyonundaki görevlilerden biri, o gece çok şiddetli bir yağmur yağdığını ve üstündeki ceketin sıırıslılam olduğunu söylemekte, delil olarak ise cebinden çıkardığı parçalanmaya yüz tutmuş nüfus cüzdanını göstermektedir. Ona göre cebindeki nüfus cüzdanı bile bu hale gelmişken, o yağmurda bu çocuğun ıslak bir ceketini gazyağıyla tutuşturduğunu söylemesi akıl alır şey değildir. Gazyağı bir tarafta dursun, uçak benzini bile dökülse, o şiddette bir yağmurda bir ceketin tutuşması ona göre olacak şey değildir.

Yönetmenin, köylülerle konuşurken daha tarafsız davrandığı ve filmin genelindeki ironik tavrı sergilemediği ayrıca belirtilmelidir. Oysa resmi yetkililerle konuşurken röportaj arasına yukarıda sözü edilen fotoğrafı ve tespiti çeken el

görüntüsünü, ağız kopuzu sesini yerleştirmekte, böylece onları ciddiye almadığını buna benzer işaretlerle izleyiciye de hissettirmektedir.

Olayın failine gelecek olunursa, İsmail 10-12 yaşlarında bir öğrencidir, kameranın karşısında kaşları nerdeyse çatılı halde görünmektedir. Yakasında valiliğin hediyesi kraliyet arması vardır, kamera sık sık bu yaka iğnesine zoom yapmaktadır. Sorulan soruları ciddiyetle cevaplayan çocuk, kendisinden öyle emindir ki, izleyici karşısında bu hali neredeyse herkesi bu akıl almaz olayın gerçekliğine inandıracak niteliktedir. Annesinin hava yağmurlu olduğu için kardeşiyle kendisini muhtemel bir selden korumak amacıyla teyzesinin yaşadığı bir üst köye yolladığını, kardeşiyle tren raylarında yürüyerek gittikleri sırada rayların selden zarar görmüş olduğunu fark ettiğini ve elindeki fenerle ceketini tutuşturarak yaklaşmakta olan treni durdurduğunu anlatmaktadır. Ayrıca sonrasında makinistin onları trene aldığı, hatta yanlarında iki Türkmen yolcunun oturduğunu da ilave etmektedir. Bunun üzerine yönetmen çocuğa, durdurduğu trenin aslında bir yük treni olduğunu söyleyince İsmail'in cevabı, “evet öyleydi ama bunlar kaçak binmişlerdi trene” şeklindedir. Üstelik yaptığı şeye karşılık makinistten bahşiş de istemiş ama makinist onu istasyon şefine yönlendirmiştir.

İsmail, olayı bütünlüklü bir kompozisyon içinde hiçbir atlama, tekleme, unutmama olmadan bir kerede ama ağır ağır anlatmaktadır. Konuşması sırasında çocuğun üzerinde, resmi yetkililerin ona kahramanlık hediyesi olarak verdiği ve çocuksu haline aşırı ciddiyet katan bir ceket de bulunmaktadır. Olayı anlatma üslubu akıllara durgunluk verecek kadar sahibidir. Olayın öyle vuku bulduğuna içtenlikle inanmıştır ve dinleyeni de inandıracak ayrıntılarla süsleyerek anlatmaktadır. İçerik akıl almaz olsa da anlatım biçimi açısından son derece ikna edici görünen bir olay sunulmaktadır. Çocuğun okul kitaplarındaki kahramanlık hikâyelerini okuyup, bunlardan etkilendiği ve okuduklarını kendisine uyarlayarak yoktan bir kahramanlık hikâyesi kurguladığı açıktır, ancak takındığı üslup hiç de bunu yansıtmamaktadır.



Tam bu noktada, gerçeğin nasıl anlatıldığı meselesinin tekrar düşünülmesi gerekmektedir. Demek ki nasıl anlatıldığı da bir olayın gerçekliğini belirleyen öğelerden biridir. Yaşanmış bir olay öyle kötü anlatılabilir ki dinleyenler, olayın gerçekten olup olmadığından şüphe duyar hale gelirler. Burada ise tam tersi bir durum söz konusudur, yaşından büyük hal ve hareketleri, valiyi andıran aşırı ciddiyeti, konuşmasındaki ölçülülük ve yüzünde en ufak bir gülümseme oluşturmazın olayı anlatışıyla, bu çocuğa inanmamak için izleyicinin kendisini epeyce zorlaması gerekmektedir. Ya da belki önceki karelerde anlatılanlar sunulmuş olmasa ve izleyici çocuğu ilk başta dinlemiş olsa, belki de ona inanmaya çok daha yakın bir noktaya gelebilecektir.

Olayın diğer bir önemli figürü olan trenin makinisti ise, o gece çocuğun kendilerini durdurmadığını, bu olayın uydurma olduğunu belirtmektedir, üstelik yalnız da değildir, olay gecesinde yanında yardımcısı da bulunmaktadır. İkisi de kendilerini uyarının ray kontrolörü olduğunu ve onun işaretiyle türbenin önünde durduklarını söylemektedirler. Ne çocukları görmüşlerdir ne de çocuğun anlattığı gibi onları trene almaları gibi bir durum yaşanmamıştır.

En nihayetinde, bir çocuğun o yağmurlu gecede ceketini tutuşturarak 200 yolcuyla kurtarıp kurtarmadığına ilişkin bu (resmi?) araştırma, bir köy halkının ve idari yetkililerin olay çerçevesinde yapılabilecek sosyolojik bir analizine de kapı açmaktadır. Yönetmenin son derece ustaca davranarak olayın kendisini bir malzemeye dönüştürdüğü, bir tür sosyal deney gerçekleştirdiği söylenilebilir. Filmde yapılmaya çalışılan, bir anlamda *Neye inanırsınız, nasıl inanırsınız, gerçek neye göre, kime göre, nasıl değişir?* sorularına bir köy halkına odaklanarak tespit edilen çarpıcı örneklerle cevap aramak, bunları sergilemektir. Bu yapılırken, sadece sosyal veriler oluşturmakla kalınmamış, devlet mekanizmasının işleyişine dair de kara mizah boyutundaki durumlar, kişiler izleyicinin gözü önüne serilmiştir.

Filmde dolaylı olarak ortaya çıkarılan asıl çarpıcı gerçeklerden biri de devletin neyi ciddiye alıp neyi almayacağını bilmemesi ve gülünç durumlara düşmesidir. Nitekim devletin kendisinin görevlendirdiği yönetmenin çektiği belgeseli, yine devletin kendisi yayınlamak yerine yasaklamak yoluna gitmiştir. Gerekçesi de filmde ayan beyan ortada olan içler acısı devlet mekanizmasıdır, devlet kendi eliyle kendi beceriksizliğini ortaya çıkartmış, sonra da bununla yüzleşmek istememiş, filmi yasaklama yoluna gitmiştir. Doğu zihniyetinde tipik sayılabilecek biçimde, devlet demokrat olmayı içine sindirememiş, köşeye sıkıştığında yasaklarla durumu idare etmeye çalışan, hantal devlet mekanizması bir kez daha teşhir edilmiştir. Belgeselde, devlet kurumlarının yazıp yolladığı, olayı soruşturmaya yönelik raporlar da sık sık ekrana getirilmekte ve hatta bu raporlar bir dış ses tarafından okunarak dile de getirilmektedir. Bu raporların peşine düşerek araştırmaya koyuldukları olay, aslında ipe sapa gelmez bir durum tablosu çizmektedir. Oysa büyük bir iş yapılmışçasına ciddi bir enerji sarf edilmiş, raporlardan biri gidip diğeri gelmiştir. Devlet için gerçek nedir? İşte bu soru, yüzlenilmek istenmediği için cevapsız bırakılmaktadır.

Devlet bu kadar enerjiyi, emeği, çabayı vatandaşlarının refahı için harcamak yerine, kahramanlık hikâyeleri yaratmanın peşine düşmüştür. Bu da bambaşka bir çıkarım yapmaya olanak tanımaktadır: Tıpkı diğer doğu ülkelerinde olduğu gibi, İran da gerçeklerin değil hakikat yaratmanın peşindedir. Epik ve dini hikâyeler, *gerçekten*, gerçeklikten daha önemli görülür çünkü bunlar aslında insanları istedikleri gibi yönetmek için gerekli altyapıyı hazırlayan uyuşturuculardır.

Bir çocuğun bir treni kaza yapmaktan kurtarmak için kahramanca savaşması olarak kısaca özetlenebilecek olay, zihinlerde oluşturduğu çağrışımlar nedeniyle ilk bakışta fark edilmeyecek alt okumalar yapmaya da olanak tanımaktadır. Köylülerin ve haberi okuyanların zihninde oluşan imgeye daha yakından bakıldığında, “kahramanca kendini feda etme” meselesinin insanların bu hikâyeden hoşlanmasının temel gerekçesi olduğunu söylemek mümkündür. Hikâye, bir başkasını kurtarmak için kendini tehlikeye atma, akılcı bir çözüm bularak zeki bir savaşçı gibi davranma

ve daha birçok kavramın izleyicinin zihni tarafından yakalanacağı şekilde kurgulanmıştır.

Doğu için kahramanlık hikâyeleri her zaman önemli olmuştur, kahraman yaratmayı da kahraman olmayı ya da kahramanları övmeyi ve hatta onları tabulaştırmayı da seven toplumlardır doğu toplumları. İşte bu belgeseldeki olay bize, toplumun bu gerçeğini de gösterir. Toplum hikâye edilen kahramanlığı önemsemekte, ona değer vermektedir. Gerçeğin ne olduğunun peşine düşmek, doğu toplumlarına özgü bir refleks değildir henüz. Nitekim yaşlı köylünün ya da öğretmenin, hatta ve hatta işi haber yakalamak, gerçekleri öğrenmek ve yansıtmak olan bir muhabirin dahi gerçeğin ne olduğunu soruşturmak yerine, olaydaki hamasete teslim olup aldanmaları, onu ısrarla öne çıkarmaları da bu anlamda oldukça dikkate değer tavırlar olarak görülebilir.

Bağımsız bir film yönetmeni, sipariş üzerine bir film yapmak zorunda kalsa ne yapması gerektiği sorusuna karşılık, Shirdel bir röportajında “bunun bir belgeselcinin temel sorunlarından biri olduğu”nu söylemektedir. Bu siparişi veren, eğer devlete bağlı bir kurumsa yönetmenin daha çok endişeleneceğini, bunun da işine müdahale edileceği korkusundan kaynaklandığını belirtmektedir. Röportajda ayrıca, aynı nedenle birçok yönetmenin bu tür siparişleri reddettiği, kabul edenlerin çoğu kez işi yarım bırakmak zorunda kaldıkları, yarım bırakmayanların ise kendilerini işe fazla kaptırıp tarzlarından uzaklaştıkları, haliyle bunun da kariyerlerinde kötü etki yarattığı dile getirilmektedir.<sup>7</sup>

Ancak bu belgesel de bir resmi makamdan gelen sipariş bir iş olmasına karşın Shirdel kendi tarzını, yaratıcılığını kullanarak konuya bambaşka pencereler açmış, izleyenin zihninde dönem İran’ına dair onlarca gerçekliğin belirmesine olanak sağlamış ve filminde kendi istediği anlamı yükleyecek bir mekanizma kurmayı başarmıştır. Shirdel’in bulduğu çözüm, belgeselin televizyon ekranlarından,

<sup>7</sup> <http://www.isna.ir/news/92092315593/> Erişim: 17.03.2017

sinemadan uzak kalmasını engelleyerek onu hakkı olan yere getirmek adına önemli bir hamle olmuştur. Ancak böyle bir film yapmak çok da kolay değildir nitekim Kâmrân Shirdel bu filmle beraber başına gelenleri anlattığı bir röportajında bu konuda pek çok şey söylemektedir. Filmdeki resmi görevlilerden hiçbiri korktukları için röportaj vermek istememişlerdir. Kültür Bakanlığı'ndaki bir tanıdığını arayarak durumu anlatmış ve ondan resmi kurumlardaki yetkilileri Ulaştırma Bakanlığı'ndan arıyormuş gibi telefonla arayarak, kendilerine gelen yönetmene yardımcı olmalarını, onunla işbirliği yapmaları gerektiğini söylemesini istemiştir. Arkadaşı belirttiği şekilde aradığında, yetkililer röportaj vermeyi kabul etmişlerdir. Çekimin son günlerinde Shirdel köydeki yetkililerle vedalaşmaya gitmiş ancak kimsenin kendisiyle konuşmadığını görmüştür. Köydeki insanlar gelen telefonun Ulaştırma Bakanlığı'ndan gelmediğini anlamışlardır. Yönetmen, Tahran'a döndükten sonra filmin montajını yapıp Kültür Bakanlığı'na teslim etmiştir ancak film teslim alındıktan hemen sonra da işten çıkarılmıştır. Bu sadece sıradan bir röportaj belgeseli olsaydı ve yönetmen, kendisinden istenileni ortaya çıkarmakla yetinseydi, muhtemelen böyle bir sonuçla karşılaşmayacak ve işinden de olmayacaktır. Fakat aynı zamanda da yönetmenine işini kaybettiren bu film, İran'ın o dönemine ışık tutan en gerçekçi belgelerden biri olarak sinema tarihine geçmeyecek, sinema ve sosyoloji bölümlerinde bir ders materyaline dönüşmeyecektir.

#### **4.2.2. “Olayın Birinci Şekli, İkinci Şekli”, Abbas Kiyarüstemi**

##### **4.2.2.1. Filmin Künyesi**

Filmin adı: *Olayın Birinci Şekli İkinci Şekli*

Yapım yılı: 1979

Yönetmeni: Abbas Kiyarüstemi

Senaristi: Abbas Kiyarüstemi

Yapımcı: İran Eğitim Bakanlığı

Süresi: 53 dakika

Konusu: Gürültü yaparak dersin düzenini bozan öğrenciyi ele vermedikleri için altı öğrenci sınıftan atılmıştır. Bu öğrencilerin babaları ve ülkenin siyaset, eğitim, kültür, sanat gibi alanlarındaki ünlü isimler bu olaya ilişkin görüşlerini bildirerek, olayı toplumsal açıdan değerlendirip birtakım çıkarımlara ulaşılmasını sağlarlar.

#### **4.2.2.2. Filmin Özeti**

Fen bilgisi dersinde öğretmen tahtada kulağın yapısını anlatan bir kulak şekli çizmektedir. O sırada, biri tahtaya vuruyormuş gibi bir ses işitilir. Öğretmen dönüp sınıfa bakar, bu durum birkaç kez tekrarlanır, sonunda öğretmen sınıfa dönüp bunu kimin yaptığını anlamak üzere en arka iki sıraya sorar. Çocuklar cevap vermezler, öğretmen en arka iki sırayı bir hafta derse almayacağını söyler, onlar da sınıftan çıkarlar, kapının önünde beklerler. Kiyarüstemi bu süreci çekmiştir. Sonra da çektiği filmi çocukların ailelerine, iktidarda önemli mevkilerdeki kişilere, iktidar karşıtlarına, sanatçılara, eğitimcilere vb izletilmiş ve onların fikrini almıştır. Böylece olaya ilişkin çok farklı düşünceler ortaya çıkmıştır. Sonuçta Kiyarüstemi bu filmi iki farklı sonla tamamlamıştır. Birinci sonda çocukların biri öğretmene gelip olayın sorumlusunu söyleyerek arkadaşını ihbar etmiş, ikinci son ise kimsenin sorumluyu ele vermemesiyle oluşturulmuştur.

#### **4.2.2.3. Yönetmenin Toplumsal Gerçeğe Yaklaşımı**

Filmin iki tarihsel dönem arasındaki süreçte geçmesi alışılmadık bir durumdur. Ancak yönetmen, çevresindeki gerçekleri yansıtmak amacıyla, bu durumu bir avantaja dönüştürerek kullanmıştır. Film, röportaj üzerine kurulmuştur. Toplumda her gün sokaklarda yaşanan olayları, farklı toplumsal tabakadan insanı bir çatı altında

toplayarak yansıtmaya çalışmıştır. Kardeşin, oğlun, babanın, komşunun, akrabanın ihbar edildiği bir dönemde sıradan insanlardan siyasi aktivistlere, hükümetin üst düzey yetkililerine varasıya herkesin *arkadaşını ele verme (ihbar)* üzerine düşünceleri yansıtılmıştır. Okuldaki sınıfı bir küçük toplum modeline dönüştüren yönetmen, kamerayı sokaklara çıkarmadan, toplumla kamerayı vasıtasız bir yüzleşmeye tabi tutmuştur. Bu farklı tarz yaklaşımın sonucu, çarpıcı bir toplumsal gerçeklik ortaya çıkmıştır. Öyle ki kamera sokaklara çıksaydı yahut bir anket yapılmış olsaydı dahi o günkü toplumun gerçeğini bu derece iyi yansıtmak mümkün olmayacaktır. Bu belgeselde gerçekler, hiç vasıtasız doğrudan kameranın önüne getirilerek sergilenmektedir. Sadece bir vasıttan söz edilebilir o da yönetmenin kendisidir ve gerçeği etkilememektedir.

#### **4.2.2.4. Filmin Yapısı**

Film, toplumsal bir dramadır. Standart bir hayat söz konusudur (sınıfta), bir vurma sesi duyulur ve sınıfın düzeni bozulur. Filmin sonuna kadar yeniden sestem öncesine, normale dönüş çabası görülmektedir. Bu dramda, normal dramlarda görülen kahramanın dönüşümü sürecine şahit olmayız. Seyirci, kahramanın vereceği karara odaklanarak, bu kararı sorgulamaktadır. Dramların hepsinde kahramanların zor şartlarda bir karar vermek zorunda kalmasına tanık olunur, pek çok dramda da kahramanlar beklenen doğru kararı vererek kendilerini ve izleyicilerini huzura ulaştırdıkları bilinmektedir. Burada da alınan karar ve kararın farklı boyutları sorgulanmaktadır. Kahramanın kararının bir tür otopsiye tabi tutulduğu söylenebilir. İçinde bulunduğumuz çağın kahramanları değişmiştir, bugünün kahramanları her şeye şüpheyle yaklaşmakta, her şeyi sorgulamaktadır.

Bu yüzden bu drama, içinde bulunulan çağın dramasıdır. Bu filmde de başka pek çok dramada olduğu gibi kahramanlar amaçlarına ulaşmakta, sınıflarına dönmektedir; ancak önemli olan bu dönüşlerin nasıl gerçekleştiğidir. Kimi arkadaşını ele vererek, ihbar ederek dönmüştür sınıfa; kimi ise susup cezasını çekerek,

arkadaşının yerine suçlanmayı göze alarak bunu yapmıştır. Pek çok dramada iyilik ve kötülük arasındaki çatışma, burada başka bir şekilde kurulmuştur. İyi ve kötünün ne olduğunun sorgulanmasına gidilmiş; çatışmayı kavramlar ve onların anlamları doğurmuştur. Bu kavramların derin bir şekilde sorgulanması ve bu sayede gerçeklerin ortaya konması ancak dramatik bir yapıyla mümkün olmuştur, başka hiçbir yapının izleyiciyi, bu filmin ulaştığı gerçeklikler noktasına taşıması mümkün olmayacaktır.

#### **4.2.2.5. Filmde Gerçek Olaya İlişkin Öğelerin Kullanımı**

Filmin girişinde yer alan sınıf ve yaşanan olay bir canlandırma olarak kurgulanmıştır. Röportaj yapılan bütün karakterler ve kamera önünde kendilerine sorulan soruya tepkileri de gerçektir.

#### **4.2.2.6. Filmin Gerçeğe Sanatsal Yaklaşımı**

Filmin sanatsal yaklaşımının tasarımından doğduğu söylenebilir. Yönetmen bir durum kurgulamış ve insanların bu kurgulanan duruma verdikleri gerçek tepkilerini filmine aktarmıştır.

#### **4.2.2.7. Filmin Gerçekliği Yansıtma Tarzı**

Şah Muhammed Rıza Pehlevi'nin son yıllarında İran'ın sonradan dünyaca ün kazanacak yönetmeni Abbas Kiyarüstemi, Milli Eğitim Bakanlığı'nda çalışmakta ve eğitim amaçlı filmler çekmektedir. Şah düşmeden ve İran İslam Cumhuriyeti başa geçmeden 10 gün önce film bitmiş ve Milli Eğitim Bakanlığı filmi izleyerek onay vermiştir. Ancak devrimden sonra filmle ilgili hiçbir gelişme olmamıştır.

Kiyarüstemi filme dramatik bir yapı kazandırarak, yeniden birkaç röportaj yapıp filmin yapısını değiştirmiştir. 53 dakikalık film izleyicinin merakla izlediği bir yapıya kavuşmuştur.

Bu kurmaca belgeselde iki katman söz konusudur. Burada yönetmen, sınıfta geçen bir durum yaratıp kurgulamıştır. İkinci katman ise bu kurgudan yola çıkılarak sorulan sorulara, farklı insanların gösterdiği tepkileri, yaklaşımları kaydetme yoluyla oluşturulmuştur.

Filmin adı sınıftaki kara tahtada görülmektedir. Tahtayla bir filme başlanması bu filmin bir şey öğreteceğinin işaretini vermektedir. Sınıftan başlayan olay, konuşan kişiler aracılığıyla toplumun tamamına yayılmaktadır. Yönetmen, sınıftaki eğitimin etkisini, sonuçlarını toplumda göstereceğini ima etmektedir. Bu filmde eleştirildiği gibi Doğu toplumlarının bugünkü hali, tıpkı bu sınıftaki gibi yanlış eğitimden kaynaklanmaktadır.

İlk planlarda öğretmenin sırtı kameraya dönüktür ve devamında da onun profilden gösterilmesi, bir sonraki aşamada hiç görünmemesinin altında şöyle bir mesaj var gibidir: Yanlış eğitimin kaynağı eğer bu filmdeki gibi öğretmen ise, ki izleyici onu yaptığı yanlıştan sonra hiç görmemekte, hatta ihbar eden çocuk sınıfa döndüğünde dahi kamera öğretmeni göstermemektedir. Öğretmen yanlış yapana kadar vardır, sonra ortadan kaybolmakta ve toplum bu yanlışın kaynağını çözmek, durumu düzeltmek için uğraşmak zorunda kalmaktadır. Öğretmenin sırtının dönük olması sesin kaynağına ilişkin bir yargıya varılmasını zorlaştırmakta, sesin belki de dışarıdan geldiği hissi verilmek istenmektedir. Ancak öğretmen, bunu teşhis edememiş ve önyargıyla bir hüküm vermiştir. Yönetmen, öğretmenin bu baskıcı tavrını kamera hareketleriyle de desteklemektedir. Kamera seçtiği kadrajlarla öğretmeni hep yukarıda, öğrencileri aşağıda göstererek görüntü diliyle var olan sert hiyerarşiyi göstermeye çalışmaktadır.



Bir olayın iki versiyonunun anlatılması, sembolik olarak insanların da ikiye bölündüğünü işaret etmektedir. Bu olayda hem fikirleri açısından insanlar ikiye bölünmüştür hem de siyasi iktidarlar tarafından toplum bölünmüştür. Öte yandan filme verilen bu ad, Şah Dönemi'nden İslami Cumhuriyet'e geçişi de imlemekte, toplumun bu süreçte yaşadıklarını da çağrıştırmaktadır. Bir anlamda toplumun ilk şekli yani Şah Dönemi, olayın ilk şeklini ve İslami rejimden sonraki halinin de ikinci şekli olduğu söylenebilmektedir.

Kiyarüstemi'nin, bu filmi yaptığı tarihe baktığımızda, bu filmin değerini daha iyi anlamak mümkündür. Diktatör Pehlevi'nin yönetiminden yeni kurtulmuş bir İran toplumu ile karşı karşıya kalınmaktadır. Ancak yeni kurulan sistemin, öncekinden daha iyi olmayacağına da işaretleri de izleyiciye filmde verilmektedir. Pehlevi döneminde İran toplumu, Savak adlı sivil polisler vasıtasıyla birbirini ihbar etmeye yönlendirilmiş, buna alıştırlarak, böylelikle toplumdaki insanlar arasında birbirine ihanet etmek olağan bir iş haline getirilmiştir. Böyle bir toplum, yeni kurulan İslami yönetimin de işine gelmektedir; zira böylece oluşturmaya çalıştıkları rejime muhalif olan eski solcuları kolaylıkla teşhis ederek binlerce insanı hapse atabilmiş, işkenceden geçirmiş ya da öldürebilmişlerdir.

Tam bu dönemi, yani bir diktatörlükten diğerine geçen bir toplumu yansıtmak için bir okuldaki sınıfı baz almak ve orada olup bitenleri ve bunların dışarıdaki yansımalarını anlatmayı seçmek zekicedir. Bu filmin sosyolojik bir veri olarak değerlendirilebileceğine kanıt olarak şunu da göstermek mümkündür: Filmdeki kişiler toplumun oldukça farklı katmanlarından, farklı meslek gruplarından, farklı yaşlardan seçilmiştir. Komünist parti üyeleri, İslami rejimi savunarak sol görüşlülerin idamlarını gerçekleştirenler, bakanlar, sıradan insanlar, sanatçılar gibi oldukça farklı sınıftan insanlar bu filmde olaya müdahil olarak fikir beyan etmektedirler.

Bu belgesel, birbirinden bu kadar farklı sınıftan insanı tek bir olay merkezinde bir araya getirebilmiş tek yapımdır. Bir konu özelinde toplumun farklı kesimlerinin

görüşlerine yer vermesi bu filmin güncelliğini hiçbir zaman yitirmemesini de sağlamıştır. Film, İran toplumunun aşağı yukarı 1970 ve 1980 arasındaki on yıllık süreçte etik-kültürel değerlere dair bir perspektif sunmakta, bu değerlerin özellikle devrimin hemen öncesinde ve sonrasında nasıl hızla değişebildiğini de göstermektedir.

Yönetmen Kiyarüstemi, toplumun farklı sınıflarından yani etnik köken, din, meslek, cinsiyet, ekonomi, yaş gibi temel sınıfsal farkları bir araya getirerek bir olaya bakışlarındaki farklılıkları göstermeye böylece de toplumun pek çok farklı kesiminin bir gerçeğe bakışını sergilemeye ve bu yolla da onların kendi gerçeklerini izleyiciye göstermeye çalışmıştır. Böylece aslında bu farklı sınıftan insanların ve dolayısıyla İran toplumunun gerçekleri ortaya çıkarılmaktadır.

Filmde kendileriyle röportaj yapılan insanlar, kendilerine izletilen filmde sonra, sorulan sorulara cevap verirken, aslında çok temel kavramlara dair: insana, eğitime, hakka, adalete, birliğe, toplumun geleceğine dair de görüş bildirmişler ve bazı toplumsal gerçekleri yansıtmışlardır. Yönetmenin sıradan gibi görünen bir okuldan seçtiği sınıf, bir anlamda toplumu temsil eder hale gelmiştir; nitekim söz alan kişiler de sınıftaki olaydan yola çıkarak, bu örneği toplum bazında düşünme refleksi göstermişlerdir.

Kiyarüstemi bir olay yaratıp bunun nasıl algılandığını, insanların bu olaya dair ne düşündüklerini ortaya koymayı seven bir yönetmendir, nitekim bu film de bu yöntemin tipik örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Toplumun farklı tabakaları bir şekilde bu filme iştirak etmişlerdir; bir anlamda bu film toplumsal, kültürel, siyasi bir yargılama filmidir. Kiyarüstemi bir röportajında, “Benim gözüm her zaman hayattadır, hayattan ve çevremden etkilenmelerim, yaşadığım deneyimler beni değiştirir. Görüp yaşadıklarımı da sinemama aktarmaya çalışırım. Başkalarının filmlerinde gördüklerimin ya da edebiyatın benim sinemamı çok etkilemesine imkân tanımam,” demektedir. (Kiyarüstemi, 2016)

Altı çizilmesi gereken önemli bir nokta da bu film çekilirken aydınlar, siyasiler, iktidardakiler ve sıradan insanların, bu olayda öğrencilerin birbirlerini ihbar edip etmemesi meselesini tartışırken, aslında İran toplumunun gerçeğinin de birbirini ihbar eden insanlar olduğunun ortaya koyulmuş olmasıdır. Toplumun farklı tabakalarından pek çok insanın, bu kadar hassas bir konuya dair görüşlerini ortaya koymaları, sadece bir belgesel filmin gerçekleştirebileceği bir iştir.

Filmin açılış sahnesinde genç bir erkek öğretmen, kara tahtaya kulak resmi çizmektedir. Bütün ayrıntılarıyla neredeyse tahtayı kaplayan büyük bir kulaktır tahtadaki. Yönetmen daha ilk plana böyle bir sembolle başlamaktadır. Bu filmdeki temel meselelerden biri de ihbar etme konusudur ve kulak bu anlamda birkaç sembolik içerik birden yüklenmiş gibidir. Hem birbirini ihbar etmek üzere kulaklarını açmış dinleyen kulakları, hem de birbirinin söylediğine kulak verenleri anlatmaktadır ve ilave olarak da filmdeki olay çerçevesinde birbirinin söylediklerini dinleyen kulaklar bulunmaktadır.

Kulağın sembolik değeri bununla da kalmamakta, filmde öğretmen, bir ses duyarak geriye, sınıfa döndüğünde; sesin kaynağını bulamamaktadır. Duyduğu sesin onda yarattığı duygusal etkiyle hareket ederek en arka sıradaki öğrencileri hedef alarak onlara ya bu sesi kimin çıkardığını söylemeleri gerektiğini ya da bir hafta derse gelmemelerini söylediğinde, çocukların cevabı kalkıp sınıftan çıkmak olmuştur.

Bu olay, yukarıda anlatılmaya çalışılan İran söz konusu olduğunda yine sadece kulaktan dolma bilgilerle hareket edip birbirini yalnızca duyduklarıyla yargılayan, işin aslını öğrenmeye çalışmayan insanları da sembolize etmektedir. Nitekim öğretmen de sesin kaynağını öğrenmeye çalışmamış, sesi kimin çıkardığını ve neden sınıftan böyle bir ses çıktığını sorgulamamıştır. Bir anlamda öğretmen de sadece biçimsel olarak bir kulağa sahiptir, onun işlevlerini kullanarak kendi sınıfına kulak

vermeyi bilmemekte, yani öğrencilerini dinlememektedir. Tahtadaki kulak, bir anlamda öğretmenin öğrencileriyle kurduğu bağın şekilciliğine de vurgu yapmaktadır. Bu durum İran sinemasının karakteristik özelliklerinden birini göstermektedir ki bu da dolaylı ve sembollerle anlatımdır. Edebiyatın, özellikle de şiirin sinema üzerindeki etkilerinden biri olan bu sembolik anlatımın, sonraki dönemlerde siyasi iktidarların baskılarından bir tür kurtulma çaresi olarak da işlerlik kazandığını söylemek mümkündür.

Öğretmenin davranışı diktatöryaldır, şüphe duyduğu arka sırayı sınıfın dışında bırakmak çözümün değil, ancak baskı kurmanın bir aracıdır. Çocuklar bir hafta boyunca okula gelseler de derse girmek yerine, kendilerine verilen ceza hükmünce, sınıfın kapısında beklemektedirler. Bu bekleme yılgınlık vericidir ve kuşkusuz suçlanmış olmanın ve dışarıda bırakılmış olmanın acısını da barındırmaktadır.

Filmi dört kesite ayırabiliriz:

*Kesit 1:*

Sınıfı ve sınıftan çıkan sese tepki olarak öğretmenin son iki sırayı yani 6 öğrenciyi dersten çıkarmasını, onların kapının önünde beklemeleri görülmektedir.

*Kesit 2:*

Sınıfta yaşanan olayın şüpheli failleri olarak görülen 6 öğrencinin babasıyla röportaj yapılmaktadır. Yönetmen, öğretmenin, öğrencileri sınıftan atması görüntülerini babalarına izletip onlara şu soruyu sormaktadır: “*Öğrenciler ne yapmalılar, sizce nasıl davranmaları gerekir?*”

Babalar farklı meslek gruplarındandır, aralarında işçi olan da vardır, bankacı olan da. Görüntüleri izleyen ilk baba, bu soruya net bir cevap vermenin zor olduğunu belirtir. Yüz ifadesi de epey bunaldığını ve zorlanmakta olduğunu yansıtmaktadır. Bu

baba film boyunca bir daha gösterilmez, izleyici onun soruyu cevaplandıramadığına ya da cevaplamak istemediğine hükmeder. İkinci baba, önce kameraya bakarak çekiyor musunuz diye sormakta soruya daha sonra cevap vermektedir. Çocuğunun sınıftan çıkmasını onayladığını, onun da arkadaşlarıyla birlikte hareket etmesinin doğru olduğunu söylemektedir. Temelde dile getirdiği şey, elbette çocuğun gidip bu sesi çıkararak öğretmene söylemesinin ona elbette yarar sağlayacağı ama bu davranışın, aynı zamanda onu hayatı boyunca “arkadaşlarını ihbar eden bir kişi” olmaya iteceğidir. Bu babaya göre doğru olan ise oğlunun o hatayı yapan arkadaşını kimsenin olmadığı bir yerde uyarması, doğruyu göstermek için onunla konuşması olacaktır.

Üçüncü babanın sözleri, çocukların öğretmenlerine saygısızlık ettiği, kimin suçlu olduğunu söyleyerek hata yaptıkları yönündedir. Okusunlar diye okula gönderdikleri çocukları, aksine haytalık yapmaktadırlar. Dördüncü baba öğrencilerin bu şekilde birlikte hareket etmelerini onaylayarak, suçlunun kim olduğunu söylemenin aralarındaki birliği bozmak demek olacağını, kendisinin ise bunu onaylamadığını söylemektedir.

Beşinci babanın tepkisi, diğer babalardan başka türlü olmuştur. Ona göre, bunu yapan hemen oğlunun önünde oturan çocuk olmalıdır.. Bu baba, oğlunun bu işi yapmadığından oldukça emindir ve onu savunmaktadır. Elinde hiçbir kanıt olmamasına rağmen, filmde gördüğü bir başka çocuğu, sadece sırf haline hareketlerine bakarak suçlayabilmiştir. Yönetmen babanın soruyu cevaplamak yerine bir suçlu arayışına girmesine müdahale ederek soruyu yinelediğinde, baba bu seferde daha korumacı bir tavır takınarak, “Oğlum ne kopya çeker, ne yaramazlık yapar, iyi okuyan bir öğrencidir hatta ağabeyinden bile iyi okuyor. Belki başka çocuklar yaptı ve suçu oğlumun üstüne atıyorlar, ben onu burada okutmak için çalışıp çabalıyorum,” demektedir. Babanın bu cevabı verirken takındığı yüz ifadesi oldukça tedirgindir, oğlunun başına bir şey gelmesinden korkan bir hali vardır. Yönetmen ise muhtemelen bunu fark ederek şunları söyler: “Biz senin oğlunun suçlu olmadığını biliyoruz ama oğlun suçlunun kim olduğunu biliyor, sence oğlun suçlunun kim

olduğunu öğretmene söylemeli mi?” Bu, yönetmenin soruyu üçüncü kez yineleyişidir. Babanın cevabı, oğlunun suçlu her kimse, gidip bunu söylemesi gerektiği şeklindedir.

Bu babanın tavrı oldukça dikkat çekicidir. Kendi oğlunu korumaya çalışmaktadır ve onun menfaati uğruna, suçlu olduğundan emin olmadığı birini hedef gösterebilmektedir. Bu tavır, dönem İran’ının yukarıda sözü edilen birbirini ihbar etmeye yönelmiş toplumundan bir örnektir. Baba daha ilk cümlesine “*Bence suçlu şurada duran çocuk*” diyerek başlamaktadır. Kimse ona suçlunun kim olduğunu sormadan bir suçlu bularak, kendisine gelecek zararı bertaraf etmeye çalışma çabası belirgindir. Bu babanın kafa yapısı, komşusunun hal ve hareketlerine bakarak onu iktidar karşıtı olarak ihbar eden zihniyetle aynı yapıdadır. Söyledikleri oğlunun suçsuzluğu ve kendisinin onu okutmak için ne kadar çok çaba harcadığı yönündedir, yani kendisine, ailesine dönüktür. Diğer çocukların ne olacağıyla ilgili değildir, tereddüt etmeden ve emin olmadan suçlamada bulunabilmektedir. Bu durum, İran toplumunun en çok mustarip olduğu ve içinde yaşadığı gerçeğin de bir örneğidir. Bu baba gibi düşünen yüz binlerce İranlı hiç tanımadıkları insanlara dair verdikleri asılsız bilgilerle, onların mahkûm olmasına, işkence görmesine, ölümlerine sebebiyet vermiştir.

Altıncı öğrencinin babası, bu çocukların suçlu kimse gidip hep beraber onunla konuşarak, ortak bir karar almaları ve öğretmene durumu bildirmelerinden yanadır. Öğretmen onlara bir şeyler öğretmek için çabalamakta, ama onlar bu çabaya yaramazlık yaparak yanıt vermektedirler. Aldıkları bu ceza onların derslerinden bir hafta geri kalmalarına yol açacaktır; o yüzden de altıncı baba, suçlunun, o her kimse, ortaya çıkarılmasından yanadır.

Sınıftan atılan çocukların babalarının verdikleri yanıtlardan oluşan bu kesit, diğer kesitlerden daha farklı bir karakter göstermektedir. Çocukların velileri oldukları için, diğerleri kadar kolayca konuşmamakta, daha temkinli

davranmaktadırlar. Bu olaydan yola çıkarak toplumsal birtakım göndermeler yapmamakta, herhangi bir öngörüde de bulunmamaktadırlar. Olay kendilerini doğrudan ilgilendirdiği için, genel toplumsal çıkarımlar yapmaktan çok, çözüme odaklanmayı tercih etmektedirler. Bu durum diğer kesitlerde konuşanlar da göz önüne alındığında şu gerçeği ortaya çıkarır: Demek ki insanlar kendilerini, ailelerini doğrudan etkileyen bir olayda toplumsal yapıya dair konuşmak, sosyolojik, felsefi birtakım çıkarımlara ulaşmak yerine o durumdan kurtulmanın kendilerince en uygun, en zararsız, en ahlaki yolunu bulmaya çabalamaktadırlar. Olaydan etkilenecek kişilerin cevaplarıyla sergiledikleri gerçek yaşamsal bir durumu işaret etmektedir, vuku bulmuş olana dönüktür, diğerlerinin söyledikleri ise olayı daha teorik bir zeminde tartışarak yaşananlardan uzaklaşma eğilimi göstermektedirler. Herkesin olayı değerlendirışı, kendi gerçeği üzerinden olmaktadır.

*Kesit 3:*

Kapıda bekleyen cezalı öğrencilerden biri kapıya doğru yönelmiştir, sonra vazgeçerek tekrar kapıya yönelir ve bu defa içeri girer. Yönetmen ikinci sorusunu bu ihtimal üzerine kurarak bu kesitte de şu soruyu sorar: “*Çocuğun sınıfa girip arkadaşını ele vermesi sizce doğru mudur?*”

Yönetmenin, bu kesitte röportaj yaptığı kişiler, (film boyunca otuza yakın kişiyle röportaj yapılır) bu defa öğrencilerle doğrudan bir bağı olmayan, oldukça farklı kişilerdir. Bu kişilerin kimler olduğuna dikkatle bakıldığında yönetmenin ne yapmaya çalıştığı daha iyi anlaşılabilir: Pedagog, milli eğitim bakanı, yazar, televizyonda çocuk programları sunucusu, İran Devlet Televizyonu genel müdürü, milletvekili, gazeteci, dış işleri bakanı, Tudeh Partisi başkanı, Milli Eğitim Yayınevi müdürü, 1979 Devrim Mahkemeleri genel başkanı, şair, yönetmen, oyuncu, ıslahevi müdürü, İran İnsan Hakları Derneği başkanı, İran Ermenileri Derneği başkanı, çocuk dergisi yayın editörü, Zerdüşst Cemiyeti başkanı vs.

Bu kişilerin her biri, olayı başka bir açıdan görmektedirler. Çocuğun içeri girmesini, arkadaşını ele vermesini hatalı bulanlar ve bu konuda hemfikir olanlar olduğu gibi, zaten hatalı bir birliği devam ettirmenin yanlış olduğunu, dolayısıyla içeri girmekle iyi bir karar verdiğini düşünenler de bulunmaktadır. Bunun yanında çocuğa değil de öğretmene ve dolaylı biçimde sisteme eleştiri getirenler de olmuştur. Burada verilen cevapların derinliği, cevap verenlerin kendilerince kurdukları mantık, kendilerini ifade ederken kullandıkları sözcükler ve beden dilleri, olaydan yola çıkarak topluma bakışları bu belgesele değer kazandıran ana öğeleri oluşturur.

Filmde konuşan herkes hem o dönemde hem de bugün İran için kitleler üzerinde büyük etkileri olan, ne söyledikleri merak ve ilgi yaratan kişilerdir. Hem toplumsal tanınmışlıkları, etkileri ya da buldukları konumları gereği hem de meslekleri gereği söyledikleri merak uyandıracak insanlardır. Aynı olaya o kadar farklı açılardan bakmaktadırlar ki, verilen cevapların izleyiciyi hayret içinde bırakması şaşırtıcı olmamaktadır.

İzleyici, “gerçek” denilen kavramın kişiden kişiye nasıl değiştiğine şahitlik ederken, bir yandan da olaya dair yeni perspektifler kazanmakta, başkalarının sesinin önemini kavramaktadır. Bir olaya ne kadar çok farklı bakış açısıyla yaklaşılabileceğini görmek ve üstelik bunların hiçbirinde zorlama bir tavır olmadığına ikna olmak, kuşkusuz etkileyici bir sonuç doğurmaktadır. Bir insanın gerçeğe dair görebilecekleri ne olursa olsun, kendi algısıyla sınırlıdır ve bu belgesel aslında algımızın gerçeğin yalnızca belirli bir kısmını görebildiğini bir kez daha hatırlatmaktadır.

Tam bu noktada, filmin başındaki kulak resmiyle bu durum arasında da bir bağ kurmak mümkün hale gelmektedir. İnsan ancak başkalarına kulak verdiği sürece gerçeğin bütününe ulaşabilir. En nihayetinde filmin başında, olayı izleyen kişi de mutlaka yönetmenin sorusunu kendi içinde cevaplayarak bu konuya dair bir hükme varacaktır. Film ilerledikçe insanlar kendi hükümleriyle başkalarının hükümlerini



karşılaştırma fırsatı bulmalarının yanı sıra, başka türlü düşünmenin de mümkün olduğunu görme fırsatı yakalarlar. Hakikaten bir olaya dair bunca farklı görüş duymak ve her birini anlamaya çalışmakla insan, gerçekler konusunda bir kez daha düşünmek durumunda kalmaktadır. Başkalarını dinlemek, kimi zaman insana, kendi düşüncesinin sağlamasını yapma fırsatı sunarken, kimi zaman da kendisiyle taban tabana zıt bir görüşe ya da düpedüz bir demagoga tahammül etme pratiği kazandırmaktadır. Bütün bu görüşleri dinlemek öte yandan topluma dair gerçekler konusunda da izleyiciyi de düşündürür, toplum dediğimiz varlık işte bu birbirinden farklı görüşlerin bir toplamıdır.

Yönetmenin, filmin başlarında konuşan kişiler arasında, geçişte kullandığı eski film makinesinde dönmekte olan film şeridi, toplum ve bireylere dair sembolik bir okumaya açıktır. Bir belgesel filmde her ayrıntının, her kadrajın bir anlamı ve önemi vardır. Bu film şeridinden kare kare filmlerin geçişini ve film makinesine sarılışı görülmektedir. Filmde de pek çok kişi, bu film kareleri gibidir ve nasıl ki film bu karelerin toplamından oluşuyorsa, toplum da bireylerin bir arada olmasıyla oluşmaktadır ve nasıl ki bir filmin her karesi o filmin kalitesini etkiliyorsa, toplumdaki her birey de o toplumun niteliğinin olumlu ya da olumsuz olmasında aynı ölçüde etkili olmaktadır.

Bu kesitte konuşanların olayı nasıl değerlendirdiklerine bakarak bazı sonuçlara daha ulaşabiliriz. Bir pedagog, çocuğun içeri gidip arkadaşını ele vermesini birliği kırma olarak görmekte ve yanlış bulmaktadır. Ona göre, bugün bunu yapan bir çocuk, sonraki yaşamında toplumla hiçbir aidiyet bağı kuramayacak ve arkadaşlarını ele vermiş olmanın etkileri kişiliğini olumsuz etkileyecektir. Dönemin milli eğitim bakanı ise çocuğu suça itenin öğretmenin davranışı olduğunu, çocukta bir kabahat bulunmadığını ileri sürmektedir. Bir yazar, bakanın da söylediği gibi asıl suçlunun öğretmen olduğunu söylerken, ailenin çocuğu yetiştirme tarzında da yanlışlar olabileceğini belirtmektedir.

Milli eğitim bakanlığı yayınevi müdürü ise tamamen bunlara zıt bir bakış açısıyla bakmakta ve çocuğun cezalı olduğu iki gün boyunca kapı önünde düşünüp sonunda aydınlığa giden doğru yolu bulduğunu, kendi özgürlüğünü bir başkasının yanlına feda etmemesi gerektiğini anladığını, dolayısıyla çocuğun davranışının övgüye değer olduğunu belirtmektedir. İran televizyonu genel müdürü de çocuğun doğruyu yaptığını, birliğin iyi bir şey olduğunu ama buradaki birliğin yanlışa hizmet eden bir birlik olduğunu, dolayısıyla çocuğun bir hafta eğitimden mahrum kalmak yerine, hatta geçip sırasına oturmasının toplumun haklarını savunucu nitelikte bir hareket olduğunu, nitekim bu çocuğun bu okulda toplumun vergileriyle okuyabildiğini, kendisine bu imkânı sağlayan toplumun haklarını da böylelikle korumuş olacağını savunmaktadır.

Dönemin dış işleri bakanı öğretmenin pedagojik olarak çok hatalı olduğunu, toplumu birlik olmak yerine, birbirini ele vermeye, dolayısıyla parçalamaya iten bir tavır sergilediğini, bunun da kolay yönetilebilir insanlar doğuracağını ve bu tür insanlardan oluşmuş bir toplumdan birlik beklenemeyeceğini söylemektedir. İran'ın ünlü komünist partisi Tudeh'in başkanı ise olaya iki açıdan bakmak gerektiğini belirterek, ilk olarak çocuğun bu davranışıyla, hatalı bir birlik de olsa arkadaşlarının birliğini kırmış olacağını ve diğer yanda ise bunu yapmazsa bir hafta eğitim haklarından mahrum olacağını söylemektedir. İçeriye girmeden önce, arkadaşlarıyla oturup konuşur ve ortak bir fikre varabilirlerse, daha iyi olacaktır. Mevcut durumda ise kapının dışında kalan arkadaşlarının öfkelerini üzerine çekmekten başka bir şey oluşmayacaktır.

Ünlü oyuncularından biri, içeri girip arkadaşının adını veren çocuğa yönelik öfkelerini gizleyemeyerek görüşünü mizahi bir üslupla dile getirmektedir: “Bence dışarıda kalan beş öğrenci bu arkadaşlarını bir güzel pataklamalı ki ona iyi bir ders vermiş olsunlar ve o da bir daha böyle bir hata yapmasın.” 1979 Devrim Mahkemeleri başkanı ise çocuğa bir tür engizisyon uygulandığını, bunun İslami açıdan hiç doğru olmadığını dile getirmekte ve bu tutumun çocuğun insanlığını öldürdüğünü, onu istenilen amaç doğrultusunda kullanılacak bir alete

indirgediğini ayrıca bunun çocuğun ruhunda çok kötü etkiler bırakacağını söylemektedir.

Bu noktada bir hatırlatmada bulunmak ayrıca yararlı olacaktır. İnsan ruhunun öldürülmesinden söz eden ve son derece hassasiyetle olayı değerlendiren, insana çok değer verdiğini gösteren sözlerine karşılık, filmde söz alan İran İslam Devrimi mahkemesi başkanı olan Halhali adlı bu kişi, tam bu filmin yapıldığı yıllarda, suçları ispat edilmediği halde, mahkemede tam olarak yargılanmadan pek çok insanın idamına karar vermiştir ve öldürülenlerin toplu bir mezara gömülmesi emri de aynı kişi tarafından verilmiştir.

Söylenilen sözle yapılan eylem arasındaki tutarsızlık da daha çok doğu toplumlarına özgü bir kendini koruma refleksinin uzantısı olarak görülebilir. İnsanlar inanmadıkları şeyleri söyleyerek kendilerini korumaya çalışmakta, ahlaki ve ilkeli görünerek toplumun onayını almaya çabalamaktadırlar. Çünkü bir onaya ihtiyaçları vardır. Başkalarının ne düşüneceğini önemseyerek hareket etme, insanı birey olmaktan uzaklaştıran basit bir bencillik olduğu oranda, bu tür toplumların acı bir gerçeğini de teşkil etmektedir. İslam Devrimi Mahkemesi başkanının yaptığı bir benzeri de önceki bir kesitte, çocuklardan birinin babasının, kamera açık mı diye sormasında ve söyleyeceklerine buna göre karar vermesi durumunda kendini göstermişti.

#### *Kesit 4:*

Bu kesitte filmin adında da belirtildiği gibi, olayın ikinci şekli gündeme gelmektedir. İkinci şekilde, öğrenciler bir hafta cezalarının ardından sınıfa gelip yerlerine oturmuşlardır. Yönetmen bu kesitte röportaj yaptığı insanlara yine diğerlerinin benzeri soruyu sormaktadır: “Sizce çocuklar ne yapmalıydı?”

Üçüncü kesitteki soruyu cevaplayan kişiler arasına, daha önceki kesitte görmediğimiz birkaç kişi daha eklenmiştir.. Bu bölümde söz alanlardan biri altı çocuğa da haksızlık yapıldığını, öğretmenin bu davranışının onun diğer yargılarının da hatalı olabileceğine dair izleyende şüpheler uyandırdığını söylemektedir. Bir başkası ise, çocukların direnişinin iyi bir amaca hizmet etmediğini, sınıfın düzenini bozduğu düşüncesinde olduğunu ifade etmektedir.

Ünlü oyuncu, öğretmenin aslında o sırada önemli bir şey yapmadığını, sadece tahtaya bir şekil çizdiğini, öğrencilerin de ister istemez sıkılarak böyle bir ses çıkarmış olabileceklerini, bunun doğal bir tepki olduğunu belirtmekte ve “Eğer o resim öğretmen için o kadar önemliyse daha önceden mesela teneffüste bu resmi çizebilirdi, o zaman da çocuklar onun resmi bitirmesini beklerken sıkılmazlardı. Çocuklar bir hafta derse girmeyerek iyi bir direniş sergilemişlerdir,” sözlerini de ifadesine eklemektedir.

Bir avukat, çocukların davranışının takdir edilecek bir davranış olduğunu söylerken, bu tür belgeseller yapmanın toplumdaki ihbarcı zihniyetle baş etmek adına çok önemli olduğunu altını çizmekte ve çocukların aslında bu davranışlarıyla dikta yönetimine karşı çıktıklarını dile getirmektedir. Bir başkası, buradaki öğrencilerin direncinin alkışa layık olduğunu, neye ve neden direndiklerinden öte, direnmenin kutsal olduğunu; her durumda direnen insanların, toplumu iyi bir yerlere getireceğini belirtmektedir. Bir başkası ise, çocukların arkadaşlarını ele vermemelerinin güzel olduğunu ama genel olarak hatalı bir davranış sergilediklerini; çünkü bunun, bir hafta ders kaybetmekten başka bir işe yaramadığını, bazen öğretmenin de öğrencilerinden bir şeyler öğrendiğini ama burada bu fırsatın değerlendirilemediğini, öğrencilerin, öğretmenlerine yaptığıının hatalı olduğunu söylemeleri gerektiğini ileri sürmektedir.

Milli Eğitim Bakanı, öğretmenin dönüp kendisine, bu öğrencilerin neden böyle bir davranış sergilediklerini sorması gerektiğini ama onun bunu yapmadığını işaret etmektedir. Başka biri ise tersine çocukların direnmelerini yanlış bulmaktadır.

İslahevi Müdürü burada çocuklardan kaynaklı herhangi bir yanlış olmadığını, çocukların tıpkı hastalar gibi özel bir muamele görmeleri gerektiğini, buradaki bütün hatanın büyüklere ait olduğunu söylemekte ve çocukların birliği bozmamak adına gösterdikleri tavrın, devrimci bir tavır olduğunu, kendisinin ıslahevinde de benzer birliklerle karşılaştığını ve bunları ne olursa olsun hatta kendisine karşı da olsalar bozmamaya çalıştığını, iyi bir toplumun bu birlik anlayışıyla kurulabileceğini belirtmektedir.

Bir diğer kişi, bu sınıfın aslında toplumun bir yansıması olduğunu, sınıfta isyan eden bu grup gibi toplumda da isyan edenler olduğunu ve buradaki öğretmenin ne yapacağını bilmediği gibi yöneticilerin de ne yapacaklarını bilmedikleri için doğru yöntemler belirleyemediklerini, öğretmenin, yalnızca bir şüpheyle bütün bir grubu mahkûm ettiğini söylemektedir.

Bu noktada dikkat edilmesi gereken bir nokta da öğretmen kaynağı belirsiz sesi duyduğunda dönüp sınıfın en arka sıralarına bakmış olmasıdır. Yani aslında bir önyargıyla hareket etmiştir. Yaramazlar en arka sırada otururlar önyargısından hareket ederek kaynağını bulamadığı bu ses için en arkadaki iki sırayı mahkûm etmiştir, zira onlar orada oturuyor olmakla zaten muhtemel şüpheliler konumundadırlar. Bu durum, bizi kalıplaşmış önyargı gerçeğinin acı tarafıyla karşı karşıya getirir. Ama daha da acısı bu arka sıradakilerin de hiç itiraz etmeden kendilerine reva görülen haksızlığı kabul ederek sınıftan sessizce çıkmalarıdır.

Toplum, arka sıradakileri dışarıda bırakmakta ve dışarıda bırakılanlar itiraz etmemektedir, işte bu da toplumun acımasız yüzünün bir gerçeğidir. Ayrıca dikkat çekici olan bir başka ayrıntı da sınıfın genel durumudur. Öğretmenin yargısız infazına sınıf genelinde sessizlikle karşılık verilmiş ve kimse cesaret edip bir şey söyleyememiştir. İşin ilginç yanı, ve röportaj yapılanlardan kimse de sınıfın bu durumuna değinmemiştir. Susan sınıf; aslında direnen, haksızlığa uğrayan arkadaşlarını, komşularını görmezden gelen, onlar için kılını kıpırdatamayan

toplumun diğerk üyeleri ile aynı konumda değıl midir? Öğretmenin diktası karşısında susup sinen, haksızlığa başkaldırmayan ama bir gün, benzer bir haksızlık kendi başlarına geldiğinde onları da savunacak kimsenin olamayacağı gerçeğıyle yüzleşemeyen, öngörülü olamayan bu sınıf, aslında toplumun küçük bir modeli olarak görülemez mi?

Bu kesitte konuşan İran İnsan Hakları Dermeğı Başkanı'nın sözleri ise şöyle olmuştur: "1957'de Şah tarafından Savak (Gizli istihbarat servisi) kurulduğundan beri insanların birliğı bozulmaya çalışılıyor ve herkes muhbir yapılmaya çalışılıyor. Bu çocukları takdir ediyorum çünkü güzel bir birlik oluşturuyorlar, onlardan birinin babası olsaydım gurur duyardım kendimle.".. Konuşanların arasında milletvekili ve aynı zamanda üniversitede hoca olan biri ise şu sözleri sarf etmektedir: "Çocuklar neden kendilerine yapılan bu haksızlığa tahammül ediyorlar, o kapının önünde suçlu gibi beklemek yerine neden gidip şikâyet etmiyor, haklarını aramıyorlar? Bu çocukların sınıfa hiç dönmemeleri gerekirdi, öğretmen kendi yanlış yargısını ve sistemini değıştirene kadar direnmeli ve sınıfa dönmeliydiler."

Film, başta öğretmenin sınıfta duyduğu sesle bu sesin arka arkaya jenerik müziğı gibi kullanılmasıyla bitmektedir. Bu ses bir isyan sesi gibidir, bir marşın eşlik ettiği rap rap seslerini andırmaktadır. Öğrenciler bir haftalık cezanın ardından gelip yerlerine oturmuşlardır ancak içlerindeki direnç bitmemiş, isyan sona ermemiştir.

Bu film 2010'da, tam otuzuncu yaşına girdiğinde, internette yayınlanmıştır. Bu tarih, İran halkı için çok önemli bir tarihtir. İran'ın pek çok şehrinde cumhurbaşkanlığı seçimlerinde devletin halkın oylarını çalarak, sonuçları değıştirdiğıne ilişkin protestolar yapılmıştır. İran İslam Devrimi'nden sonra İran'da ilk kez bu kadar kapsamlı gösteriler yapılmış ve İran toplumu bir sınav vermiştir. Filmde bahsedilen direnme ruhu, yeniden canlandırılmış, sonuç alınamasa da direniş kendini yine göstermiştir. Filmin bu tarihte internette yayınlanması, diğerk yandan kuşkusuz tesadüf değıldir.

### **4.2.3. Moğollar, Perviz Kimiavi**

#### **4.2.3.1. Filmin Künyesi**

Filmin adı: Moğollar

Yapım yılı:1979

Yönetmeni: Perviz Kimiavi

Senaristi: Perviz Kimiavi

Yapımcı: İran Eğitim Bakanlığı

Süresi: 92 dakika

Konusu: Zahidan’da yeni kurulacak televizyon için görevlendirilen yönetmen, bu televizyon için program hazırlarken eşinin “Moğollar” konulu tezinden esinlenerek televizyonun topluma etkilerini de konu alan bir belgesele doğru sürüklenir.

#### **4.2.3.2. Filmin Özeti**

Bu belgesel, film içinde film barındıran bir yapıya sahiptir. Perviz Kimiavi Zahidan’da yeni kurulacak televizyon için ekibin başında oraya gitmek için görevlendirilmiştir. Kimiavi’nin eşi, Moğollar hakkında bir tez yazmaktadır ve kocasının Zahidan’a gitmesine karşı çıkar. Sonuçta birlikte gitme kararı alırlar. Yönetmen, yeni görevine hazırlık yaparken bir taraftan da televizyon için yeni bir programın hazırlıklarını sürdürmektedir. Yönetmen, eşinin tez konusu olan Moğollarla televizyon için hazırlamakta olduğu programı zihninde birleştirerek Zahidan televizyonu için yeni bir program projesine dönüştürür. Televizyonun kırsala/şehre etkisini gösteren bir belgesel filmidir kafasındaki. Yönetmen tam bu

tasarının içindeyken, ekip arkadaşları yola çıkmak üzere kapıyı çalarlar. Film tam burada sona erer.

#### **4.2.3.3. Yönetmenin Toplumsal Gerçeğe Yaklaşımı**

*Moğollar*(Kimiavi,1979) filminde yönetmen, gerçeğe hayali birbirine karıştırarak orijinal bir gerçek ortaya koymaya çalışmıştır. Bu film, o dönemdeki pek çok filmde olduğu gibi sisteme eleştiriler içeren bir filmidir. Belki de bu yüzden filmde sıklıkla dolaylı anlatımlar söz konusudur. Yönetmen, filmde iki durum arasında bir karşılaştırma yapmaktadır. Biri geçmişte Moğolların İran'a saldırısı diğeri ise televizyonun İran'da yaygınlaştırılmasına dair devlet politikasıdır. Bu filmde yönetmen, sembolik bir dil tercih etmiştir, ancak bu sembolik dil ve yönetmenin hayal dünyasındaki olaylar gerçeğe hiçbir zarar vermemektedir.

#### **4.2.3.4. Filmin Yapısı**

*Moğollar* filmi dramatik bir yapıya sahiptir. Ses, sessizlik, ışık, karanlık, kamera hareketleri, dramatik öykü, anlatım dili gibi sinema öğelerini kullanarak yönetmen, dramatik bir yapıya ortaya çıkarmıştır. Bu dramatik yapıta iki oyuncu, yönetmen ve eşi, aslında gerçeğe yönetmenin hayalindeki parçaları birbirine bağlamaktadır. Örneğin Moğolların İran'a saldırısı ve yağmalamaları ile televizyonun kültürel yağmalayıcı tarafı eşleştirilir. Bu toplumsal dramda çatışma, dönemselsel bir değişimden dolayı oluşmaktadır. Eski geleneklerin terk edilmesi ve bunların yerini televizyonun alması iyi-kötü çatışmasını doğuran şeydir. İyiliğin kaynağı geleneklerken, kötülüğün kaynağı ise televizyonu, kültürü yok etme uğruna yaymaya çalışan devlet politikasıdır.



#### **4.2.3.5. Filmde Gerçek Olaya İlişkin Öğelerin Kullanımı**

Moğollarla ilgili bölümler canlandırmadır, Bu bölümler Türkmen oyuncular kullanılarak çekilmiştir, ama Moğolların yağmalarından kalan mekânlar, harabeler gerçektir. Televizyonla ilgili somut bir öge söz konusu değildir, ancak yine de bazı bölümlerdeki canlandırmalarda somut bir biçimde televizyon aygıtının da metaforik bir anlam yüklenmiş olarak kullanımı görülmektedir. Kazı yaparak antika eşya bulmaya çalışan köylülerin, kendi tarihlerini maddi menfaatleri için gözden çıkarmalarının sergilenmesi, somut bir biçimde televizyonun ve Moğolların saldırısının bir sonucu olarak gösterilmektedir.

#### **4.2.3.6. Filmin Gerçeğe Sanatsal Yaklaşımı**

Filmde gerçeğe yaklaşımda bütünüyle bir sanatsallık söz konusudur. Yoğun bir metaforik dil kullanılmıştır, öyle ki izleyicinin filmde söz konusu edilen gerçekliklere ve eleştirilere ulaşabilmesi için ciddi bir çaba sarf etmesi gerekmektedir.

#### **4.2.3.7. Filmin Gerçekliği Yansıtma Tarzı**

İran televizyonunun yapımcılığıyla 1973'te Perviz Kimiavi'nin yönetmenliğinde yapılan bu belgesel, sinema tarihinde televizyon tarafından yaptırılıp televizyona karşı olan belgeseller arasında en önemlilerinden biridir. Yanı sıra İran'ın da yapılan ilk birkaç belgesel arasında yer almaktadır. Bu filmde de, Kimiavi'nin diğer filmlerinde olduğu gibi, muhatap olarak alınan kitle, elit tabakadır.

Kimiavi bu filmde hem yönetmendir hem de yönetmen olarak rol almıştır, film içinde filmde oluşan belgesel, 92 dakikadır. Fransa'da eğitim almış ve hatta ilk filmini Paris'te yapmış Kimiavi'nin bu filmde de diğer filmlerinde de olduğu gibi, Fransız *Yeni Dalga* akımının izleri bulunmaktadır. Özellikle Jean Luc Godard'ın sinema dilinden, sürreal yaklaşımından izler bulmak da mümkündür.

İlk defa İran'ın başkenti Tahran'da *Azadi* sinemasında gösterilen *Moğollara*, seyirciler tepki göstererek sinema koltuklarını yakmışlar, hiçbir şey anlamadıklarını söyledikleri filme verdikleri paranın boşa gittiğini düşünerek protesto etmişlerdir. *Moğollar*, yönetmenin bir diğer ünlü filmi *Pelikan'ın P'sinde* olduğu gibi eleştirilenlerin ve izleyicilerin ağır eleştirilerine maruz kalmış, beğenilmemiştir. Ancak üzerinden zaman geçtikten sonra İran'ın en önemli filmleri arasında kendisine yer bulabilmiştir.

Kimiavi kendisiyle yapılan söyleşilerde, belgeselciliğinin köklerinin çocukluk yıllarına kadar gerilere gittiğini söylemekte ve ilkokulda kompozisyon ödevlerini yaparken sokaktan geçen insanları durdurup onlara yaşam hikâyelerini anlattığını ve ödev olarak bu hikâyeleri yazıp verdiğini ifade etmektedir. Bu da yönetmenin, içinde yaşadığı toplumla yakından bağ kurma tercihi ve isteğinin çocukluk yıllarından bugüne uzandığını göstermekte, onun belgeselci tavrına dair ipucu sunmaktadır.

Bir film, ilk sahneleriyle hatta ismiyle bile izleyiciyle yazılı olmayan bir anlaşma yaparak, kamera hareketleriyle, renkle, ışıkla kendi üslubunu tanıtır ve iyi bir filmin sonuna kadar da bunu devam ettirmesi gerekir. Kimiavi'nin filmi de, bu kurala uymakta, adından başlamak üzere sembolik bir dil kuracağının sinyalini vermekte ve filmin sonuna kadar da bu durum sürdürülmektedir. Sadece İran'da değil dünyanın her yerinde *Moğollara* dair tarihi bilgilerin, insanların zihninde yarattığı imajda, akla gelen ilk kavramlar, yıkma, yağmalama, şehirlerin talan

edilmesidir. Dolayısıyla çağrışım değeri yüksek bir sembolik ad seçerek yönetmen, filmin içeriğinin de sembollerle yüklü olduğunun sinyalini vermiş olmaktadır.

Filmin ilk planı yönetmenin oyuncu seçimiyle başlamakta, böylece yönetmen filmin içinde başka bir filmin hazırlığına dair izleyiciye ipucu vermektedir. Aynı zamanda yönetmen, bu tavrıyla filmin oyuncularını da izleyiciye tanıtmış olmaktadır. Yönetmenin karşısında kendilerine bir filmde Moğolları canlandıracakları bilgisi verilen bir grup Türkmen görülmektedir. Yönetmen bu oyuncu adaylarına “Sağa dönün, sola dönün, yürüyün, koşun, yukarı bakın” gibi birtakım komutlar vermektedir. Komutu alan Türkmenler, yüzlerinde şaşkın ifadelerle, emre itaat etmekten başka amaçları olmadığını belli eden bir teslimiyet içindedirler, tek bir soru sormadan denileni hemen yaptıkları görülür.

Bu sahnede, yönetmen oyuncu seçiyor olsa da, kameranın sunduğu aynı zamanda bir emreden ve itaat eden ilişkisidir. Zira bu, alışlageldik oyuncu seçimlerinden biri değildir. Filmin eleştirisi ve itirazının televizyonla kurulan iktidar olduğu göz önüne alındığında bu sahnenin, bir Batılının üçüncü dünya ülkesi insanlarına yönelik algısını da yansıttığı söylenebilir. Batı üstündür, efendidir, o yüzden güçlüdür; Doğu ise Batı'nın emirleriyle komuta edilebilecek bir teslimiyet içindedir, cahildir, sorgulayamaz. Kendisini, efendisinin istediğini yapmakla yükümlü sayar. Yönetmenin komutlarıyla hareket eden Türkmenler, bir anlamda televizyonun büyüüne kapılıp ona bağlanan, onun yarattığı kitle kültürüne teslim olmuş toplumlara sembolize etmektedirler. Yönetmen ise sinema sanatının doğup geliştiği Batıyı temsil eder konumdadır. Buna karşılık Türkmenler Batı'nın bulunduğu kumanda yöntemlerinden biriyle, televizyonla kolayca yönlendirilebilen Doğu'yu temsil ederler. Yönetmenin, Batılılaşmaya itiraz etmek amacıyla da yaptığı bu film, hiç kuşkusuz böyle bir okumayı olanaklı kılmaktadır.

Sonraki plan yönetmenin evinde geçmektedir, izleyici bu sahnede yönetmenin eşiyle de tanışmış olur. İlk sahnede oyuncuları seçerken görülen yönetmen,

karakterleri tanıtmıştır, sonrasındaki ev sahnesi ile de İranlı bir entelektüel evini izleyiciye gösterilmiş olur. Bu evdeki sessizlik dikkat çekicidir. Ev film boyunca defalarca gösterilecektir. İç içe geçmiş iki filmin birinde sürekli hareket, sesler, konuşmalar, Moğolların karmaşası varken; diğesinde entelektüel bir atmosfer ve sessizlik yansıtılmaktadır. Bu sessizliği bölen tek şey, arada sırada eşlerin birbiriyle konuşmasıdır ve sürekli işitilen bir daktilo sesi dikkat çekicidir. Bu ses, sürekli Moğolların tarihini yazmaktadır ve karşısında masada oturan yönetmen de zihninde bir yandan sinema tarihine ilişkin hazırladığı filmi düşünürken, diğ yandan eşinin etkisiyle Moğolları, onlara dair sahneleri düşünmeye başlamıştır. Yönetmenin ve eşinin özel hayatına ilişkin çok az bilgi sahibi olunur, onların yapıp ettiklerini kamera göstermektedir: Yemek yerler, sigara içerler, sevişirler. Duyduklarımız ise Moğolların tarihteki yaptıklarına dair kadın araştırmacının tezi üzerinden edinilen bilgilerdir. İç içe iki katman halindeki filmin diğ katmanında ise ilk sahnede oyuncuların canlandırdığı Moğollar görülür ve bu katmanda duyulanlar ise sinema, medya ve kültürle ilgilidir.

Filmdeki yönetmen, işi gereği Zahidan şehrine gitmesi gerektiğinde, yönetmenin eşi buna itiraz etmiş, bu konuda tartışmışlar ve en nihayetinde eşyalarını toplayıp Zahidan'a birlikte gitmeye karar vermişlerdir. Bu durum yine filmin merkezindeki temel itirazın sembolik bir yansımasıdır, televizyonla birlikte gelen Batı kültürünün, İran kültüründe yarattığı bölünmeyi, çatlamayı işaret etmektedir.

O dönemde televizyon yeni yeni evlere girmeye başlamıştır, televizyon gören insan sayısı henüz çok azdır. İran'da televizyonun daha çok yeni ve cazip olduğu bir tarihte yönetmen, izleyiciyi bir televizyon programının nasıl yapıldığına dair arka planla karşı karşıya bırakmaktadır. Bu oldukça sıradışı ve ileri görüşlü bir hamledir, yönetmen sanki televizyonun sihirli bir kutu olarak algılanmasındaki büyülü etkiyi kırmak, bunun için de izleyiciyi arka planla karşılaştırmak, gerçeklerle yüz yüze getirmek istemektedir. Böylece izleyiciyi uyarmak, bu sihirli kutuya çok teslim olmama yönünde bir çağrı yaparak onların, gözlerini gerçeklere tümüyle kapatmalarına engel olmak ister gibidir. Kullandığı sembolik sinema diliyle,

televizyonun insanların aklını uyuşturduğunu, kültürü yok ettiğini söylese de televizyonu ya da sinemayı kötüleyen bir tavır içinde değildir, burada daha çok gerçekçi bir bakış söz konusudur. Sinema tarihine dair bilgiler verirken ve bunu görsel malzemelerle yaparken, bunlara bir yandan da Moğollara dair görüntüler eklenmektedir. Tarafsız bir şekilde televizyonun ve sinemanın ne olduğunu anlatma çabasının ön planda olduğu söylenebilir. Elbette filme eleştirel bir dil de hâkimdir ve yönetmen bunu, bu filmde kendisine saygı duruşunda bulunduğu Godard'ın sinemasında olduğu gibi, kameranın her hareketine anlam yüklediği sembolik anlatım diliyle yapmaktadır.

Filmin bir sahnesinde yönetmenin eşinin yazdığı tezden bir bölüm dış ses tarafından okunmakta, bu bölümde Moğol hükümdarı Cengiz Han'dan bahsedilmekte ve onun görünüşüyle karakteri arasındaki tezata dikkat çekilmektedir. Bu da aslında Batı dünyasına dair bir algıyı ifade etmektedir. Televizyon da dışarıdan bakıldığında, tıpkı dışarıdan bakıldığında Cengiz Han'ın yumuşak bir insan olarak algılanması gibi çekici, eğlenceli bir nesnedir. Ancak Cengiz Han'ın şehirleri yıkıp yağmalaması, kültürleri yok etmesi gibi, televizyon da içine girdiği kültürü yıkıp istediği kültürü inşa etmekte, insanların kökleriyle bağlarını koparmaktadır. Cengiz Han yerleşik kültürü, şehirleri yok eden bir hükümdar olarak tarihe geçmiştir ve bu yağma kültürünün gerekçesi olarak da “göçebe olmak” gösterilmiştir. Televizyon da göçebedir, ülke ülke dolaşmakta, her geçen gün daha çok ülkenin içine sızarak kültürlerini yok etmekte, kendi kültürünü dayatmaktadır.

Sinema tarihi üzerine çalışan yönetmen, elindeki kitabın sayfalarını çevirdikçe izleyici sinema tarihinin ilk hareketli görüntüleriyle karşılaşmaktadır. Bunlardan biri de bir kuşun uçmasıdır; kuş havalandı ve birden, o kuşun kanat sesine kulak vererek başlarını gökyüzüne kaldıran Moğollar sahnede görünmektedir. Bu iç içe geçen iki filmin, bağlantı noktalarından biridir ve son derece başarılı bir geçiştir. Yine aynı şekilde yönetmen ve eşi evlerinde çalışırken yönetmen, sürekli önündeki kitabın sayfalarını çevirerek arada sırada eşine de bakarak düşünmektedir. Eşinin yazdığı tezde yer alan Moğolların çok hızlı koştuklarına dair bilgiler dış ses

tarafından okunurken yönetmen, kitabın sayfalarını çevirmeye devam etmekte ve sinema tarihinin ilk hareketli görüntüleri, hızla dönen bir ilkel sinema makinesinden perdeye yansıtılmaktadır. Moğolların hızlı koşması ile sabit görüntülerin hızla birbiri arkasına dizilmesiyle doğan sinema arasında yine etkileyici bir bağ kurulmuş olmaktadır.

Çeşitli sahnelerde İran'ın en eski halklarından olan Lorlar karşımıza çıkmaktadır ve bir sahnede, harabeye dönmüş eski bir şehirde define aramaktadırlar. Kırık dökük toprak küp parçaları arasında, tam da sağlam bir testi bulduklarında karşılıklarına Moğolların çıktığı görülür. Bu filmde neredeyse kameranın her hareketinin bir anlamı vardır ve az önce ifade edildiği gibi tam da sağlam bir eski testi bulunduğu Moğolların gelmesi, onların tarih içindeki sağlam olanı parçalamaları, şehirleri yağmalamalarına bir gönderme amacıyla kullanılmıştır. Lorların köyüne televizyon geldikten sonra sağlam testinin peşinden onların köyüne gelmiş olan Moğollar ortadan kaybolurlar. Çünkü artık onların işlevini televizyon üstlenmiştir, Moğollar tarih sahnesinden silinerek yerlerini “modern çağın Moğolu”na bırakmışlardır.

Yine bir sahnede Lorlar, yeni tanımakta oldukları televizyon hakkında konuşmaktadırlar. Aralarından biri “O ne gösteriyormuş?” diye sormaktadır. Bir başka Lor buna cevaben, “Nasıl ağaç dikileceğini gösteriyor,” demektedir. Bunun üstüne soruyu soran adamın yanıtı düşündürücüdür: “Ne diye gösteriyor ki onu, bizim ne işimize yarar bu? Onu zaten biliyoruz. Bize ağaç dikmek için gerekli malzemeleri verseler daha iyi değil mi?” Bu sahne ihtiyaç ve sunulan arasındaki tezata dikkat çekmektedir. Öylesine yoksuldurlar ki onlara gerekli olan şeyin ağacın nasıl dikileceği bilgisi değil, ağacın bizzat kendisidir. Nitekim, yoksulluktan dolayı eski şehirde define arayan köylüler de devletin kendilerine imkân sunmamasından ötürü kendi tarihlerini yağmalamaktadırlar; bir anlamda tarihlerini elden çıkarmaktadırlar. Devlet kendi halkının ihtiyacını karşılamadığı gibi onları, hiç ihtiyaçları olmayacak televizyona yönlendirmektedir. Yönetmen bunu da yine sembolik bir dille yapmaktadır.

Moğollar, ellerinde televizyon antenleriyle çölde dolaşp durmaktadırlar. Yönetmenin yapmak istediği, bir yağmacının eline başka bir yağmacı sembolü tutuşturarak farklı bir okuma yaptırmaktır. Kimiavi'nin, Moğolların İran'a fiziksel saldırısıyla, televizyonlardan evlere yayılan görüntüler arasında bağ kurarak televizyonlardan yayılan görüntüleri de bir saldırı olarak nitelendirdiği söylenebilir. Burada söz konusu olan, Moğol saldırılarına direnerek kendi kültürünü koruyan bir halkın, İranlıların, televizyonun saldırısı karşısında direncini yitirmesi ve kültürel teslimiyet içine girmesidir. Yönetmen, toplumu kültürel saldırı karşısında kendi kültürünü ne kadar koruyabileceğine dair bir sorgulamayla baş başa bırakmakta ve aslında bu konuda kendi düşüncesini de filmde yansıtmaktadır. Öte yandan yönetmen Batı kültürünün taarruzu karşısında toplumun kendi kültürünü çok da koruyamayacağına inanmaktadır.

Bir sahnede birkaç kişinin yağmalanmış görünen bir harabe kentte define aradıkları görülmekte ve bu kişiler kendi aralarında kaçakçıların definelere daha az para verdiklerine ilişkin konuşmaktadırlar. Bu da onların ekonomik durumlarının iyi olmadığını göstermektedir, diğer yandan Moğolların kum tepelerinin başına anten taşıyıp koydukları da izlenmektedir. Tarihteki Moğolların yağmasından kurtulmuş antik eşyalar, yoksul insanlar tarafından yer altından çıkarılıp satılmakta, kum tepelerinin üstüne ise anten dikilmektedir. Devlet eski kültürün fakirlikten dolayı yağmalanmasını önleyici herhangi bir tedbir almak yerine, televizyonun yayılması için çaba harcamaktadır. Burada elbette bir devlet eleştirisi de görülmektedir, kendi kültürünü korumak için çaba harcamak yerine Batı kültürünü yaymayı seçen bir devlet tavrı da yönetmenin eleştirisine maruz kalmaktadır.

Filmin odağındaki mesele, televizyon ve bununla gelen Batı kültürüdür. İzleyici film boyunca, sık sık oradan oraya taşınan televizyonu, televizyon antenini ya da sinema tarihine ilişkin görüntüleri seyretmektedir. Bir sahnede Lorlar, televizyonu sırtlarında taşıyarak köylerine getirirken gösterilirler. Bu sahne oldukça ilginçtir, taşıyanlar genç insanlardır ve Batı'ya ait bir nesneyi kendi kültürel

müzikleri olan davul zurna eşliğinde bir ritüelle kendi köylerine getirmektedirler. Onlar köy meydanına vardıklarında, define avcılığına gitmiş olan bazı diğer köylülerin de buldukları çanak çömleklerle beraber, peşlerinde Moğollar olduğu halde, köye girdikleri görülmektedir. Bu iki grubun geldiği köy meydanında ise pek çok insan oturmuş İranın geleneksel sözlü edebiyatının *Nakkali* ya da *Perde-hani* adı verilen hikâyeye anlatıcısını dinlemektedirler. Nakkali bir duvara gerili kumaşa yapılmış suretler eşliğinde dini bir hikâyeye anlatmaktadır. Televizyonu gören insanlar, nakkalinin anlattığı hikâyeye tamamlanmadan köy meydanını yavaş yavaş terk ederek televizyonun peşi sıra gitmişler, köy meydanında sadece yaşlılar kalmıştır. İran'ın en eski halkı Lorlar, televizyona teslim olmuşlardır, teslim olmayan ve kafası çelinmeyenler ise sadece üç beş yaşlı insandan ibarettir. Televizyon Moğolların sözlü kültüre ve İranlılara yapmadığını yapmıştır. Yüzlerce yıllık bu hikâyeye anlatma geleneğini yağmalayan Moğollar değil, sonunda bizzat televizyon olmuştur.

Bu noktada Benjamin'in ünlü makalesi "Hikâyeye Anlatıcısı"na değinmek yerinde olacaktır. Benjamin sözlü kültürün nasıl bir toplum doğurduğuna ilişkin çok kabul görmüş ve sıklıkla atıfta bulunulmuş bu makalesinde en temelde insanın sosyal bir varlık olup kültürü inşa etmede başkalarına yani ötekine duyduğu ihtiyaca dikkat çekmektedir. (Benjamin, 2001: 81) Ötekine dair bir görüş sahibi olmanın yolu da kolektif bir hayattan geçmektedir. Hayat tecrübelerini aktaran sözlü kültür, gücünü anlatılan hikâyelerin tekrarından almaktadır. Benjamin tarafından hem eğlenmenin hem de gerçek dünyayla temasın bir yolu olarak tanımlanan sözlü kültürün en önemli yanlarından biri de şimdi'nin paylaşılması şeklindedir. Ân'ın paylaşımı insanların, kolektif bir ruhun parçası olduklarını hissetmelerini sağladığı gibi, kendilerini kültürün bir parçası ve elbette koruyucusu olarak hissetmelerini de sağlayacaktır. Modern dünyanın icadı olan sanat ürününün teknik tekrarı, bu atmosferin, Benjamin'in deyişiyle auranın kaybına yol açmaktadır. Deneyimi aktarırken yaşanan insani sıcaklık ve oluşan ortak enerji ise bir kültür doğurmaktadır. İşte *Moğollar* filminde hikâyeye anlatıcısı televizyon karşısında izleyicisini kaybederken yönetmen, kültürel bozulmaya dikkat çekmeye çalışmaktadır. Kültürün kaybı modern zaman icadı televizyonun istilasıyla gerçekleşmiştir.



Bir sahnede yönetmen, yaşlı bir adama Moğolları tanıyıp tanımadığını sorduğunda, adam tanımadığını, onların kim olduklarını bilmediğini, kendisi daha doğmadan onların tarihten silinip gittiklerini söylemektedir. Oysaki adamın yüzü bir Moğol yüzüne çok benzemekte, izleyici daha önceki Moğol görüntülerinde gördüğü yüzle bu adamın yüzü arasında bir bağ kurmakta zorlanmamaktadır. Buradaki sembolik dil deşifre edildiğinde, İran halkının kendi kültüründen uzaklaştığı, öyle ki artık kim olduğu bilgisine bile sahip olmadığı sonucuna ulaşılabilmektedir.

Filmin sonlarına doğru artık Moğollar film çekmekten yorulmuş ve üç aydır uzak oldukları evlerine dönmek istemektedirler. Sürreal bir şekilde çölün ortasında duran bir kapıyla karşılaşmışlardır. Evlerine gitmek için bu kapıdan geçmeleri gerekmektedir, içlerinden yaşlı olana kapıyı açmasını söylerler, adam kapının kilitli olduğunu görüp geri döndüğünde şu çarpıcı cümleyi kurmaktadır: “Sinema bizi aldattı, kaçalım!” Bu sırada fonda Fransızca bir şarkı duyulmaktadır. Bu sahne yönetmenin filmle anlatmaya çalıştıklarını özetler gibidir. Kendi kültürlerini bırakıp Batı’ya ait bir kavramın peşi sıra giderek yönetmenin kendilerinden istediğini yapmışlardır ve aldanmışlardır. Buradaki alt mesajı okumak hiç de güç değildir. Batı sihirli kutuyla peşinden sürüklediği kitleleri kendi köklerinden etmiştir.

Yine aynı sahnenin devamında Moğollar, çölde kumun ortasındaki aynı kapının ziline basmakta ve konuşan kapı ziline “Sinema nedir?” diye sormaktadırlar. Kamera bunun üstüne yakın planla kapı zilindeki ismi gösterdiğinde, orada Jean Luc Godard’ın isminin yazılı olduğu görülmektedir. Bu sahne bir diğer yönden şunları ifade etmektedir: Televizyonun yozlaştırıcı etkisinden, büyüünden, yabancılaştırmadan kurtulmak için sinemaya geri dönmek gerekmektedir. Godard iyi sinemanın sembol olarak filmdeki yerini almaktadır. Sinema tümüyle kötü değildir, kötü olarak nitelendirilebilecek olan, onun televizyonla kitle kültürü yaratmaya soyunmuş olmasıdır ve bu noktadan uzaklaşmak için yine sinemaya dönmek gerekmektedir. Pek çok eleştirmenin de dikkat çektiği gibi, Kimiavi, kendine özgü sembolik sinema dilinden çok etkilendiği Godard’a, filminde bu şekilde saygı duruşunda bulunmuş ve onun adını, bir kurtuluş yolunu işaret eder gibi kullanmıştır.

Belgeselin en son planında, bir adam film negatiflerini çölde kumun altından çekip çıkarmakta, toplamaktadır. Sonra Moğolların bu adamı yakaladığını görülür, televizyon giyotiniyle onun boynunu vurmak üzeredirler. Bu planda televizyonun sinemanın da önüne geçerek bütün alanları işgal ettiği, hatta doğduğu yeri yani sinemayı da ortadan kaldıracak sonucuna ulaşılabilir. Son sahnede kamera Moğollar, Tv anteni, giyotin gibi yukarıdan aşağıya, yönetmenin başına inmeye hazır bir televizyon, daktilo üzerinde dolaşmaktadır ve bu görüntüler birkaç kez daha yinelenir. Bu bitiş de aslında yönetmenin temel derdini son derece sembolik ve sürreal bir tavırla anlatmaya çalıştığının göstergesidir. Sinema tarihini araştıran yönetmen, sinemada takip edilmesi gereken yolu böylelikle göstererek televizyonun kültürel kimliği yok eden etkilerine karşı uyarıcı olmaya çalışmaktadır. Televizyon öylesine yıkıcı, yok edicidir ki yönetmenin kafasını uçurmak üzere hazır beklemektedir. Bu giyotin imgesinde televizyonun kullanılması ve elbette Moğolların çağrıştırdığı yıkıcı öğeler birleştiğinde, yönetmenin televizyonu oldukça tehlikeli gördüğü daha de belirginleşmektedir ve film bu çarpıcı imgelerle sona erer.

Bu belgeselde sinemanın farklı dönemlerinden başka öğelerin varlığı da sezilmektedir. Moğolların hep birlikte yürüyüşleri, koşmaları ya da define arayan Lorların bir anda çölün üstünde kazdıkları çukurlardan çıkıp görünür olmaları gibi hızlı hareketler ve bunlardaki sahne geçişleri sessiz sinema dönemi filmlerini andırmaktadır. Yer yer mizahi öğeler de yine bu dönem sinemasını çağrışırlar. Filmde karşımıza sürreal sinemaya dair göndermeler de çıkmakta, daha önce de söylendiği üzere yönetmen, gerçekliği kurmada sürreal öğelerden uygun her sahnede faydalanmaktadır.

Bu filmin gerçekçi olduğuna dair bir tespitin kanıtlarından biri olarak şunlar da ifade edilebilir: O dönemde İran batılılaşmaya çalışmaktadır ve televizyon batılılaşmanın Truva atı olarak kabul edilebilir. Dönemin Ali Şeriatî, Celal Al Ahmed gibi ünlü yazarları batılılaşmaya itiraz ederler. Eğitimi Fransa'da tamamlayıp gelmiş Kimiavi de yazarların sözcüklerle yaptıklarını, sinemasıyla

yapmaya çalışmakta, sembolik bir sanat diliyle eleştiri ve itirazlarını dile getirmektedir. Zaman zaman ve yerinde kullanılan sürreal öğeler, durumun gerçekliğine gölge düşürmediği gibi olayın farklı açılardan görülmesine de imkân sağlamaktadır. Moğollar döneminden televizyonun Truva atı olduğu döneme kadarki İran tarihini anlatmak için yüzlerce saat görüntü kaydetmek gerekirken yönetmen, sürreal yöntemle bu dönemi 92 dakikada özetlemeyi başarmaktadır. Bu filmde yönetmenin batılılaşmaya itirazı diğer aydınlarıki kadar radikal görünmese bile, bunun onların itirazından daha derinlikli ve daha çok şey söyleyen bir itiraz olduğu açıktır.

Murad Muntazimi Londra'da Tate Modern'de görev alan sanat tarihçilerden biridir, Tate Modern'de Kimiavi'nin bütün filmlerinin bir hafta boyunca toplu gösterimi üzerine yaptığı açıklamada, bu filmin hem sürrealizmi, hem antropolojiyi hem gerçekçiliği bir araya getirerek eşsiz bir eser olduğunu, İran yeni dalga sinemasının kesinlikle Kimiavi'nin filmlerinden etkilendiğini belirtmiştir. Muntazami'ye göre, Kimiavi'nin ve o dönemde film yapan birkaç kişinin daha filmleri olmasaydı İran sineması bugün geldiği noktaya ulaşamayacaktır.<sup>8</sup>

Çalışmamızın diğer bölümlerinde de üzerinde detaylıca durulduğu gibi, *gerçek* farklı şekillerde yansıtılabilir. Kimi sanatçılar gerçeği yalın haliyle aktarmayı seçerken, kimileri onu sanatsal bir dille aktarır. Her iki tarzda da önemli olan, gerçekliğe zarar vermemektir, gerçekliğe zarar verilmediği müddetçe her iki tavır da gerçeğin yansıtılmasını olanaklı kılar, aralarındaki tek fark seçilen yöntemlerdir. Gerçek, izleyicinin ister onunla ilk karşılaştığı andan itibaren zihnini meşgul etsin, ister o yapıttan uzaklaştıktan sonra; her ikisinde de amaca ulaşılmıştır ve ortaya çıkan değer aynıdır. *Moğollar* filmi, İran'da Moğolların yaptığı yağmalamaları ve bu filmin yapıldığı dönemde televizyonun toplum üzerindeki etkisini sanatsal bir dille anlatmaktadır. İzleyici, filmde izlediği her şeyi anlamlandıramasa da, Kimiavi'nin eseri izleyicinin zihnini meşgul etmeyi başararak iletmek istediklerini başarılı bir biçimde aktarmaktadır.

<sup>8</sup> <http://www.honaronline.ir/>, Erişim: 03.02.2017

## SONUÇ

Gerçeğin peşine düşmek, dünyayı tanıma arayışı demektir. İnsanlık tarihinin başlangıcından bugüne dek, bu arayışın kesin sınırlar içinde bir sonuca varmadığı söylenebilir. Bu arayış, farklı dönemlerde farklı araçlarla yapılmıştır; ancak sanat her zaman bu arayışın en önemli aracı olmuştur.

Bu çalışmada “gerçek” ve “hakikat” kavramları felsefi ve sanatsal düzlemde yeniden tanımlanmış, belgesel filmin farklı tanımları, bunların ortak ve farklı yanları değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmelerden sonra sanatın doğuşu, sanatla gerçek arasındaki bağ, sanatın bireysel ve toplumsal işlevleri ele alınıp incelenmiştir. Bilimin gelişmesiyle beraber insan, farklı gerçekleri de keşfetmeye başlamıştır. Böylece küçük gerçekleri yan yana getirerek dünyanın büyük gerçeğini çözmeye çalışan insan, gerçeğin değişken olduğunu ve farklı yüzlere sahip olduğunu görmüştür. Bu da insanın yaşanan olayların farklı boyutları olduğunu anlamasını sağlamış, algıladığı gerçekleri, sanatla aktarma yoluna gitmesi sonucunu doğurmuştur.

Sanat, en temelde bireysel bir algının ürünüdür ve bu algı da gerçeğin göreceli olduğunu göstermektedir. Bu çalışmada sanat ve gerçek kavramları arasındaki ilişki, geçmişten günümüze örneklendirmelerle ele alınıp değerlendirildikten sonra sinemadaki gerçek ve görecelilik kavramları irdelenmiştir.

Sinema gerçeğin değişken yüzlerini yansıtmaya gereksiniminden doğmuş sanatlardan biridir. Belgesel sinemayla başlayan sinema, zaman içerisinde bir değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Gerçek kavramı da, geçmişten bugüne sinemada farklı şekillerde yansıtılmıştır. Bazıları belgesel sinemanın Lumierler’le, bazıları da Flaherty’nin *Nanook*’u ile başladığını kabul etmektedirler. Sinemanın miladı olarak hangi film kabul edilirse edilsin, belgesel sinemanın gerçekleri yansıttığı konusunda

herhangi bir tereddüt söz konusu değildir. Çalışmanın merkezinde belgesel sinemada gerçeğin ne olduğu, nasıl bir yere sahip olduğu ele alınmış ve İran belgesel sineması ekseninde gerçeğin nasıl algılandığı ve sinema diliyle nasıl yansıtıldığı gibi temel sorulara cevap verilmeye ve böylece söz konusu çıkarımlar somutlanmaya çalışılmıştır.

Belgesel film hem bir medya aracı hem de sanatsal bir üründür, bu da belgesel filme farklı anlamlar yüklenmesi sonucunu doğurmaktadır. Hem bir medya ürünü hem sanatsal bir ürün olmasının yanında belgeselin, aynı zamanda gerçekleri nasıl yansıtması gerektiği, başlangıçtan günümüze tartışmalı konulardan biri olagelmıştır. Bazıları belgesel filmin gerçeği, vasıtasız bir şekilde yansıtması gerektiğini savunurken bazıları da gerçeğin sanatsal bir dille, dolaylı anlatım yöntemleriyle yansıtılmasının daha etkili olduğu görüşünü savunmaktadırlar. Bu farklı düşünceleri savunanların, kendilerince geçerli gerekçeleri de vardır. Doğrudan anlatımdan yana olanlar, gerçeğin zedelenmesi endişesiyle onun vasıtasız yansıtılması gerektiğinde ısrarcıdırlar. Sanatsal bir dille, farklı anlatım teknikleriyle gerçeği yansıtmaya girişenler ise belgesel filmin bir sanat ürünü olduğunu, bu nedenle de sanatsal bir dil kullanması gerektiğini ileri sürmektedirler.

İran belgeselcilerinin pek çoğu, İran edebiyatından devraldıkları gelenekleri sürdürerek dolaylı ve sembolik anlatım dilini tercih etmekte, metaforlarla anlatmaktan yana bir tavır sergilemektedirler. Bu da İran sinemasına özgü bir dilin doğmasını sağlayan temel etkenlerden biridir.

Bu çalışmada gerçeğin nasıl yansıtılması gerektiğine dair tartışmalar, karşıt fikirlerin argümanlarıyla ortaya konulmuş ve böylece meselenin neden tartışmaya yol açtığı daha belirgin bir biçimde sunulmaya çalışılmıştır. İçsel ve çevresel koşulların farklılığı, insanların gerçeği algılama biçimlerini de farklılaştırmaktadır ama yine de herkesin algısının nesnelleştiği olaylar ve durumlar da elbette söz konusudur. Kamera, maddeden yapılmış bir araç olarak sadece dışsal gerçekleri görmektedir. Yönetmen ise kendi algısını sese ve görüntüye dönüştürerek sanatsal bir formda

alımlayıcısına sunmaktadır. Bu, yönetmenin konuya ilk müdahalesi değildir zira ilk müdahale, yönetmen, konuyla ilk karşılaştığında başlamıştır. Yönetmenin olayı algılama ve yorumlama biçimi olarak da özetlenebilir bu ilk müdahale. Dolayısıyla gerçeğin aktarılmasından önce, algılanması sürecinden başlamak üzere pek çok değişken söz konusu olmaktadır, bu da demektir ki gerçeğin, hiçbir müdahaleye maruz kalmadan doğrudan sunulması çok da mümkün değildir.

Bilimsel gelişmeler ne kadar ilerlemiş olursa olsun, henüz her şeyi olduğu gibi kaydetme teknolojisine ulaşamamıştır. Bu sebeple sunulan görüntü, gerçeğin yüzünün oldukça değişmiş bir kopyasıdır ve bu da izleyicide gerçek olayın oluşturacağı etkiyi yaratmayı hiçbir zaman başaramaz. Kameranın yakaladığı ve yansıttığı görüntüyle, gerçek arasındaki mesafeyi sıfırlamaya ve bu iki görüntü arasındaki hata payını mümkün olan en aza indirmeye dönük teknik çalışmalar hâlâ devam etmektedir. Gerçeğin yansıması olarak kabul edilen belgesel sinemadan söz ederken, işte bu farkları da göz önünde bulundurmak gerekir.

Belgesel sinemada gerçekler ne derecede olduğu gibi kaydedilebilir? Bugünün teknolojisi, insanı hiç gitmediği bir yerdeymiş gibi gösterme gücüne sahipken belgesel sinemanın yansıttığı gerçeğin, birebir aslı gibi olduğuna nasıl ikna olunabilir? Görüntü, bu çağda tek başına bir belge değeri taşımaktan ve güvenilirlikten uzaklaşmıştır; onu güvenilir kılan ve belge değerine ulaşmasını sağlayan, görüntünün kaynağı yani kaydedip sunan kişi ve belgeselin dayandığı kaynaklardır.

Teknolojinin ve iletişim araçlarının, belgesel filmin odağındaki gerçek kavramının yansıtılmasına, hem olumlu hem olumsuz etkileri olmuştur. Bir endüstri haline gelmiş olan sinema ve medya, gerçek kavramını yansıtmada seçtiği yollarla, gerçeğin çeşitli endüstriyel ya da ideolojik çıkarlar doğrultusunda değiştirilebilirliğine olanak sağlayan bir sanata dönüşmüştür. Bu çalışmada popüler kültür ve medyanın, gerçeğin yönlendirilmesinde nasıl bir payı olduğu örneklerle irdelenmiştir. Bu bağlamda belgesel sinemanın medya sektöründeki yeri ve önemi ele alınmış, belgesel sinemanın gerçekliğin yansıtılmasını sağlayan temel

enstrümanlardan birine dönüştüğü ortaya konulmuştur. Günümüz dünyasının, gerçeği yönlendirme konusundaki potansiyeli artmıştır; ancak belgesel sinemanın gerçeği yansıtma kabiliyeti varlığını korumakta, her geçen gün daha büyük önem kazanmakta ve topluma gerçekleri yansıtmanın temel araçlarından birine dönüşmektedir. Öte yandan gerçeğin olduğu gibi yansıtılmasının mümkün olmadığı kabulünden hareket edildiğinde gerçeğin, etkili biçimde ama onun, bilinçli bir müdahaleden kaçınarak yansıtılmasının, belgeselin de odağındaki mesele olması gerektiği sonucuna ulaşmak mümkündür.

Belgesel film, bir medya aracı olduğu gibi aynı zamanda bir sanatsal üründür. Mümkün olduğunca toplumun gerçeklerini yansıtmaya çalışan belgesel sinemadan beklentinin de mantıksal ve teknik sınırlar çerçevesinde olması gerekir. Onun boyunu aşan, yapısına aykırı beklentilere girmek; ondan, yansıttığından fazlasını beklemek, adil olmayacaktır. Belgesel film, her konuya ilişkin genel bilgiler vermekte ve izleyici, konuyla daha derinden ilgilenmek isterse ona, yola çıkarken işine yarayacak ipuçları sunmaktadır. Unutmamak gerekir ki belgesel film tek başına kusursuz bir bilgi kaynağı değildir.

Pek çok İranlı belgeselci, sansür nedeniyle, toplumsal ve siyasal eleştirilerini dile getirirken metaforik ve sembolik bir dili tercih etmek durumunda kalmışlardır; bu da onların alışlageldik belgesel kurallarının dışına çıkmaları ve farklı yöntemler kullanmaları sonucunu doğurmuştur. Doğu toplumlarında gerçeğin peşine düşme refleksi çok gelişmemiş olmasına karşın, İran belgeselcileri, gerçeğin peşine düşerek bu yaklaşımı değiştirmeye girişmişlerdir.

Bu çalışmada İran belgesel yönetmenlerinin, sözü edilen kendine özgü sinema dilini nasıl oluşturdukları ve gerçeği yansıtmada bu dili nasıl kullandıkları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda incelenen *O Yağmurlu Gece* (Shirdel, 1968) *Moğollar* (Kimiavi, 1979) *Olayın Birinci Şekli İkinci Şekli* (Kiyarüstemi, 1979) filmlerinin ortak noktaları, İran toplumunun gerçeklerini sanatsal bir yöntemle

yansıtma tarzıdır. Bu filmler, İran belgesel sinemasının en önemli filmleri arasında yer almaktadırlar, öyle ki bugünün kurmaca sineması dahi bu filmlerden ve bu filmlerin yönetmenlerinin deneyimlerinden etkilenip beslenmişlerdir. Filmlerin yapıldığı yıllar, İran tarihi açısından büyük değişimlerin yaşandığı yıllardır ve bu değişimler filmlere de yansımıştır. İran sinemasının gelişme dönemine girdiği bir zaman dilimi olarak değerlendirilebilecek bu dönemde yapılan ve aralarında söz konusu üç filmin de bulunduğu filmler, İran sinemasının kökleri kabul edilebilecek bir derin deneyimi barındırmaktadırlar.

Gerçeği yansıtma tarzları nedeniyle her üç film de İran tarihi açısından belge niteliği taşıdıkları gibi çok önemli bir sanatsal değer de kazanmışlardır. Bu çalışmada söz konusu filmlerin gerçeğe yaklaşma tarzları ele alınarak incelenmiş ve her yönetmenin ele aldığı gerçeği kendi algısıyla yansıttığı, bu göreceli algının filmdeki kişiler için de geçerli olduğu gösterilmiştir. *O Yağmurlu Gece*(Shirdel, 1968) filminde yönetmenin peşine düştüğü gerçekle, kendisinden istenen gerçek birbirinden farklıdır. Filmi sipariş veren dönemin Kültür Bakanlığı, olayın, köylü çocuğun iddia ettiği gibi gerçekleşip gerçekleşmediğini ortaya koymanın peşindedir. Yönetmen ise olay yerine geldikten sonra köylülerin ve köyün gerçeğiyle karşılaşır ve bunu yansıtmayı amaçlar. Bu iki gerçeği içe içe geçirerek kara mizah tarzında bir film yapar. Aslında yönetmen ülkenin bürokratik sisteminin işleyişindeki aksaklıkları ve bundan kaynaklanan mizahi durumları, ironiyi çok dozunda ve ölçülü bir şekilde kullanarak göstermeyi seçmiştir, aynı şekilde köylünün zor yaşam şartlarını da bu gözler önüne sermiştir.

*Olayın Birinci Şekli, İkinci şekli* (Kiyarüstemi, 1979) filminin iki tarihsel dönem arasındaki süreçte geçmesi alışılmadık bir durumdur. Ancak yönetmen, çevresindeki gerçekleri yansıtmak amacıyla, bu durumu bir avantaja dönüştürmeyi başarmıştır. Film, röportaj üzerine kurulmuştur. Yönetmen, sıradan bir olayı, farklı toplumsal tabakadan insanı bir çatı altında toplayarak yansıtmaya çalışmıştır. Kardeşin, oğlun, babanın, komşunun, akrabanın ihbar edildiği bir dönemde sıradan insanlardan siyasi aktivistlere, hükümetin üst düzey yetkililerine varasıya herkesin,



ihbar etme meselesi odağında, düşünceleri yansıtılmıştır. Okuldaki sınıfı küçük bir toplum modeline dönüştüren yönetmen, kamerayı sokaklara çıkarmadan, toplumla kamerayı vasıtasız bir yüzleşmeye tabi tutmuştur. Bu farklı tarz yaklaşımın sonucu, çarpıcı bir toplumsal gerçeklik ortaya çıkmıştır. Bu belgeselde gerçekler, hiç vasıtasız doğrudan kameranın önüne getirilerek sergilenmiştir; ancak filmin başında yönetmen bir durum yaratmak için, kurmacaya başvurarak küçük bir canlandırma yapma yoluna gitmiştir. Bu canlandırmadaki sınıf gerçek olmamasına rağmen yönetmenin daha çok önemseydiği- toplumda bir hastalık haline gelmeye başlamış olan ihbarcılık meselesine dair gerçekleri etkilememiştir.

*Moğollar*(Kimiavi,1979) filminde yönetmen, gerçekle hayali birbirine karıştırarak orijinal bir gerçek ortaya koymaya çalışmıştır. Bu film, o dönemdeki pek çok filmde olduğu gibi sisteme eleştiriler içeren bir filmidir. Belki de bu yüzden filmde sıklıkla dolaylı anlatımlar söz konusudur. Yönetmen, filmde iki durum arasında bir karşılaştırma yapmaktadır. Biri geçmişte Moğolların İran'a saldırısı diğeri ise televizyonun İran'da yaygınlaştırılmasına dair devlet politikasıdır. Bu filmde yönetmen, sembolik bir dil tercih etmiştir, ancak bu sembolik dil ve yönetmenin hayal dünyasındaki olaylar gerçeğe zarar vermemektedir.

Örneklem olarak çözümlenip değerlendirilen bu üç belgesel filmin ele aldıkları gerçeklere ilişkin tavırları bunların salt ve tartışmasız gerçekler olmadıkları, bir gerçek yansıması oldukları yönündedir. Dolayısıyla izleyiciye bilimsel bir gerçeklik değil, bireysel algıyla biçimlenmiş bir gerçeklik sunmaktadırlar. Sanatın doğuşundaki algısal farklar, bir sanatsal ürün olan belgesel için de geçerlidir.

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

- Abramov, Nikolai Pavlovich (2005). *Vertov'un Belgesel Sineması*. (Farsçaya Çev. Kasım Rubin). Tahran: Nahed Yayınevi.
- Adalı, Bilgin (1968). *Belgesel Sinema*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Akay, Ali (2009). *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aksan, Doğan (1999). *Anlambilim*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Arslantepe, Mehmet (2012). *Sinema Okur Yazarlığı*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Asiltürk, Cengiz T.(2014). *Sinemada Yaratıcı Yönetmen*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Aslantepe, Mehmet (2012). *Sinema Okur Yazarlığı*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Baudrillard, Jean(2008). *Tüketim Toplumu*. (Çev. H. Deliçaylı-F.Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, Walter (2001). *Son Bakışta Aşk* (Yay. Haz. Nurdan Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Benjamin, Walter (2014). *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, John (2012). *Görme Biçimleri*.(Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Bolt, Barbara (2012). *Heidegger* (Çev. Murat Özbank). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Bozkurt, Nejat (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Bozkurt, Veysel (2015). *Değişen Dünyada Sosyoloji*. Bursa: Ekin Yayınevi.
- Çernişevskiy, Nikolay Gavriloviç (2012). *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri* (Çev. Arif Berberoğlu). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Dabaşı, Hamid(2013). *İran Sineması*.(Çev.B.Aladağ-B.Kovulmaz). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Das, Trisha (2011), *How to Write a Documentary Script* (Çev. Zühre Zahidiyi Kirmaniyi). Tahran: İran Belgesel ve Deneysel Sinema Merkezi Yayınları.
- Edgar-Hunt, Robert, John Marland, Steven Rawle (2012). *Film Dili* (Çev. Senem Aytaç). İstanbul: Literatür Yayınları.

- Edman, Irwin, (1991). *Sanat ve İnsan* (Çev. Turhan Oğuzkan). İstanbul: MEB Yayınları.
- Emami, Homayun (2006). *Belgesel Filmde Dramatik Yapı*. Tahran: Saki Yayınevi.
- Ergül, Hakan, Emre Gökalp, İncilay Cangöz (2012). *Medya Ne ki ... Her Şey Yalan!*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fullford, Robert (2014). *Anlatının Gücü* (Çev.E. Kardelen). İstanbul: Kolektif Yayıncılık.
- Güleryüz, Mehmet (2014). *Resmigeçit*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gündeş, Simten (1998). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Hançerlioğlu, Orhan (2006). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remiz Kitabevi.
- Hegel, G. W. F. (1982). *Estetik* (Çev. Nejat Bozkurt). İstanbul: Say Yayıncılık.
- İpek, Özgür (2014). *Tanıklıklar Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- İssa, Rose (2000). *Yeni İran Sineması*. (Farsçaya Çev. Pervane Feridi). Tahran: Kitapsera Yayınevi.
- Irwin, Edman(1991). *Sanat ve İnsan*.( Çev. T. Oğuzkan).İstanbul:Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Kafka, Franz(1999). *Dönüşüm*.(Çev.Ahmet Cemal). İstanbul: Can Yayınları.
- Kuspit, Donald (2010). *Sanatın Sonu*. (Çev. Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kutay, Uğur (2009). *Gerçeği Öldüren Kamera*. İstanbul: Es Yayınları.
- Lawson, John Howard (1983). *Sinemanın Gelişim Seyri*.(Farsçaya Çev. Mohsen Yelfami). Tahran: Agah Yayınevi.
- Marquez, Gabriel Garcia(2007). *Kırmızı Pazartesi*. (Çev.Seçkin Selvi). İstanbul: Can Yayınları.
- Mehemedi, Fetah (2010). *Film Sanatına Giriş*. Tahran: Neşr-e Ney.
- Mutlu, Erol (2012). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Sofos Yayınları.
- Nejad, Mehemed Tahami (2011). *İran Belgesel Sineması*. Tahran: Sुरुş Yayınevi.
- Nietzsche, Friedrich (2003), *İnsanca, Pek İnsanca I* (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: İthaki Yayınevi.
- Ocvirk, Otto G., Robert E. Stinson, Philip R. Wigg, Robert O. Bone, David L. Cayton (2015). *Sanatın Temelleri: Teori ve Uygulama* (Çev. Nur Balkır Kuru, Ali Kuru). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

- Platon, (2006). Devlet. (Çev.S. Eyuboğlu-M.Cimcoz). İstanbul: İşbankası Kültür Yayınları.
- Postman, Neil (2014). *Televizyon: Öldüren Eğlence* (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rehnema, Feridun (2010). *Filmde Gerçekçilik*. Tahran: Nowruz Honer Yayınları.
- Rotha, Paul (2000). *Belgesel Sinema* (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Saunders, Dave (2014). *Belgesel* (Çev. Ali Nejat Kanıyaş). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Schopenhauer, Arthur (2010). *Güzelin Metafizigi*. (Çev. Ahmet Aydoğan). İstanbul: Say Yayınları.
- Shakespeare, William (2008). *Hamlet*.(Çev. S. Eyuboğlu). İstanbul: İşbankası Kültür Yayınları
- Seyyar, Ali (2004). *Davranış Bilimleri Terimleri*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Sinematek, (t.y.), Erişim: 15.12.2016, <http://www.sinematek.org/senaryo/70-belgesel-film-yazarlg.html>
- Sönmez, Sevcan (2015). *Filmlerle Hatırlamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Soykan, Ömer Naci (2006). *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat*. İstanbul: MVT Yayıncılık.
- Stubbs, Liza (2013). *Yönetmenler Konuşuyor* (Çev. Shapur Azimi). Tahran: Nashri Ronak Yayınları.
- Swain, Dwight V., Joye R. Swain (2012). *Belgesel Filme Senaryo Yazmak* (Film Script Writing A Practical Manual) (Çev. Abbas Akberi, Amir Purya.Tahran: Naşre Ney Yayıncılık.
- Tomlinson, John (1999). *Kültürel Emperyalizm*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Verel Oktay, İbrahim Armağan (2015). “Gölgede Kalan Yazılar ve Sözler”. Kültür Atölyesi, *Sanat ve Tasarım Fakültesi Bülteni* (3): 183.
- Wayne, Mike (2011). *Sinemayı Anlamak Marksist Perspektifler* (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınları.
- Yücel, Derya (2012). *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınevi.

## DERGİLER

- Adil, Şahabeddin (2016). “Belgesel Filmde Araştırma Nasıl Yapılır?”. *Sinema Hakikat, Mevsimlik Dergi* (2): 33.
- Aslankara, Sadık (2003). “Belgesel Sinema Sanat Değilse Nedir?”. *Belgesel Sinema Dergisi* (2):32-33.
- Aslankara, Sadık (2003). “Bilimsel ve Sanatsal Yaratının Çakışma Alanı Olarak Belgesel Sinema”. *Belgesel Sinema Dergisi* (3):17-21.
- Ayça, Engin(2008). “Belgesel Filmde Yaratıcılık”. *Belgesel Sinema Dergisi*:38-39
- Bagiri, Meryem (2016). Sevdiğin Filmi Yap: “Kim Korkar Agnes Varda’dan?”. *Sinema Hakikat, Mevsimlik Dergi* (2): 104.
- Bahmeni, Mohammad Ali (8 Dec. 2016). “Belgesel Sinemada Müzik Unutulmuş Bir Sanattır”. *Cinema Verite İran Internaional Documentary Film Festival* (4): 8.
- Elmacı, Tuğba(2009-2010). “Belgeselde Çoğalan İmge Buharlaşan Anlam”. *Belgesel Sinemacılar Birliği Dergisi/Belgesel Sinema*:49.
- Ergin, Mehmet (Bahar 2015). “Gerçeklik İlkesinin Yitimi: Baudrillard’ın Simülasyon Teorisinin Temel Kavramları.” *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi* (19): 65-84.
- Ersoylu, Halil (2001). “Eş Anlamlılık mı Yabancı Kaynaklı Karşılık Oluş mu?”. *Türk Dili* (Mart): 250-266.
- Güllüoğlu, Özlem (2012), “Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Popüler Kültür Ürünlerini Benimsetme ve Yayma İşlevi Üzerine Bir Değerlendirme”, *Yeditepe Üniversitesi Dergisi* (Bahar sayısı): 75.
- Jahrumi, Ahmad Zabiti ( 2015). “ *Nasıl Araşturalım?*”. *Cinema Hakikat*. (2): 33
- Jahrumi, Ahmad Zabiti (8 Dec. 2016). “*Belgesel Sinemada Montaj ve Dış Ses*”. *Cinema Verite İran Internaional Documentary Film Festival* (5): 2.
- Kara, Ömer Tuğrul (2010). “Toplumsal Olayların Etkisiyle Gelişen Üç Büyük Akımın Türk ve Dünya Edebiyatında İzleri”. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi* (İlkbahar): 86.
- Karimi, Morteza Razzagh (2016). “Gerçekçi Sinemanın Evrensel Bir İtibarı Vardır.” *Cinema Verite İran Internaional Documentary Film Festival* (2): 7
- Kırklar, Alper (2003). “Kimse Mutluyum Demesin”. *Belgesel Sinema Dergisi* (2):44-47.

- Kuruoğlu, Huriye (2006). “Belgesel Filmde Yaratıcılık”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakóltesi Hakemli Dergisi* (27): 100.
- Magdeal, David (2016). “Sevdiğin Filmi Yap.” (Farsçaya Çev: Nastaran Farahani). *Sinema Hakikat*, Mevsimlik Dergi (2): 65.
- Muhsasis, Muhammad Sayid (2016). “Demir Adam?”. *Sinema Hakikat*, Mevsimlik Dergi (2): 54.
- Oskouei, Mehrdad (7 Dec. 2016). “Dünyanın En Önemli Öykü Anlatıcıları”. *Cinema Verite İran Internaional Documentary Film Festival* (4): s. 2.
- Özçınar, Meral (2009-2010). “Belgesel Sinemanın Ontolojik Kökeni ve Yarattığı Gerçeklik İmgesi Üzerine Bir Tartışma”. *Belgesel Sinemacılar Birliği Dergisi/Belgesel Sinema*: 58-59.
- Öztürk, Gülçin Çakıcı (2009-2010). “Suha Arın Belgesellerinin Toplumsal Belleğe Katkısı”. *Belgesel Sinemacılar Birliği Dergisi/Belgesel Sinema* :114.
- Rıza, Enis (2003). “Herkesin Bir Rüzgarı Vardır”. *Belgesel Sinema Dergisi* (2):11-12.
- Saffarian, Nasser (2016). Sevdiğin Filmi Yap: “Ağıt İçin Doğru Zaman?”. *Sinema Hakikat*, Mevsimlik Dergi (2): 78.
- Sarı, Mustafa (2011). “Türkiye Türkçesinde Eş Anlamlılık İle İlgili Bazı Sorunlar”. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 6(1): 533-538.
- Şen, Alper (2016). “Görüntünün Gerçekliği ve Kuramsal Bilinç”, *Duvar Dergisi* (25): 46.
- Uçak, Özgür (2007). “Mantık, Matematik ve Felsefe, Bilim ve sanat, Bilimin Gerçeği, Sanatın Hakikati”. *Foça V. Uluslararası Mantık Sempozyumu*, İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.

## İNTERNET

BüyülüGerçeklik,Erişim:10.03.2017.

[http://www.buyulugerceklik.com/2010\\_02\\_01\\_archive.html](http://www.buyulugerceklik.com/2010_02_01_archive.html)

Heysta, Erişim: 18.04.2017.<http://heysta.org/user/imufelsefe2016/4217433225>).

Honaronline (2015). Erişim: 03.02.2017. <http://www.honaronline.ir/>

Kiyarüstemi, Abbas (2016). Abbas Kiyarüstemi ile söyleşi. Erişim: 12.03.2017,  
<https://www.youtube.com/watch?v=0TPNYq1weBs>

Kiyarüstemi, Abbas (2016). Abbas Kiyarüstemi ile söyleşi. Erişim: 07.04.2017.  
[https://www.youtube.com/watch?v=4Y1R2o\\_ntsM](https://www.youtube.com/watch?v=4Y1R2o_ntsM).

Raşomon(2016),Erişim:25.12.2016.

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Ra%C5%9Fomon\\_\(film](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ra%C5%9Fomon_(film)

Shirdel,Kamran,(2011).Erişim:17.03.2017

[http://www.bbc.com/persian/arts/2011/06/110610\\_141\\_shirdel\\_docs\\_london\\_](http://www.bbc.com/persian/arts/2011/06/110610_141_shirdel_docs_london_review)  
review

Kamran Shirdel Kamran Shirdel'i Anlatıyor. Erişim: 17.03.2017

<http://www.isna.ir/news/92092315593/>

İran Sineması Tarihi. Erişim: 21.03.2017

[http://www.mafm.boun.edu.tr/files/312\\_iran\\_sinemasi.pdf](http://www.mafm.boun.edu.tr/files/312_iran_sinemasi.pdf)

## **ANSİKLOPEDİLER**

Hançerlioğlu, Orhan (1985). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar*. İstanbul:  
Remzi Kitabevi.

İslam Ansiklopedisi(1997).(15).Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

## **SÖZLÜKLER**

Ayverdi, İlhan (2011). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Çalışlar, Aziz (1983). *Ansiklopedik Kültür Sözlüğü*. İstanbul: Altın Kitaplar.

Devellioğlu, Ferit (1988), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Aydın  
Kitabevi.

Dilçin, Cem (2009). *Yeni Tarama Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Korkmaz, Zeynep (1992). *Gramer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: TDK

Nişanyan, Sevan (2009). *Sözlerin Soyağacı-Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*,  
İstanbul: Everest Yayınları

Parlatır, İsmail(2006). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Yargı Yayınevi.

*Türkçe Sözlük* (2005), Ankara: TDK Yayınları.

Vardar Berke (1998). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: ABC Yayınları.

## **FİLMLER**

O Yağmurlu Gece. <https://www.youtube.com/watch?v=eg1QdSdYpwc&t=35s>

Erişim:06.02.2017

Olayın Birinci Şekli, İkinci Şekli.

<https://www.youtube.com/watch?v=s8fOwn5Lkpc&t=3s> Erişim:06.02.2017

Moğollar

<https://www.youtube.com/watch?v=etq8qeSbA9s> Erişim:06.02.2017

