

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

**2000 SONRASI TÜRKİYE BELGESEL SİNEMASINDA
KİMLİK TEMSİLLERİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Ayşe BALCI TOPLU

KOCAELİ 2019

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

**2000 SONRASI TÜRKİYE BELGESEL SİNEMASINDA
KİMLİK TEMSİLLERİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Ayşe BALCI TOPLU

Doç. Dr. Aslı KAYHAN

KOCAELİ 2019

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

**2000 SONRASI TÜRKİYE BELGESEL SİNEMASINDA
KİMLİK TEMSİLLERİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Ayşe BALCI TOPLU

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 10/07/2019-19

Jüri Başkanı: Doç. Dr. Aslı Kayhan 

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Hasan Akbulut 

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Celal Pekman 

ÖNSÖZ

“2000 Sonrası Türkiye Belgesel Sinemasında Kimlik Temsilleri” adlı bu tez, Türkiye’de belgesel sinema alanındaki çalışmalara bir katkı sunmak amacıyla hazırlanmıştır. 20. yüzyılda ortaya çıkan belgesel sinemanın tarihine ve gelişimine bakıldığında toplumsal süreçleri de belgesel sinema aracılığıyla görmek ya da sorgulamak mümkün olmaktadır. Günümüzde, belgesel sinema, ortaya çıkış nedenlerinden bağımsız bir yöne doğru evrilmiştir. Bu dönüşüm, Türkiye belgesel sinemasına da yansımış ve çeşitli temsil pratikleri ortaya konulmaya başlanmıştır. Bu pratikleri incelemek, hem belgesel sinema alanına yapılabilecek bir katkı olarak düşünülebilirken bir yandan da Türkiye’de farklı kimliklerin görünür olmasını sağlayan toplumsal dönüşümleri de incelemeyi elverişli kılmaktadır.

Öncelikle beni bu çalışmada gayretlendiren, kendime ve çalışmama olan inancımı sürekli diri tutmaya çalışan, kıymetli tez danışmanım Doç. Dr. Aslı Kayhan’a, bu çalışmaya kendisinden aldığım yüksek lisans derslerinin zihnimde yarattığı geniş perspektiften hareketle yöneldiğim, saygıdeğer Hocam Prof. Dr. Hasan Akbulut’a, çalışma boyunca yanımda olan, aslında kendimi bildiğimden beri sürekli yanımda olan kardeşim, arkadaşım, can yoldaşım Hüreyla Balcı’ya, yoğun çalışma sürecinde bana olan ilgisini, sabrını, inancını biran olsun eksik etmeyen sevgili eşime ve kendilerini sürekli rahatsız etmek suretiyle bütün tez sürecimi paylaştığım arkadaşlarım Nalan ve Evren’e sonsuz teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Ayşe Balcı Toplu
Artvin, 2019

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	i
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
RESİM LİSTESİ.....	v
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BELGESEL SİNEMA TARİHİ VE DEĞİŞEN BELGESEL SİNEMA ANLAYIŞI

1.1. BELGESEL SİNEMA.....	7
1.1.1. Belgesel Sinemanın Tanımı, Önemi ve Amacı.....	7
1.1.2. Belgesel Sinemada Gerçek ve Temsil.....	12
1.1.3. Belgesel Sinema Biçimleri.....	17
1.2. BELGESEL SİNEMA ANLAYIŞINDA YENİ YÖNELİMLER	18
1.2.1. Belgesel Sinema Tarihine Değini ve Yeni Yönelimler	19
1.2.2. Türkiye Belgesel Sineması ve Yeni Yönelimler.....	25

İKİNCİ BÖLÜM

2. ULUSAL KİMLİK TARTIŞMALARI VE BELGESEL SİNEMADA KİMLİK TEMSİLİ

2.1. ULUSAL KİMLİK KURGUSU VE DERSİM OLAYLARI.....	29
2.1.1. Türkiye Ulus Devletleşme Süreci ve Ulusal Kimlik Anlayışı.....	29
2.1.2. Egemen Anlayışın Dersim Algısı ve Dersim Olayları.....	34
2.1.3. Resmi Söylemden Türeyen Hikâye.....	39
2.2. ULUSAL KİMLİĞİN SORGULANIŞI VE BELGESEL SİNEMADA KİMLİK TEMSİLİ.....	43
2.2.1. 1980 Sonrası Yaşanan Dönüşümler ve Ulusal Kimlik Anlayışının Sorgulanışı.....	43
2.2.2. Dersim Olaylarının Yeniden Hikâye Edilişi.....	47

2.2.3. Türkiye’de Yeni Belgesel Sinema Anlayışı ve Kimlik Temsilleri.....	53
---	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BELGESEL SİNEMADA KİMLİK TEMSİLLERİYLE İLGİLİ ÖRNEK ÇÖZÜMLEMELER

3.1. TEMA VE SİNEMATOGRAFİ AÇISINDAN BELGESELLER.....	59
3.2. HEGEMONİK SÖYLEMLER.....	62
3.3. BİREYSEL HİKÂYELER: SÖZLÜ TARİHLE GEÇMİŞİN YENİDEN İNŞASI.....	64
3.4. TRAVMATİK ANLATILAR.....	67
3.5. DERSİMLİ KİMLİĞİNİN YENİDEN KEŞFİ.....	70
3.6. BELGESELLERİN ETKİLERİNE DAİR DEĞERLENDİRME.....	76

SONUÇ.....	80
------------	----

KAYNAKÇA.....	83
---------------	----

ÖZGEÇMİŞ.....	89
---------------	----

ÖZET

2000 SONRASI TÜRKİYE BELGESEL SİNEMASINDA KİMLİK TEMSİLLERİ

Belgesel sinema, bir tür olarak ortaya çıktığı ilk andan itibaren gerçeği ve doğruyu aktarmanın bir aracı olarak görülmüştür. Öyle ki bu amaçlar belgesel sinemanın önüne geçmiş ve belgesel sinema uzun bir süre asıl işlevini ortaya koyamamıştır. Zamanla değişen belgesel sinema anlayışı, daha 'beşeri' ve 'toplumsal' bir düzleme doğru evrilmeye başlamıştır. Bu bağlamda belgesel sinema, toplumsal sorunların anlatıldığı, derin sorgulayışların yapılabildiği bir alan haline gelmiştir. Türkiye'de 1980'den sonra yaşanan ekonomik, sosyal ve siyasal değişimlerle birlikte ulusal kimlik anlayışı sorgulanmaya ve resmi tarih anlayışı değişmeye başlamıştır. Bu durum, çeşitli sanatlara ve üretim alanlarına da yansımıştır. Bu dönüşümün Türkiye belgesel sinemasına yansımaları ise 2000'li yıllardan sonra olmuştur. Bu çalışma, Türkiye belgesel sinemasında 2000'ler sonrası kimlik temsillerini incelemektedir. 2000'lere kadar Türkiye belgesel sinemasında temsil olanağı bulamamış kimlikler, 2000'li yıllardan sonra belgesel sinema aracılığıyla temsil olanağı bulmaya başlamıştır. Bu çalışma, Türkiye belgesel sinemasında farklı kimlik temsillerini konu edinen belgesellerin Türkiye'de sorgulanmaya başlanmış olan ulusal kimlik anlatısını nasıl yeniden biçimlendirdiğini anlamaya çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Belgesel Sinema, Temsil, Kimlik, Sözlü Tarih

ABSTRACT

IDENTITY REPRESENTATIONS IN DOCUMENTARY CINEMA IN TURKEY AFTER 2000

Right from the beginning of the emergence of documentary cinema as a genre, it has been being considered as a means of conveying reality and truth, such that these aims have taken precedence of documentary cinema and documentary cinema has not been able not manifest its real function for a long time. In time, the changing understanding of documentary cinema has begun to evolve into a more 'human' and 'social' plane. In this context, documentary cinema has become a field where problems are told and deep questionings can be made. With the economic, social and political changes in Turkey after 1980, the understanding of national identity has begun to be questioned and the understanding of official history has begun to change. This has been reflected in various arts and fields of production. The reflection of this transformation in documentary cinema in Turkey has occurred after 2000s. This study analyzes the identity representations in documentary cinema in Turkey after 2000s. The identities that have not found the opportunity of representation in documentary cinema in Turkey have begun to find the opportunity of representation by means of documentary cinema after 2000s. This study endeavours to understand how the documentaries about different identity representations in documentary cinema in Turkey have reshaped the narrative of national identity in Turkey that has begun to be questioned.

Key Words: Documentary Cinema, Representation, Identity, Oral History

RESİM LİSTESİ

RESİM 1: <i>Hay Way Zaman</i> belgeselinde yer alan bir fotoğraf karesi	66
RESİM 2: <i>İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları</i> belgeselinde yer alan bir fotoğraf.....	69
RESİM 3: <i>Dersim 38</i> belgeselinden bir kare.....	71
RESİM 4: <i>Dersim 38</i> belgeselinden bir kare.....	71
RESİM 5: <i>Hay Way Zaman</i> belgeselinden bir kare.....	74
RESİM 6: <i>Hay Way Zaman</i> belgeselinin sonundan bir kare.....	74

GİRİŞ

Belgesel sinemanın var olan gerçekliği yansıtan ve bu bakımdan da belirli bir inandırıcılığı olan sinema türü olduğu kabul edilmektedir. Bu kabul, belirli bir tarihsel durumun ya da doğal-kültürel oluşumların belli tanıklıklar ve kanıtlar sunularak incelenmesinden gelmektedir. Dolayısıyla, belgesel sinemanın yalnızca var olanı ya da olmuş olanı mevcut kanıt ve tanıklıklar doğrultusunda aktarması beklenmektedir. Böylece belgesel sinema tek boyutlu olarak tasarlanmakta ve onun kurucu niteliği göz ardı edilmektedir. Bu çalışmada belgesel sinemanın bu tek boyutluluğunun dışında onun toplumsal gerçekliği kurma potansiyeline 2000 sonrası Türkiye belgesel sinemasının farklı kimlikler konumundaki toplumsal grupları konu edinen belgeleri vasıtasıyla teorik bir katkı sağlamak amaçlanmaktadır. Böylece, Türkiye belgesel sinemasının farklı kimlik temsilini konu edinen belgesellerinin Türkiye’de sorgulanmaya başlamış ulusal kimlik anlatısını nasıl yeniden biçimlendirdiğini, bu bağlamda yakın tarihte yaşanmış Dersim Olaylarını nasıl yeniden hikâye ettiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu çerçevede;

- Son dönem belgesel sinemada Dersim Olayları nasıl bir filmsel anlatıyla (ve ne tür bir sinematografi içinde) hikâye edilmiştir?

- Son dönem belgesellerde Dersim Olaylarına ilişkin hikâyelemede hangi söylemler üretilmektedir ve bu söylemlerin ulusal söylemlerle nasıl bir ilişkisi vardır?

- Bu filmlerde Dersim Olayları üzerinden üretilen kimlikler nelerdir? Dersimli kimliği nasıl üretilmiştir? Bu üretim hangi söylemlerle yapılmıştır?

- Son dönem belgesel filmlerin kimlik inşasında nasıl bir yeri ve önemi vardır?

Türkiye’de farklı kimlik temsilini konu edinen belgesellere 2000’li yıllara kadar pek rastlanmamaktadır. Bu döneme kadar, farklı kimlikler ya tırnak içinde anlatılmış ya da doğru bir şekilde temsil edilememiştir. Bu durumun birden çok nedeni olmakla birlikte asıl neden Türkiye’de farklı kimliklerin kamusal alanda

tartışmaya açılmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Modernleşme deneyiminin Türkiye uzantısı olan Kemalist modernleşme projesi, Osmanlı devletinin son döneminden devir aldığı yarım kalmış bir modernleşmeyi kendi belirlediği bir ulusal kimlik anlayışı içinde kurgulamıştır. Belirli bir etnik-dinsel tekilliği içeren bu ulusal kimlik anlayışı sadece “Türk” ve “Sünni”¹ öğelerini içeren homojen bir yapıda formüle edilmiştir. Bu yapının dışında kalan kimlikler ya “sessiz” kalmayı benimseyip kimliklerini unutma yolunu seçmiş ya da kendi kimliğini reddedip tekil ulusal kimlik anlayışına entegre olmuşlardır. 1980’lerden sonra yaşanan küreselleşme olgusuna bağlı olarak ulusal kimlik anlayışı, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sorgulanmaya başlanmıştır. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, dijital teknolojinin gelişmesi tartışmaların kamusal alana yansımaları sağlamış ve böylelikle farklı kimlikler görünür olmaya başlamıştır. Tartışmaya açılan farklı kimlik temsilleri, *Salkım Hanım’ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999) ve *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001) gibi kurmaca filmlerle başlamış olup hem kurmaca filmlerde hem de belgesellerde mercek altına alınmaya devam etmiştir. 2000’li yıllara kadar “öteki”, “yan/kötü” karakterler olarak temsil edilen kimlikler, 2000’li yıllardan sonra hakları teslim edilmeye başlanarak resmi tarih tezini sorgulayan bir anlatıyla serimlenmeye başlanmışlardır. Bu çalışmanın temel problemi/sorunsalı, 2000’li yıllarda gerçekleştirilen yeni belgesellerin geleneksel belgesel anlayışından farklı olduğu gerçeğine dayanarak, bu belgesellerin biçim ve içerik üzerinden incelenmesi gerekliliğine dayanmaktadır. Bu genel problem, 2000’li yıllardan itibaren daha farklı biçimlerde konuşulmaya başlanan Dersim Olaylarını konu edinen belgesel filmler çerçevesinde daha anlamlı olmaktadır. 2000’lerde yapılan/üretilen, dolaşıma sokulan 1938 Dersim Olaylarını konu edinen belgeseller, bu olaylara ilişkin resmi söylemden nasıl farklı bir söylem geliştirdikleri, hangi belgesel (anlatı ve biçim) tarzlarını kullandıkları açısından incelenmeyi gerektirmektedirler. Tez çalışması, belgesel filmlerin sadece filmlerden oluşmayıp, bunun toplamından daha fazla olarak, tarihi olgulara ilişkin farklı düşünme ve hikâye etme biçimlerini de üreterek, kamusal alana daha geniş bir toplumsal katılım sağlanılabileceği düşüncesini paylaşmaktadır. Bu yönüyle tez, yaşanan tarihsel ve

¹ Neyzi’ye göre Osmanlı mirasıyla arasına mesafe koyma gerekliliğinden yola çıkan Kemalist söylem, Cumhuriyetçi ulusal kimliğin özü olarak ‘Türklük’ (ve laiklik) üzerinde yoğunlaşmıştır. Ancak ‘Türk’ kavramı uygulamada hala sünni kökenli, tercihen Türkçe konuşan ve Balkan kökenli nüfusa işaret etmektedir (2011: 145).

toplumsal olayların temsilinde belgesel sinemanın yeni işlevini de tartışmaya açmaktadır.

Alanda yapılan çalışmalara bakıldığında, ulusal kimlik anlatısını filmler/belgeseller üzerinden inceleyen çalışmaların çokluğu dikkat çekmektedir. Çalışmalar, ulusal kimliğin sinemasal analizleri açısından doyurucudurlar, ancak 1980'den sonra ortaya çıkan, farklı kimlik temsillerini tartışma açısından yetersizdirler. Belgesel sinemada farklı kimlik temsilleri üzerinde çalışmak, hem bu konuda ulaşılabilecek geniş bir literatürün olmaması hem de siyasal arenada bile bu konuların henüz yeni yeni dillendirilmeye başlanmış olması nedeniyle oldukça güçtür. Bu çalışmanın diğerlerinden temel farkı, 2000 sonrası dönemi ele alması ve farklı kültürel grupların temsil edildiği yakın tarihte yaşanmış Dersim Olaylarını konu edinen belgesellere yer vermesidir. Belgeseller üzerinden yapılacak olan çözümlemeler, aynı zamanda sözlü tarih çalışmalarına yapılacak olan katkı bakımından da özgün olma niteliği taşımaktadır.

Tezde incelenecek olan belgeseller, 2000'li yıllardan sonra çekilmiş olan Dersim Olaylarını konu edinen üç belgeselle sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırma, hem Dersim Olaylarına ilişkin temsillerin 2000'li yıllarda ivme kazanması hem de söz konusu olaylara ilişkin tutarlı ve anlamlı bir çıkarım elde etmek nedeniyle gerekli görülmüştür.

Bu çalışmaya ilişkin varsayımlar şu şekildedir:

Varsayım 1: Belgesel sinema, tarihsel olguları, gerçekleri yansıtmaz. Onları inşa eder/yeniden kurar, yeniden üretir.

Varsayım 2: Ulusal kimlik, ulus devlet anlayışı içinde farklı kimlikleri homojenleştirir ve tekil bir kimlik anlayışı yaratır.

Varsayım 3: 2000'li yıllardan itibaren ulus-devlet eleştirisiyle birlikte belgesel sinemada farklı kimlik temsillerine yer verilmiştir.

Bu çalışmada yöntem olarak "söylem analizi"nden yararlanılacaktır. Söylem analizi kavramını anlamak için Durna ve Kubilay'ın *Söylem Kuramları ve Eleştirel Söylem Çözümlemeleri* (2010) adlı makalelerine bakmak faydalı olacaktır. Durna ve

Kubilay “söylem” kavramını iktidar ilişkilerini dilin anlamlandırma mücadelesi üzerinden ve bu mücadele boyunca sürekli değiştiğini gösteren bir kavram olarak görür. Söylem kuramları bir yandan Husserl’in fenomenolojisinden etkilenirken, diğer yandan Nietzsche’nin bilginin aslında yorumdan ibaret olduğu varsayımından hareket eder. ‘Söylem’in ana unsurunun ‘dil’ olduğu düşünülürse, Saussure dili bir göstergeler sistemi olarak kavrar ve gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin keyfi doğasına işaret eder. Bakhtin’e göre, dilin çok vurgulu doğası, toplumsal alanda yer alan merkezi ve merkezkaç güçler arasında süregiden bir iktidar mücadelesinin varlığını beraberinde getirir. Voloşinov’a göre ise sözcük, göstergesel iletişimin temel-genel ideolojik biçimlerini açığa çıkarmak için bize yeterli malzeme sunar (2010: 48-52).

Foucault, söylem kuramlarında sıkça başvurulan çalışmalar üretmiştir. Öncelikle bilgi ve iktidar üzerine yoğunlaşan çalışmaları, zamanla söylem çalışmalarına doğru genişlemiştir. Foucault’ya göre insan, kendi varoluşunun öznesi olmak için bilgi nesnesi haline getiriliyordu (2011: 106). İnsanı “bilgi nesnesi” haline getiren şey, onun iktidarla kurduğu ilişki içinde saklıdır. İnsanın bilimsel bilgisine dair kavramlar, aslında iktidarın insan bedenini kuşatmak için geliştirdiği söylemlerdir. “ Yani bilgi-iktidarın bir ürünü, bilgi ve iktidar ilişkilerinin eklemlendiği bir öge, iktidarın bilgiyi ortaya çıkardığı, bilginin de bu iktidarı genişletip güçlendirdiği bir çarktır” (Foucault, 2014: 19). Bireyin, hareketler, söylemler ve arzularla tanımlanması ve kurulması iktidarın birincil etkilerindedir. Yani birey, iktidarın dışında ve karşındaki şey değildir bu bağlamda iktidar kurduğu, oluşturduğu birey üzerinden işler (Akataran: Foucault, 2014: 19). Foucault’ya göre söylem, katıksız öznelliğin ortaya çıktığı yer değildir; öznelere göre farklılaşmış konum ve işleyişlerin uzamıdır. Bu bakımdan Foucault, söylemde bulunan öznelerin söylemsel alanın parçası olduklarını göstermeye çalışır ve söylem alanında öznelerin kendi yerlerinin ve işlevlerinin olduğunu belirtir (2011: 120). Bu bağlamda Foucault, söylemleri, sessizce söylemek istedikleri şeye göre değil, belirgin ortaya çıkışlarının gerçekliği ve koşulları üzerine sorgular; içerebilecekleri kapsamlara göre değil, gerçekleştirdikleri dönüşümlere göre sorgular; onlarda kalıcı bir köken olarak varlığını sürdüren anlam üzerinden değil, birlikte var oldukları, varlıklarını sürdürdükleri ve silindikleri alan üzerinden sorgular. Böylelikle Foucault, söylem

alanını, ondokuzuncu yüzyıl felsefesinin dayattığı tarihsel yapıdan kurtarmaya çalışır (2011: 123-125).

Dijk, söylem kuramlarından türeyen Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESC)'ni bir tür söylem analitik araştırması olarak nitelendirmektedir ve ilk çalışmaların sosyal gücü kötüye kullanma, baskınlık ve eşitsizlik gibi konuların metin yoluyla yeniden üretilip, bu konuların toplumsal ve politik bağlamda konuşulmasını derinlemesine araştırdığını ifade etmektedir. Dijk aynı zamanda söylem üzerine yapılan eleştirel araştırmaların, amaçlarını etkin bir şekilde yerine getirmek için birtakım gereksinimlerin karşılanması gerektiğini belirtmektedir. Dijk'a göre üç temel çözümleme yöntemi bulunmaktadır. Daha çok haber metinlerini çözümlenmeye yönelik olan bu yöntemler: 1) Metin düzeyinde, 2) Üretim düzeyinde ve 3) Alımlama/yorumlama düzeyindedir (1998).

Fairclough'a göre ESC, söylemsel pratikler, olaylar ve metinlerle daha geniş toplumsal pratikler ve kültürel yapılar arasındaki açık ve örtük ilişkileri sistematik olarak çözümlen bir araştırma yöntemidir (1993). Fairclough ve Wodak (1997) ESC'de sekiz yaklaşımdan söz edilebileceğini belirtmektedirler. Bunlar: 1) ESC, toplumsal sorunlarla ilgilendirir, 2) İktidar ilişkileri söylemseldir, 3) Söylem, toplumu ve kültürü inşa eder, 4) Söylem, ideolojik olarak işler, 5) Söylem, tarihseldir, 6) Metin ve toplum arasındaki bağlantı dolayımlanmış, 7) Söylem çözümlemesi yorumlayıcı ve açıklayıcıdır, 8) Söylem toplumsal eylemin bir formudur. Fairclough, ESC'yi üç boyutta ele alır bunlar: 1) Metin düzeyinde çözümleme, 2) Söylemsel pratiklerin çözümlenmesi ve 3) Toplumsal pratiğin çözümlenmesidir (1998).

ESC'yi geniş boyutlarıyla ele alan Durna ve Kubilay'ın çalışması, bu çalışmaya kuramsal açıdan ışık tutması bakımından oldukça önemlidir. "Söylem Kuramları"nın oluşturduğu "Eleştirel Söylem Çözümlemesi", 'toplumsal farkındalık' ve 'eleştirelilik' gibi kavramlarla ırkçılık konuları, politik ve örgütsel söylemler gibi konuları tartışmaya açması bakımından dikkat çekicidir. Bu çalışmada da ESC, filmlerde kimliğe dair üretilen söylemleri ortaya çıkarmada kullanışlı bir çerçeve sunmaktadır.

Birinci bölümde belgesel sinemanın tanımı, önemi ve amacı tarihsel bağlamında tartışılacak olup gerçek ve temsille olan ilişkisine değinilecektir.

Belgesel sinemanın çeşitli sınıflandırmalarına da değinilip yeni belgesel sinema anlayışına en yakın sınıflandırmalar tespit edilmeye çalışılacaktır. Ayrıca, belgesel sinemadaki yeni yönelimler dünya ve Türkiye belgesel sinemasının tarihsel gelişim sürecinden yola çıkarak tartışılacaktır.

İkinci bölümde, Türkiye'nin modernleşme süreci ve ulusal kimlik anlayışı incelenecek olup bu bağlamda egemen anlayışın Dersim algısı ve Dersim Olayları'na değinilecektir. 1980'den sonra Türkiye'de yaşanan dönüşümler sonucunda ulusal kimlik anlayışının sorgulanmaya başlanması ve buna paralel olarak Dersim Olayları'nın da sorgulanmaya başlanması anlatılmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda Dersim Olayları'nın çeşitli alanlarda yeniden temsil edilişi incelenip Türkiye belgesel sinemasında kimlik temsilleri incelenecektir.

Üçüncü ve son bölümde ise Türkiye belgesel sinemasında Dersim Olayları'yla ilgili belgeseller 'söylem analizi' yöntemi kullanılarak çözümlenecektir. Bu çözümlenmelerde yeni belgesel sinema anlayışının irdelenecek olmasının yanında, belgesellerde yer alan hegemonik söylemler, bu söylemlere tezat oluşturan sözlü tarih anlatıları ve travmatik anlatılar da irdelenecektir. Ayrıca Dersimli kimliğinin belgesel sinema aracılığıyla yeniden keşfi/inşası süreci anlaşılmaya çalışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BELGESEL SİNEMA TARİHİ VE DEĞİŞEN BELGESEL SİNEMA ANLAYIŞI

Bu bölümde belgesel sinemanın tanımı, önemi ve amacına ilişkin kuramsal bir tartışma yapılacak olup değişen belgesel sinema anlayışıyla birlikte bu kavramsallaştırmalarda yaşanan dönüşüm de incelenecektir. Daha sonra ise, dünyada ve Türkiye’de belgesel sinemanın tarihsel gelişimine kısaca değinilip, belgesel sinemanın nasıl bir dönüşüm içine girdiğinin tartışılması düşünülmektedir.

1.1. BELGESEL SİNEMA

Belgesel sinema kavramı ve beraberinde tartışılmakta olan diğer kavramlar belgesel sinemanın gelişimine bağlı olarak bir dönüşüm içine girmiştir. Artık sınırların kaybolmakta olduğu yeni dünya anlayışında belgesel sinemanın sınırları/sınırlılıkları da tartışılmaktadır. Katı bir gerçeklik kılıfına sokulan belgesel sinema anlayışı değişmekte ve yeni yönelimlere kapı aralanmaktadır. Bu bağlamda belgesel sinemanın tanımı ve bu tanımı izleyen diğer kavramlara değinilecektir.

1.1.1. Belgesel Sinemanın Tanımı, Önemi ve Amacı

Belgesel sinemanın tanımı konusunda, belgesel sinemanın ortaya çıktığı andan itibaren çeşitli yaklaşımlar olmuştur. Bunlardan bazılarına değinmenin, belgesel sinemanın gelişimine de bir göz atma niteliği taşıyacağı düşünülmektedir. Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü’nde belgesel: “belge niteliği taşıyan film ya da televizyon izlencesi” olarak tanımlanmakta belgesel film ise “gerçek yaşamdan alınan herhangi bir olguyu, kendi doğal çevresi ve akışı içinde ya da buna en yakın biçimde sonradan kurulmuş bezemler, seçilmiş yerlerde işleyen, çok kez belirli bir amacı yansıtan film çeşidi” olarak tanımlanmaktadır. Bir tür olarak bakıldığında ise “yapıntıya yer vermeyen ya da az yer veren; konusunu, gerecini doğrudan doğruya doğadan alan; dışımızdaki dünyayı gerçeğe elden geldiğince uyararak, nesnel bir

tutumla yansıtmaya çalışan sinema, televizyon türü” (Özön, 1981: 35) olarak tanımlandığı görülmektedir. Belgesel sinemayla ilgili Özön’ün tanımlamaları, belgeselin belge niteliği taşıyan bir izleni olduğunu ve konusunu doğadan ve gerçeklerden aldığını göstermektedir.

Belgeseli “gerçeğin yaratıcı bir biçimde işlenmesi/yorumlanması” olarak tanımlayan İngiliz Belgesel Okulu’nun kurucusu olan John Grierson’un belgesel filmin özelliklerini belirttiği Küçük Manifestosunu, Öngören şu şekilde özetlemiştir: 1)Belgeseller, toplumu gözlemlemede yararlanabileceği yeterli teknik gereçle donanmıştır. Toplumun gerçeklik sesini duyar ve toplumun gerçeklik resmini görür. 2) Belgesel, toplum yaşayışının ve bununla ilgili bilgilerin seçici ve yaratıcı bir toplama ve sunuşudur. 3) Toplumun bireyleri (oyuncular) ve onların davranışları dış görünüşleri, iş yerleri ve eğlence yerleri toplum gerçekliği anlamının rehberleridir. 4) Toplum gerçekliğinden alınmış öyküler sosyal sonuçları ve anlamsızlıkları, en iyi komediden, operadan ya da başka dramdan daha etkili bir biçimde yansıtır. 5) Belgesel iletişim aracı olarak bütün kişisel radyo ve TV istasyonlarınca seslendiği kitlenin yaşam düzeyini yükseltmek amacıyla kullanılmalıdır. 6) Belgesel yapımcısı, özgür bir toplumun başlıca görevinin, inanç sisteminin hammaddesinden kendi gerçeğini yaratmak zorunluluğu taşıdığına inanır (Aktaran: Öngören, 1991: 24-25). Grierson, belgeselin daha çok toplumun gerçekliğini yansıtan ve kitleleri eğiten yanından söz etmektedir.

Dünya Belgesel Birliği’nin 1948 yılında yaptığı tanım şu şekildedir: Ya olgusal çekimle, ya da aslına sadık olarak yeniden kurulmak suretiyle yorumlanan gerçekliğin her hangi bir yönünü, akla ya da duygulara hitap edecek şekilde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü, belgesel filmidir (Mutlu’dan aktaran: Susar, 2004: 11). Cereci’ye göre ise diğer türlere göre ayırıcı ve en belirgin olarak belgesel (documentary) sözcüğü, kurgusal olmayan (nonfiction) film yapımına doğru bir yaklaşımı ifade eder (1997: 20). Belgesel, bireylerden daha çok sosyal ya da politik baskıların, çarpıcı çekişmelerin gösterilmesindeki unsurlardan oluşur. Bu yüzden epik bir özellik taşır (Barsam’dan aktaran: Cereci, 1997: 20). Rotha’ya göre ise belgesel film, halkla ilişkiler akımının bir sonucudur (Aktaran: Cereci, 1997: 21). L. Herman’a göre belgesel film, öyküsü gerçeğin içinden çıkan bir çalışmadır. Bu nedenle de gerçekçi bir konum içinde, öykünün geçtiği gerçek yerde ve öyküyle ilgili

gerçek kişilerle uygulanır (Aktaran: Adalı, 1986: 13-14). Belgeselle ilgili yapılan bütün bu tanımlamalardan sonra belgesel kavramının nasıl bir dönüşüm geçirmeye başladığını yapılan yeni tanımlamalarla görmek mümkün olmaktadır.

Rotha için, belgesel sözcüğü konuyu ya da biçimi değil, yaklaşımı belirler. Belgeselde ne eğitilmiş oyuncuların ne de sahnelemenin yararları yadsınamaz. İzleyici üzerinde etki uyandırabilmek için her türlü teknik yöntemden yararlanılabilir. ...Belgesel sinema öykülü sinemadan ereğiyle ayrılır (Aktaran: Adalı, 1986: 14) diyerek belgeselin salt izleyici üzerindeki etkisinden söz etmektedir. Zamanla bu görüşü değişen Paul Rotha, belgesel sinemanın gelecekte nasıl bir dönüşüm geçireceğini ve belgesel sinema anlayışının nasıl 'beşeri' bir zemine taşınacağını şu şekilde belirtir: "Belgesel filmlerde zaman içinde görülen en büyük değişikliklerden biri, yapımlarda insan ögesinin önem kazanmaya başlamasıdır" (Rotha, 1995:153). İngiliz yönetmen P. Jackson bu durumu "başlangıçta belgesel diye anılan, Grierson'un geliştirdiği stildir. Ancak günümüzde belgesel tanımı, sınır tanımayacak bir düzeye gelmiştir. Belli bir teknik, stil ya da yapım güdüsüyle sınırlandırılmaz. Kanımca günümüzde belgesel film, yeryüzünün herhangi bir yerindeki insanların sorunları, gerçek kişilikleri ve yaşama biçimleri üstüne çağdaş bir yorumda bulunmak üzere ciddi bir girişim yapan her çalışmayı kapsar" (Aktaran: Adalı, 1986: 14) diyerek daha da belirginleştirir. İngiliz Belgesel Okulu'nun bir başka önde gelen yönetmen ve Kuramcısı Basil Wright'a göre ise, "bugün artık belgesel filmin bir tanımını yapmak pek gerekli değildir. Bu iki sözcük bir tanıma kolay kolay sığmayacak pek çok şeyi birden kapsamaktadır. Çok açıktır ki belgesel film şöyle ya da böyle bir film değil, yalın olarak, kamuoyuna bir yaklaşım yöntemidir" (Aktaran: Adalı, 1986: 15). Grierson'un başlarda "gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanması" olarak gördüğü belgesel film anlayışı, zamanla evrildi ve artık sadece katı bir gerçekçi bakış açısıyla yorumlanmasının ötesinde farklı anlamlar kazanmaya başladı. Propagandacı, epik ve gerçekçi gibi tanımlamaların yerini zamanla daha insana ve topluma dair tanımlamalar aldı. Çalışma kapsamında yeni belgesel sinema anlayışı üzerinde durulacağı için belgesel sinemayı günümüz koşullarında ve ufuk açıcı nitelikleriyle değerlendiren Bill Nichols'un tanımlamaları ve belgesel sinemayla ilgili görüşleri üzerinde durmak faydalı olacaktır.

Nichols da günümüzde pek çok kişinin belgeselin tanımı konusunda, John Grierson'un 1930'larda belirttiği "gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması" tanımına başvurduğunu belirtir. "Gerçeklik' ve 'yaratıcı bir şekilde işlemek ve yorumlamak'" durumları arasındaki çelişkiyi vurgulayarak belgeseli "ne kurgusal bir buluş ne de olgusal bir yeniden üretim olan belgesel, kaynağını tarihsel gerçeklikten alır ve kendine özgü bir bakış açısıyla temsil ettiği bu tarihsel gerçekliğe gönderme yapar" (2017: 27) şeklinde tanımlamaktadır. Nichols'a göre belgeseller:

- Gerçeklik hakkındadır.
- Gerçek insanlar hakkındadır.
- Gerçekten olmuş olaylara ilgili öyküler anlatır (2017: 54).

Nichols, belgeselin bu üç tanımını birleştirerek şu şekilde daha kapsayıcı bir tanım yapmaktadır:

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

Nichols'un bu tanımlaması bizi, günümüzde değişen belgesel sinema kavrayışı noktasına getirmektedir. Bu bakımdan Nichols'un belgesel sinemayla ilgili kitabında² belirttiği açılımlar bu çalışma boyunca yol gösterici nitelikte olacaktır.

Belgeselin önemi konusuna da tıpkı tanımında olduğu gibi insana olan yönelme açısından bakmak faydalı olacaktır. Aslında belgeselin başlangıç dönemi diye tabir edilebilecek dönemdeki çalışmalarıyla bilinen Grierson, "...belgeselin gözlenmiş, seçilmiş ve gerçek dünyaya açılmış yeni ve hayati bir sanat formu olduğuna inanır; ikinci olarak, belgesel yapımcısının materyali üzerinde, hikaye filmi yapımcısından daha geniş bir hayal gücüne sahip olması gerektiğini vurgular; ve üçüncü olarak da, materyaller ve hikayelerin, yapay konulardan daha çok gerçek olan kaynaklardan alınması gerektiğini söyler" (Barsam'dan aktaran: Cereci, 1997: 12). Grierson

² Bill Nichols, Belgesel Sinemaya Giriş (Çev. Duygu Eruçman). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2017.

belgeselin önemini bu şekilde belirtirken Swallow ise, “insanoğlunun durumunu en iyi aktarabilen, anlatabilen filmidir. İzleyici, belgesel filmde gördüğü doğal kişilerle kendisini özdeşleştirir. Gerçek kişilerle kendisi arasında, yapay kişilerden daha çabuk ve kolay bağlantı kurabilir (Aktaran: Cereci, 1997: 24) şeklinde belirtir. McCann de buna benzer bir görüşle belgesel filmin “insanı ve tarihini, insanın sorunlarını, onun sosyal hayatını, hayat felsefesini, politikasını, değişen tavırlarını ve insanla ilgili her şeyi kapsadığını” (Aktaran: Cereci, 1997: 12) belirtir. Belgeselin önemini bu şekilde aktardıktan sonra belgeselin amacı konusuna da benzer bir bakış açısıyla devam etmek faydalı olacaktır.

Rotha'ya göre belgeseller, belli bir amaca hizmet etmektedirler. Bu, bir propaganda gereksinimi nedeniyle olabildiği gibi, modern deneyimlerin yüzeyinin ortaya konulması şeklinde de olabilmektedir (1995: 77). Belgesel filmlerin en önemli görevleri ise şunlardır: Halkı ve onun sorunlarını göz önüne sermek, halkın bir bölümünü diğerine tanıtmak, çağdaş toplumun bütün karşıt yanlarını kapsayan daha derin ve anlayışlı çözümler yapmak, güçsüzleri araştırmak, olayları bildirmek, deneyleri dramatize etmek, toplumun egemen sınıfı arasında daha geniş ve içten bir anlayış yaymak (Rotha'dan aktaran: Öngören, 1991: 20). “Belgesel dünyası, bir ticaret, endüstri, tarım, halk hizmetleri, iletişim, sağlık ve barınma dünyasının ta kendisidir” (Rotha, 1995: 17) diyen Rotha, belgeselin bir nevi toplum mühendisliği olduğunu da ifade etmektedir. Ivens ise belgesel filmin amacını, genellikle toplumsal, ekonomik, teknik, siyasal, kültürel bir sorunu; topluma tüm düşünceleri iletmeye ve bilgileri öğretmeye yardımcı olacak veya ona toplumsal bir çözüm bulduracak şekilde tanımlamaktadır (Aktaran: Cereci, 1997: 25). Bu bakımdan belgeselin amacı, bir toplum mühendisliğinden ziyade toplumun sorunlarına doğru bir bakış açısı olarak görülebilir. Cereci'ye göre belgesel filmin amacı, bildirmek, eğitmek, inandırmak, coşturmak, hareketlendirmek, isteklendirmek, esinlenmektir (1997: 21). Öngören'e göre belgesel filmin amacı toplumun inançlarını oluşturacak gerçekleri görüntüleyip bunları topluma göstermektir” (1991: 20). Güngör'e göre ise belge-filmler, belgesel filmlere malzeme olmakla, sürekli değişen, kaybolup giden değerlerin sonraki kuşaklara aktarılmasına, böylelikle toplumsal hafızanın canlı tutulmasına aracılık ederler” (Aktaran: Erdin, 2014: 43). Bu bağlamda Güngör belgesel sinemanın amacını çok daha farklı bir noktaya taşıyarak, insana yönelen

belgesel sinema anlayışına ‘toplumsal hafıza’ ve ‘sonraki kuşaklara aktarma’ gibi işlevleri de eklemiştir.

1.1.2. Belgesel Sinemada Gerçek ve Temsil

Gerçeklik kavramı öncelikle felsefenin ve sanatın en önemli tartışma alanlarından biri olmuştur. Belgesel sinemada gerçeklik olgusu ise belgesel sinemanın var olduğu andan itibaren önemli bir tartışma konusu olmuştur. “Belgesel sinemanın gerçeklik anlayışını incelemek aynı zamanda belgesel sinemanın kendisini incelemek olacaktır. Bunun nedeni (belgesel sinemanın) konularına yaklaşım biçimi olarak gerçek olay, kişi ve nesnelere seçme(sidir)” (Yüce, 2001: 56). Öyle ki, belgeselde gerçeklik sorunsalı neredeyse belgesel sinemanın gelişimiyle paralel olarak ilerlemiştir. Yukarıda da belirtildiği gibi ‘gerçeklik’ kavramı belgeselin tanımlarında sıklıkla kullanılan bir kavram olmuştur. Belgeselin gelişimine bağlı olarak belgesel sinemadaki gerçeklik anlayışı da zamanla değişime uğramıştır.

Özön’a gerçekliği şu şekilde tanımlamaktadır:

“Dışımızdaki dünyayı, nesnel bir tutumla yansıtmayı amaçlayan sinema ve televizyon akımıdır. Gerçeklik bir yandan dış dünyayı bütün çapraşıklık, derinliği, zenginliğiyle anlayabilecek, kavrayabilecek bilgiyi, bilinci gerektirir; bir yandan dış dünyanın gerçeğini çarpıtmayacak, bozmayacak, değiştirmeyecek bir dürüstlük, soğukkanlılığı zorunlu kılar; ayrıca bu gerçeği izleyiciye en inandırıcı, en benimsenici yolda aktaracak, sunacak büyük bir sanat yeteneği ister” (1981: 127).

Özön’ün tanımı ilk belgeselcilerin görüşlerine benzer niteliktedir. “İlk belgeselciler gerçeği kaydetme konusuna odaklanmış, bireysel tercihlerin ve bakış açılarının varlığını gözden kaçırmışlardır. Ancak ilk belgeselcilerin üzerinde en çok durdukları konu yine gerçek ve gerçeği kaydetmektir” (Köylü, 2014: 33). *Kuzeyli Nanook* (Robert Flaherty, 1922) belgeseli ilk belgesel olarak anılmasının yanında gerçeklik sorununun da ilk tartışıldığı belgesel olma niteliğindedir. Öyle ki, Flaherty çektiği görüntülerin yanmasından dolayı belgeseli yeniden çekmek zorunda kalmıştır. Flaherty’nin *Kuzeyli Nanook*’u yeniden çekmesi belgeselin gerçeklik durumunu da değiştirmiştir. Flaherty “ikinci gidişinde sadece kamerasını değil, yaptığı araştırmaların sonuçlarını da (yanında) götürdüğünü, artık coğrafyayı daha iyi tanıdığını” (Köylü, 2014: 9) belirterek daha kurgusal bir durum yarattığını da açık etmiştir. Grierson belgeseli “gerçeğin yaratıcı bir biçimde işlenmesi/yorumlanması”

olarak tanımlarken ‘gerçeklik’ olgusunu adeta belgesel yapımının önünde tutmaktadır. Fakat ‘gerçeğin’ yeniden yorumlanırken nasıl bir dönüşüme uğrayacağı konusunda bir bilgi vermemektedir. Rotha’ya göre, Sine-Göz kuramının yaratıcısı Vertov (ise), “kendi açısından, görülebilir ve duyulabilir dünyanın ‘optik-tonal’ olarak düşünülmesini yansıtmaktadır. Sonuçta, gerçeğin üstünlüğü vurgulanır. Stüdyo yapaylığı içinde oluşturulan ürünlere karşı çıkılır. Vertov, belgesel konusunda, kendi kurgulama yöntemlerini ortaya koymaktadır” (1995: 63). Bu bakımdan Vertov’un ‘gerçeklik’ kavramını tümünden değiştirerek “başta Kameralı Adam olmak üzere tüm sinematografik çalışmaları, kameranın arkasında olmanın kendisine verdiği tanrısal güç yardımıyla verili gerçekliği bozabilme örnekleri olarak ortadadır” (Kutay, 2006: 90).

İlk dönem belgeselcilerinin bu yaklaşımları aslında belgeseli diğer türlerden ayırma çabasının da bir göstergesidir. Köylü’ye göre “belgesel sinemanın seyirciye gerçek olanı sunması konusunu çokça vurgulamalarının nedeni belgesel sinemanın, çekim yeri, konusu, yöntemiyle öykülü sinemadan ve diğer sanatlardan ayrı bir kimlik edinmesi çabasından kaynaklanmaktadır” (2014: 33). Belgesel sinema için, kurgusal filmlerden ayrı bir kimlik oluşturma çabası, belgeselin gelişiminin ve gerçek doğasının fark edilmesini bir süre engellemiş olsa da zamanla belgeselin günümüze yakın anlam ve kavrayışına ulaşılacaktır. Kutay’a göre, “devamlı değişen dünyada gerçekliğin değişkenliğine bağlı olarak doğruluk da değişecektir. Bununla da kalmaz, bir kimlik yeniden-üretim mekanizması olarak kamera, belgeselcinin bilinçli ya da bilinçsizce uyguladığı drammatizasyon aracılığıyla yöneldiği nesnenin gerçekliğine müdahale eder, yani gerçekliği değiştirir” (2006, Önsöz). Önceleri gerçekler üzerinde çalışmalar elle tutulabilir, nesnel ve alıcıyla kaydedilebiliyormuş gibi sürerken, sonradan tümüyle insanın kafasında var olan öznel ve gözlemleme sırasında değişime uğrayan bir biçim aldı. Bu gelişmeler ışığında gerçek konusunda hem nesnel hem de öznel yaklaşımlar kabul edildi (Öngören, 1991: 19). Belgesel sinemanın sanatsal yönünün de gittikçe daha fazla gelişmesi, belgesel sinemaya sadece gerçekle olan ilişkisi açısından değil aynı zamanda bir sanat türü olarak da bakılması gerekliliği nedeniyle gerçekle olan ilişkisini değiştirmiştir.

Nilüfer Pembecioğlu’na göre belgesel film, kimileri için gerçeği olabildiğince gerçeğe uygun sergileyebilme ‘amacı’, kimilerine göre ise gerçeklerin bireyin

gündemine yerleştirilmesi için bir ‘araç’ konumunda olabilir (Aktaran: Erdin, 2014: 51). Pembecioğlu’nun bu tanımı bizi belgeselin salt ‘gerçek’le olan ilişkisinden koparıp ‘insan’la olan ilişkisi noktasına getirmektedir.

Gider Işıkman, Süha Arın’ın belgeselle ilgili “etik ve estetik kaygılarla, evrensel bir mesaj içerecek şekilde, gerçeğin yaratıcı bir biçimde yeniden yorumlanmasıdır” (2014: 76) tanımlamasından yola çıkarak belgesel sinemada gerçeğin yeniden yorumlanmasıyla paralel olarak onun temsilinden de söz edile(bileceğini) belirtmektedir. Nichols ise “kapsamlı bir belgesel bir öykü anlattığında, bu öykü ne olmuş olabileceğine dair hayali bir yorum değil, olup bitenlerin makul bir temsilidir” (2017: 27-32) diyerek ‘gerçek’ ile ‘insan’ arasında dolaylı bir ilişki kurarak bu ilişkinin temsilinden söz etmektedirler.

Hall, *Kısaltılmış Oxford İngilizce Sözlüğü*’nde ‘temsil’ sözcüğün iki anlamının yer aldığını belirtir:

- 1- Bir şeyi temsil etmek onu betimlemek ya da tasvir etmek, tanımlamayı ya da tarif ya da hayal ederek akılda canlandırmaktır; bir şeye ilişkin akılda ya da duylarda benzerlik kurulması; örneğin, ‘Bu resim Habil ile Kabil’in öldürülüşünü temsil ediyor’ tümcesinde olduğu gibi.
- 2- Temsil etmek aynı zamanda simgeleştirme, yerine geçme, örneği olma, ya da ikame etme anlamına gelir; ‘Hristiyanlıkta haç İsa’nın çektiği acıları ve çarmıha gerilişini temsil eder’ tümcesinde olduğu gibi (Aktaran: Hall, 1997: 16).

Hall temsil(in) kısaca dil aracılığıyla anlam üretimi olduğunu vurgular. Bu bağlamda Hall’a göre temsil, anlamlı bir şey söylemek ya da dünyayı anlamlı bir şekilde diğerlerine anlatabilmek için dilin kullanımınıdır (1997: 16-17). Hall, bu tarz bir temsil yaklaşımını ‘inşacı temsil yaklaşımı’ olarak adlandırır (1997). Ryan ve Kellner’a göre ise “temsiller, içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek kimliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur” (2010: 37). Ryan ve Kellner, kimliğin bir parçası haline gelen kültürel temsillerin aynı zamanda toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceği konusunda da çok önemli bir rol oynadıklarını belirtirler (2010). Temsilin kimlikle olan ilişkisi bağlamında kimlik kavramına değinmek gerekmektedir.

Günümüzde kimliğin tek bir anlamından söz etmek imkânsızdır. Dünyadaki sosyal siyasal ve ekonomik gelişmeler tıpkı her kavramda olduğu gibi kimlik kavramını da yeniden düşünmeye sevk etmektedir bizi. Genel anlamıyla kimlik, “toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü”³ olarak tanımlanır. Belki de böyle bir tanımlamanın ötesinde kimliği, tanımlanamayan yapısı ile sürekli bir değişim ve oluşumun içinde görmemiz gerekir. Çünkü kimlik kavramını bu tanımın içine hapsederseniz, ‘biz’i biz yapan ve ‘biz’i oluşturan bir takım değerler dizgesinin de dışına çıkamamış oluruz ve bu hapsolmuşlük geniş bir paradigma oluşturmaktan uzaklaştırır bizi. Hall’a göre kültürel kimlik üzerine iki düşünüş yöntemi vardır: Birinci görüş kültürel kimliği tek, paylaşılan bir kültür, bir tür ortak ‘tek gerçek benlik’ bağlamında, pek çok diğer daha yüzeysel ya da yapay olarak yüklenmiş ‘benlik’lerin içinde saklı, ortak tarih ve ataları olan insanların ortak noktası olan ‘benlikler’ anlamında tanımlar (1998b: 174). Bu kimlik anlayışı geleneklerden ve geçmişin özünden beslenen statik bir noktaya ve tarih anlayışına getirir bizi. İkinci görüşe göre ise, kültürel kimlik sonsuza kadar kökleşmiş ve geçmişe sabitlemiş olmaktan uzaktır. Geçmişe ait olduğu kadar geleceğe de aittir ve kendini geçmişle geleceğin birlikteliğinde ifade eder. Bu anlayış, tarihin sürekli yeniden yazıldığı ve sürekli değiştiği anlayışına getirir bizi. Bu bakımdan kültürel kimlik bir ‘var olma’ meselesi kadar aynı zamanda bir ‘olma’ meselesidir de (Hall, 1998b). Hall’un, kimliğin statik bir durum olamayacağına ilişkin bu görüşleri, modern dünyanın tahrip ettiği kimlikleri incelerken yol gösterici nitelikte olmaktadır.

Hall’a göre “geçmişlerimize tam anlamıyla gerçek bir olgu olarak değil, tarih aracılığıyla, bellek aracılığıyla, arzu aracılığıyla gideriz” (1998a: 83). Bu da ancak inşacı bir kimlik anlayışıyla olanaklıdır. Hiç bir zaman tamamlanamayan kimlik, öznellik olarak daima inşa halindedir. Chambers da ‘kimlik’ kavramını Hall gibi tanımlar, kimliğin hareket halinde şekillendiğini söyler (2005). Kimlik, ‘dillendirilemeyen’ öznellik hikâyelerinin tarihsel ve kültürel anlatılarla bulunduğu istikrarsız noktada biçimlenir (Hall’dan aktaran: Chambers, 2005: 41). Kimliklerimizin karmaşık ve yapılanmış doğasının farkında olmak, bize başka olanakların kapısını açan bir anahtar sunar (Kristeva’dan aktaran: Chambers, 2005:

³ www.tdk.gov.tr (Erişim: 05.11.2014)

40-41). Hiçbirimiz, sanki daha önceki tarihimizi tümüyle terk edip öyle kolayca başka birini seçebilirmişiz gibi, farklı bir dili seçemeyiz. Daha önceki bilgi, dil ve kimlik anlayışımızı ve bize özgü mirasımızı, öykümüzden öyle silip atamayız, üzerini karalayamayız. Miras olarak devraldığımız şeyler –kültür, tarih, dil, gelenek, kimlik duygusu- imha edilmez ama parçalanır, sorgulamaya açılır, yeniden yazılır ve yeni bir yöne sokulur (Chambers, 2005: 40). Chambers'ın bu görüşünden hareketle, kimliğin verili bir durum olduğu için silinip atılamayacağını fakat değişime ve yeniden yorumlamaya açık olduğunu söyleyebiliriz.

Kimliğin yeniden inşasını anlatmaya çalışırken toplumsal gerçekliğin inşası konusunda da belgesel sinemanın gücünün oldukça önemli olduğunu belirtmek gerekir. Belgesel sinema gerçeği yeniden üretip sunarken kültürel temsillerden yararlanır. Bu inşa süreci Ryan ve Kellner'a göre sinemada da devam eder: "Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar" (2010: 35). Diğer birçok sanat dalında olduğu gibi belgesel sinemada da gerçeğin nasıl yeniden üretildiği ve ne tür temsil pratikleri kullandığı tartışılmaktadır. Susam, bu konuyla ilgili, gerçeğin yeniden üretiminin aynı zamanda, temsil ilişkileri bağlamında ideolojik olduğunu bu nedenle de temsil ilişkilerinin manipülatif olduğunu belirtir. Belgesel sinemanın da egemen ideolojinin manipülasyonuna karşı hem bir bellek mekânı hem bir mücadele alanı olduğunu söyler. Bu nedenle belgesel sinemanın esas aldığı, verili temsiliyet ilişkilerini sürdürür nitelikte filmler yapmak değil belgeseller aracılığıyla temsiliyet ilişkilerini yapı bozuma uğratmak, temsiliyet süreçlerini sorgulamaktır (2015: 155). Belgesel sinemada bu temsiliyet süreçlerinin sorgulanması yine temsiller üzerinden gerçekleşir. Belgesel sinema ile ilgili tartışmalarda 'temsil' meselesine değinilince belgesel sinemanın 'gerçeklik' ile olan ilişkisinin de zayıfladığı görülmektedir. Yeni tanımlamalar ve belgesel sinemaya dair yeni olanaklar keşfedildikçe belgesel sinemanın 'gerçeklik' ile olan ilişkisi de sorgulanmaya başlanmıştır. Nichols'un da belirttiği gibi, belgeselin, gerçeğin yeniden üretimi değil, çoktan işgal etmiş

olduğumuz dünyanın bir temsili olduğunu görmekteyiz (Aktaran: Erdin, 2014: 39). Nichols, “sınır çizgilerinin sabit olmadığı, kategorilere başkaldırıp kimlikleri bulanıklaştırdığı düşüncesi, kendi başına belgeselde temsilin konusu haline gelmiştir” (2017: 257) diyerek belgesel sinema konusunda gelinen noktayı ortaya koymaktadır.

1.1.3. Belgesel Sinema Biçimleri

Belgesel sinemanın türleri konusunda çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Belgesel sinemanın gelişimini anlamak açısından bu sınıflandırmalardan bazılarını bakmak yararlı olacaktır.

Özön belgesel filmin türlerini: araştırma filmi, bilimsel film, öğretici film, haber filmi, gezi, görüşüm filmi, belgesel film-yarı belgesel film, derleme film ve sanat üzerine film (1985: 145-147) olarak tasnif eder.

Cerci, belgesel film türlerini yapım biçimine göre ikiye ayırır: 1) Belgeleyen Tür: Bu tür belgesel, tamamıyla gerçek olay ve olguların, doğal konumları içinde görüntülenmesiyle oluşur. 2) Belgeleyen Dramatize Eden Tür (docudrama): Bu tür belgeseller ise, doğal görüntü ve seslerin yanı sıra, öykülü filmlerdeki gibi dramatik bölümleri de içerirler. İçeriğine göre ise belgesel film türlerini şu şekilde belirtir: doğa belgeselleri, gezi belgeselleri, eğitim belgeselleri, tarih belgeselleri, kültür-sanat belgeselleri, tanıtım belgeselleri ve bilim belgeselleri (1997:28-29). Özön’un ve Cerci’nin tasniflerinde görüldüğü üzere belgesel türleri, isimlerinden de anlaşılacağı üzere, ilgilendikleri konuların adlarıyla nitelendirilmişlerdir.

Yüce, kurmaca olmayan filmleri şu şekilde belirtmektedir: haber filmleri, doğa belgeselleri, toplumsal gerçekçi belgeseller, tanıtım ve reklam amaçlı filmler, eğitim amaçlı filmler, propaganda filmleri ve televizyon belgeselleri (2001: 18). Yüce “Belgesel Sinemada Gerçeklik Anlayışı ve Türkiye’deki Örnekleri” adlı tezinde ‘Toplumsal Gerçekçi Belgeseller’i sınıflandırmasına dahil ederek belgesel sinemanın ‘toplumsal’ olana doğru yönelimini işaret etmektedir.

Süha Arın, belgesel filmde kullanılabilecek yedi anlatım dilini şu şekilde sınıflandırmıştır: 1) klasik sözlü anlatım, 2) sözsüz anlatım, 3) görüntü ile sesi farklılaştırma, 4) sorunu ya da konuyu, belgeselde yer alan kişi ya da kişilere

anlattırma, 5) görünen bir sunucu/spikerin kameraya bakarak anlatması, 6) açıklayıcı yazılarla anlatma ve 7) karma anlatım (Öztürk, 2014: 116-117). Bu sınıflandırmaya bakıldığında da belgeselin anlatım şekline göre sınıflandırılmış olduğu görülmektedir. Bu çalışma kapsamında daha önemli olduğu düşünüldüğünden Nichols'un sınıflandırmasına yer vermek faydalı olacaktır. Nichols'un sınıflandırması hem belgesel sinemanın geldiği nokta açısından hem de daha kapsayıcı olması bakımından önem arz etmektedir.

Nichols'a göre belgesel sinemanın altı ana biçemi şunlardır:

“Şiirsel Biçem (Poetic Mode): Görsel çağrışımları, tonal ve ritmik nitelikleri, betimleyici kısımları ve biçimsel düzenlemeyi öne çıkarır. Bu biçem deneysel, kişisel ve *avangard* sinemayla yakınlık gösterir.

Açıklayıcı Biçem (Expository Mode): Sözel anlatıyı ve tartışmacı bir mantığı öne çıkarır. Genellikle, çoğu insanın belgesel denince aklına gelen biçem budur.

Gözlemci Biçem (Observational Mode): Dikkat çekmeyen bir kamera tarafından gözlemleniyormuşçasına, öznelerin günlük yaşamlarıyla doğrudan ilişki kurmayı öne çıkarır.

Katılımcı Biçem (Participatory Mode): Yönetmen ve özne arasındaki etkileşimi öne çıkarır. Çekimlerde röportajlar, hatta karşılıklı konuşma ya da kışkırtma şeklinde daha doğrudan bir katılım göze çarpar. Genellikle, tarihsel meseleleri ele almak için arşiv görüntüleriyle birlikte kullanılır.

Dönüşlü Biçem (Reflexive Mode): Belgesel sinemaya hükmeden ön kabul ve uygulamalara dikkat çeker. Filmin gerçekliği temsilinin ne kadar yapılandırılmış olduğuna dair farkındalığımızı artırır.

Edimsel Biçem (Performative Mode): Yönetmenin işlediği konuyla girdiği ilişkinin öznel ve etkileyici unsurlarını öne çıkarır; izleyicinin bu ilişkiye vereceği tepkiyi arttırmayı amaçlar. Çağrışım ve etki oluşturmak amacıyla nesnellik kavramını reddeder. Bu biçeme sahip filmlerin çoğu deneysel, kişisel ve avangard filmlerle ortak nitelikler taşır; fakat izleyici üzerindeki duygusal ve toplumsal etkilerini bu filmlere oranla çok daha öne çıkarırlar” (2017: 51-53).

1.2. BELGESEL SİNEMA ANLAYIŞINDA YENİ YÖNELİMLER

Belgesel sinemanın bugün geldiği noktayı görebilmek için tarihsel durumuna da bakmak gereklidir. Bu tarihsellik bir yandan dünyayı ve dünyadaki sistemleri dönüşüme uğrattırken aynı zamanda da belgesel sinemayı günümüzün anlam ve kavrayışı noktasına getirmiştir. Bu bağlamda dünya ve Türkiye belgesel sinema

tarihine kısaca değinilip belgesel sinemanın nasıl kendini yeniden var ettiği anlaşılmaya çalışılacaktır.

1.2.1. Belgesel Sinema Tarihine Değini ve Yeni Yönelimler

Sinema, Lumière kardeşlerin gündelik yaşamın akışını gösteren belge filmleri ve Melies'in öykülü filmleri ile başlamıştır. Lumière kardeşlerin Paris'te çektikleri *Trenin Gara Girişi* (1895) ve diğer filmleri belge filmler niteliğinde olmasına rağmen bir sinema türü olarak belgesel sinemanın, 1920'lerde Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1922) ve *Moana* (1926) adlı filmleriyle başladığı kabul edilir. John Grierson Flaherty'nin *Moana* adlı filmi için kaleme aldığı yazıda; "Moana'nın Polonezyalı bir çocuğun gündelik yaşamındaki olayları görsel olarak anlatması nedeniyle belgesel bir değeri var" (Mutlu'dan aktaran: Yüce, 2001:5) diyerek ilk defa belgesel kavramını kullanmış ve sinema terminolojisine sunmuştur.

Rotha, belgesel sinemada ilk eğilimleri şu şekilde sınıflandırmaktadır: doğalcı (romantik) gelenek, gerçekçi gelenek, haber-gerçel geleneği ve propaganda geleneği (1995). Doğalcı gelenek, içerik olarak ilk bakışta öykü belgeseli andırmaktadır. Belgesel filmin konusu olan olayın, toplumun ya da durumun içeriden gözlem ile kaydedilmesi söz konusudur (Köylü, 2014: 8). Flaherty'nin filmleri Doğalcı Gelenek'i ortaya çıkaran ilk örneklerden sayılırlar. Flaherty filmlerinde Eskimo'ların ya da Aran adalarında yaşayan insanların zorlu yaşamlarını, insanın doğayla olan mücadelesini konu edinmiştir. Rotha, Gerçekçi Gelenek ile gerçekten var olan madde ve doğaya, gerçekçi bir yaklaşımın Fransa'daki avant-garde film üreticileri tarafından geldiğini ve bu geleneğin zengin ile yoksullar arasındaki belirgin karşılaştırmalarla çağdaş şehir sahnelerinin gözlemlerini bir arada sunduğunu belirtmektedir (1995: 59). Bu geleneğin en önemli örnekleri Alberto Cavalcanti'nin *Rien que Les Heures* (Yalnızca Saatler, 1927) ve Walter Ruttmann ve Alberto Cavalcanti'nin *Die Synfonie der Grosstadt* (Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi, 1927) filmleridir. *Yalnızca Saatler* filmi Paris'te geçen bir günü konu edinmektedir. *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* filmi de aynı şekilde Berlin'de gündelik yaşamı senfonik bir dille anlatmaktadır. Doğalcı gelenekten gerçekçi geleneğe geçiş, pastoral anlatımın gerçekçiliği konusundaki tartışmalardan doğmuştur. Rotha bu filmlerle ilgili "insanoğlunun uzak adalarda tek bir amaçla doğaya karşı savaşımı yerine insanoğlunun şehrin gürültüsüne karşı yaptığı mücadele anlatılmaktadır" (1995: 60)

diyerek kent gerçekçiliğini savunmaktadır. Adalı, haber film ile belgesel türün birbirinden ayrı şeyler olduğunu fakat sinema tarihinde bu iki türün Dziga Vertov'un 'kino-glaz-sinema-göz' kuramıyla birleştiğini belirtmektedir (1986: 29-30). Öngören, Vertov'un diğer haber filmlerinden ayrı olarak gerçeği kaydetmenin dışında Rus halkını devrim hakkında bilgilendirmek gibi toplumsal içerikli bir amacı olduğunu belirtmekte ve bu yöntemle, belgesel filmin özüne, daha açık bir anlatımla, doğrudan kaydedilen gerçeğin toplumsal amaçla yorumlanarak kurgulanmasına uyduğunu söylemektedir (Öngören, 1991: 51). *Kameralı Adam* (1929) filmi Vertov'un oluşturduğu kuramın bir özeti niteliğindedir adeta. Senaryo, diyalog ve oyuncu gibi öğelere karşı olan Vertov, kamera aracılığıyla gerçekleri olduğu gibi kaydederek, kameranın gözün göremediklerini gördüğünü savunur. "Sine-Göz insan gözünün göremediği şekilde ve nesnellikte her şeyi kayıt altına alabilir. Bu görüntülerin amaca uygun bir biçimde kurgulanması da önemlidir" (Köylü, 2014: 22). Kutay'a göre kamerayı gerçeğin olduğu gibi aktarılmasında kullanan Vertov, kurgu ile bu gerçekliği bozmaktadır (2006).

Rotha, Propaganda Geleneği'ni Sovyetler Birliği, İngiltere ve Almanya ve İtalya olmak üzere üçe ayırmış ve propaganda anlayışıyla çekilmiş belgeselleri bu ülkelerdeki belgesel sinema anlayışı üzerinden incelemiştir (1995). Propaganda geleneğinin en önemli örnekleri Sovyet Birliği'nde ortaya çıkmıştır. Sovyet rejiminin halka benimsetilmesi ve eğitim amacıyla, propagandacı filmler yapılmıştır. Bunların en önemli örnekleri, *Grev* (Sergei Eisenstein, 1924), *Potemkin Zirhlisi* (Sergei Eisenstein, 1925), *Ana* (Vsevolod Pudovkin, 1926) ve *Ekim* (Sergei Eisenstein, Grigori Aleksandrov 1928) gibi filmlerdir. Adalı'ya göre Sovyet sinemasında 1917 Ekim devrimi ve bunu izleyen olaylar sinemada bir çıkış noktası ve aynı zamanda bir gerilim kaynağı olmuştur. Büyük çoğunluğu okuma yazma bilmeyen halka, Sovyet devrimini ve sosyalizmi anlatmada, sinema bir araç olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda sinema sanatçısından beklenen de, çektikleri filmlerin devrimci bir niteliğe sahip olması gerekliliğiydi. Sinemacılar halkın gündelik yaşamlarındaki sorunları görüntüleyerek devrimci bir dil oluşturmaya çalışmışlardır (1986: 33). Belgesel sinema açısından ise, "Vertov'un etkisiyle Rus devriminden sonra propaganda amaçlı tarihi filmler, yeniden düzenleme yöntemiyle belgesel filmler içinde yeni bir tür oluşturdu" (Öngören, 1991: 86). Vertov'un çalışmaları dünyadaki belgesel

sinema anlayışını derinden etkiledi. Aynı dönemdeki sinemacılar ve kuramcılar Vertov'un fikirlerinden hareketle yeni bakış açıları geliştirdiler. Bu bağlamda "1930'larda İngiltere'de Flaherty ve Sovyet yönetmenlerinin ortaya koyduğu örneklerden kaynaklanan, ses ögesinin de katılmasıyla daha geniş olanaklar kazanan bir belgesel akımı doğdu. Bu akımın kurucusu ve yönlendiricisi John Grierson(du)" (Adalı, 1986: 38). 1929'da Grierson öncülüğünde, Büyük Britanya İmparatorluğu bünyesinde kurulan İmparatorluk Pazarlama Kurulu (EMB), İmparatorluğun emrinde filmler üretmeye emekçileri, işçileri üretim açısından filmlere dahil etmeye başladı (1986: 38). Bu yaklaşım, insanların yaşadığı sorunlar ya da toplumdaki yerlerini sorgulayan bir anlayışla değil "...İngiliz İmparatorluğu'nun etkinliğini canlandırmak amacıyla endüstrileri, üretimleri, araştırmaları, iş yaşamını filmlerde kullanmak isteği duyuyordu" (Öngören, 1991: 61). İngiliz İmparatorluğu'nun gelişimine katkı sunması üzerine kurulan bu oluşum, zamanla birçok genç sinemacıyı bünyesine dahil ederek bir belge-film okuluna dönüştü ve önemli eserler yaratmaya başlandı (Özön, 1964: 103-104). Bu oluşum, Paul Rotha ve Joris Ivens gibi belgesel sinemaya yön veren isimler ortaya çıkardı.

I. ve II. Dünya Savaşı propagandacı bir belgesel anlayışı getirmiştir. Sayısal olarak bakıldığında belgesel film üretimi artmış fakat bu belgeseller sadece ülkelerin savaş stratejileri doğrultusunda propaganda amaçlı kullanılmışlardır. Bu anlayışın ortaya çıkardığı en önemli filmlerden biri *İradenin Zaferi* (Leni Riefenstahl, 1935) filmidir. Bu filmin çekilmesini bizzat Hitler istemiştir. Almanya'daki Hitler'in partisi Nasyonal Parti'nin 6 günlük kongresini anlatan filmin, en önemli propaganda filmi olduğu bilinmektedir. Teknik olanakların sınırsız bir şekilde geliştiği ve kullanıldığı propaganda filmleri başka ülkelerde de görülmektedir. "Geniş halk kitlelerini etkilemede bir propaganda aracı olarak kullanılan belgesel film ve sinema II. Dünya Savaşı ile birlikte çok önemli bir ideolojik silah olarak kullanıldı. Tüm diğer belgesel film türlerinin bu dönemde önüne geçen savaş belgeselleri tüm dünyaya yayıldı" (Öngören, 1991: 98). Mussolini İtalya'sına, İngiltere'ye, Fransa'ya ve Rusya'ya.

Savaştan sonra üretilen belgesel filmlerin sayısında azalma olduğu görülmekle birlikte bu dönemim belgesel sinema üzerinde iki etkisinin olduğu görüldü. Özön bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: "Birincisi, savaş sırasındaki belge-film çalışmalarının öykülü filmlere etkisi, bu etki altında öykülü filmin gerçekliğe, belge-

film tekniğine yönelme eğilimi; ikincisi belge-filmin öneminin bütün dünyaca kabul edilmesi ve çok çeşitli ülkelere yayılmasıydı” (1964: 107). Belgesel sinemaya olan önemin artması, dünyada birçok sinema akımının ortaya çıkmasını sağladı. Savaşın yıkımlarını anlatmaya yönelen İtalya sinemasında Yeni Gerçekçilik Akımı başladı. “... Bu belgesel film türünün başlangıcını oluşturan Roberto Rosellini’nin Nazi işgali altındaki Roma şehri insanların ortak direnişlerini anlattığı 1945 tarihli *Roma Città Aperta* (Roma Açık Şehir) adlı filmidir. Rosellini’yi Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Antonioni ve Federico Fellini izledi. İtalya’da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik Akımı diğer ülkelere de yayıldı. Bu akımla birlikte sinemada toplumsal sorunlar önem kazanmaya ve belgesel film anlayışı da buna bağlı olarak daha çok toplumsal konulara eğilmeye başladı. Bu akımdan sonra, “dokümanter terimini reddeden ya da taşıdığı geleneksel anlamdan daha ayrı bir biçimde ele alan yeni yönetmen gruplarının oluşturdukları Fransız *Cinéma Vérité* (Sinema-Gerçek), İngiliz *Free Cinema* (Özgür Sinema) ve Amerikan *Direct Cinema* (Dolaysız Sinema) akımlarıyla 60’lı yıllarda belgesel sinema yeni bir bakış açısının etkisi altına girdi” (Öngören, 1991: 103). Özön Sinema-Gerçek akımını şu şekilde tanımlamaktadır: “Fransa’da 1957’ye doğru bazı budunbilimcilerin (etnoloji) bir yandan dolaysız sinema, bir yandan Vertov’un Sinema-Gerçek, Sinema-Göz akımını kendi araştırma alanlarına uygulamaları sonunda ortaya çıkan akım. Toplumbilimcilerin de aynı yöntemleri uygulamalarıyla, giderek bir toplumbilim ve budunbilim araştırma ve soruşturma aracı niteliği kazandı” (1981: 271). *Cinéma-Vérité*’yle birlikte kameralar daha hareketli ve aktif bir yapıya kavuşur. *Cinéma Vérité*’de kameranın görevi, aktif bir gözlemciliktir (Rabiger’den aktaran: Adalı, 1997: 36). Adalı’ya göre, *Cinéma Vérité* (gerçek sinema)nin konuları ve dayanak noktası İkinci Dünya Savaşı’na dayanır. Belgesel sinemanın 60’lı yıllarda karşılaştığı bu yeni yaklaşım tekniğin en önemli ögesi, gerçek insanların kontrol edilmeksizin görüntülenmesidir (1997: 36). Öngören bu akımın özelliklerinden yola çıkarak şu şekilde bir tanım oluşturmuştur: “İlerleyen teknolojinin yardımıyla gerçek insanların günlük olağan yaşam ve davranışlarının yine olağan şartlar içinde, herhangi bir dış etki ve yönlendirmeden uzak tutularak filme kaydedilmesidir” (1991: 104). Sinema-Gerçek akımının öncüleri ve en önemli temsilcileri Jean Rouch, Georges Franju ve Chris Marker’dır. Bu yönetmenlerin yaptıkları kurmaca filmlerle belgesel filmler birbirlerine benzer

nitelikler taşımaktadırlar. Bu bakımdan kurmaca filmlerle belgesel filmler arasındaki temel ayrım noktaları azalmaya başlamıştır denilebilir.

Özön, 1956'ya doğru İngiltere'de ortaya çıkan Özgür Sinema akımını şu şekilde tanımlamaktadır:

“Televizyonun ve Yeni Gerçekçiliğin etkisiyle oluşan bu akımda bağımsız, ufak çevirim takımlarının, taşınabilir ufak alıcılar, ses aygıtlarıyla, çevirim koşullarının elverişsizliğine aldırılmaksızın evlerde, sokaklarda, okullarda, işyerlerinde, dans salonlarında, meyhanelerde, vb. yerlerde günlük yaşamı kendi doğal akışı içinde saptamak başlıca özellik(leridir)” (1981: 230).

Özgür Sinema'nın en önemli temsilcileri Lindsay Anderson, Tony Richardson ve Karel Reisz'dir. Bu yönetmenler de, Sinema-Gerçek akımında olduğu gibi, önce belgesel yapımıyla başlayıp daha sonra konulu filmlere yönelmişlerdir. Katz'a göre Özgür sinema yönetmenleri her zaman açıkladıkları kurallara uymamıştır fakat çalışan sınıfın problemleri ve sosyal içerikleri konularıyla İngiliz Ticari Sinemasına yön vermişlerdir (Aktaran: Biryıldız, 2009: 121). Bu akımın ilk belgesel/kurmaca filmleri Lindsay Anderson'un *O Dremland* (Düş Ülkesi, 1953), Lorenzo Mazzetti'nin *Together* (Birlikte, 1956) ve Karel Reisz ve Tony Richardson'un *Momma Don't Allow* (Annem İzin Vermez, 1956) filmleridir.

Sinema-Gerçek ve Özgür Sinema akımlarındaki benzer özelliklerden yola çıkılarak oluşturulan Dolaysız Sinema akımı ise yine Özön'ün tanımlamasıyla şu şekilde ifade edilmektedir:

“Sinema ile televizyonun çalışma yöntemlerinin bağdaştırılmasıyla ortaya çıkan sinema akımı. 1960 sularında ABD ile Kanada'da, özellikle Flaherty'nin eski alıcı yönetmeni Richard Leacock'un ön ayak olmasıyla gelişti. Dolaysız sinema, bir yandan televizyonun canlı yayın yapan elektronik alıcısının uygulayımına, bir yandan televizyon için hazırlanan filmlerin uygulayımına dayanır. Ayrıca, sinemada öteden beri var olan haber filmlerinin, belgesel filmlerin deneylerinden yararlanır. Dolaysız sinema, görüntü ile sesin, olayın ortaya çıktığı anda saptanmasına büyük önem verir. Televizyon filmi ve televizyon yayını çalışmalarına uygun olarak aynı anda birkaç alıcının birden aynı olayı değişik açılardan saptamasını da öngörür. Çalışma, büyük bir bölümüyle doğaçlamalı olarak yapılır; zaten saptanan olayların önceden belirlenmesi de olanaksızdır. Yönetmen ile alıcı yönetmeni aynı kişide birleşir. Yönetmen-alıcı yönetmeni, kurguyu, daha filmi çevirirken gerçekleştirmeye çalışır” (1981: 87-88).

Dolaysız sinema, ABD’de toplumunun aksayan yanlarını ya da göz ardı edilen konuları ortaya koyarak, insanları eğlendirmenin dışında, insanların düşünmelerini, sorgulamalarını amaçlamıştır. Böylelikle siyasi ve ahlaki sorunların en iyi biçimde anlatılmasını sağlamıştır (Earley’den aktaran: Öngören, 1991: 109). Yukarıda yer verilen her üç sinema akımının farklı yanları olduğu gibi birçok benzer yanları da bulunmaktadır. Savaştan sonra ortaya çıkan gerçekçi belgesel sinema anlayışı, giderek savaş konularından uzaklaşarak daha toplumsal konulara eğilmeye başlamıştır. Savaşın yıkımlarının insan üzerindeki etkilerini ve sonrasında insanların sorunlarını dile getirmeye başlamıştır bu anlayış. Kuşkusuz ki bu akımların gelişmesinde teknik olanakların artması da etkili olmuştur. Taşınabilir kameralar ve araç gereçler yönetmenlerin daha rahat hareket etmesini sağlamış böylelikle kamera sokaklara, insanların gerçek yaşam alanlarına, inebilmiştir. Belgesel sinemanın gelişimi konusunda bu döneme damga vuran en önemli olgu ise televizyon yayıncılığıdır. Televizyon yayıncılığı, bir yandan belgesel sinemacıları finanse edip yaratım olanaklarını geliştirirken diğer yandan da belgesel sinemanın işlevini olumsuz yönde etkilemiştir. Öngören’e göre televizyon yayıncılığında eğlendirmenin ön plana çıkmasıyla toplumsal ve sosyal içerikli belgeseller izleyici üzerindeki ilgisini yitirmiş, gezi, doğa ya da dramatik belgesellere yönelinmiştir. Bu bakımdan televizyon, belgesel filmin derinlemesine araştırma ve sorgulama niteliğini olumsuz yönde etkilemiştir. Buna neden olan diğer bir etmen ise, yayın kuruluşlarının politikalarının yayımlanan belgeseller üzerindeki belirleyiciliği olmuştur (1991: 117-119). Televizyon belgeselciliğinin yanı sıra kablolu yayın, video, uydu, bilgisayar ve gelişen kayıt sistemleri de belgesel sinemaya yeni boyutlar kazandırmış ve böylelikle belgesel sinemacılar yeni olanaklara kavuşup yeni yaratımlar yapabilmişlerdir (Öngören, 1991: 111). Oluşan yeni sinema akımlarıyla birlikte belgesel sinema anlayışı da değişmeye başlamıştır. Teknik olanakların artması sonucu taşınabilir aletlerin de sağladığı kolaylıkla, olayların geliştiği doğal ortamlarda profesyonel oyunculara ve senaryoya gerek duymadan filmler çekilebilmeye başlanmıştır. Özön’a göre “yeni sinema, sinemanın bütün gücünün artık sınırlamalara uğramaksızın kullanılmasını amaçlamaktaydı. Bu büyük gücü, toplumsal düzen değişikliğini sağlamakta siyasal bir silah; insanı, çevresini tanıtmakta bir araç sayıyordu” (1985: 252). Gelişen yeni sinema anlayışı ekseninde “belgesel filmin (de), toplumsal fikrin oluşmasında açık olarak hayati bir rolü (olmuştur)” (Rabiger’den aktaran: Susar,

2004: 12). Üretilen belgeseller, toplumsal olanı irdelemeye ve sorunlu yanlarını ortaya koymaya başlamışlardır. Toplumsal hayatta kendini yeniden var etmeye çalışan insanla birlikte belgesel sinema da bu yeniden var etmenin bir aracı haline gelmiştir.

Belgesel sinemanın dünyadaki gelişimine değindikten sonra Türkiye’de belgesel sinemanın tarihsel bağlamdaki gelişimine bakmak bu çalışma için oldukça önemlidir. Bu bakımdan izleyen bölümde Türkiye Belgesel Sinemasının nasıl bir değişim sergilediği incelenmeye çalışılacaktır.

1.2.2. Türkiye Belgesel Sineması ve Yeni Yönelimler

Türkiye’de de, dünyada olduğu gibi, sinemanın ilk örnekleri belge-film niteliğinde filmlerdir. Manaki Kardeşler 1907’den itibaren Türkiye’de ilk belge filmleri çekmişlerdir. Makedonya asıllı olmaları bakımından, çektikleri belge filmlerin Türkiye Belgesel Sinemasının başlangıcı olarak görülmesi konusunda tartışmalar bulunmaktadır. Bu bakımdan Türkiye’de çekilen ilk belgesel film, orduda yedek subay olarak görev yapan Fuat Uzkınay tarafından 1914’te çekilen *Ayastefanos Abidesinin Yıkılışı* olarak kabul edilir. “Ancak filmin kendisinin ve filme ait belgelerin olmayışı, ayrıca bu filmi gören şahıslara da rastlanılmayışı nedeni ile bu konu (da) henüz tartışılmaktadır” (Evren’den aktaran: Güçhan, 1992: 73). Filme konu olan “bu anıt 1877’de sonuçlanan Türk-Rus Savaşı’nı izleyerek aynı yerde kötü şartlarla imzalanan bir anlaşmanın anısını sembolize ediyordu” (Onaran, 1994: 12). Varlığı dahi tartışmalı olan bu filmin ayrıca tarihi bir eserin yıkılışını göstermesi ayrı bir tartışma konusudur. “1914’teki bu ilk girişimin ardından, sinemanın propaganda gücü göz önüne alınarak, ‘Merkez Ordu Sinema Dairesi’ kuruldu. 1915 yılı ortalarına doğru kurulan ve bugünkü ‘Ordu Foto Film Merkezi’nin başlangıcını oluşturan bu askeri kuruluş, savaşa ilişkin belgeseller çekiyordu. Gene aynı dönemde, ‘Müdafaa-i Milliye Cemiyeti’ de savaşa ilişkin belgeseller çekmekteydi” (Adalı, 1986: 41). Fuat Uzkınay ve Sedat Simavi bu dönemin ilk film yönetmenleridir (Güçhan, 1992: 73). Uzkınay’ın çektiği en önemli filmler, *Sultan Reşat’ın Cenaze Merasimi*, *Vahdettin’in Kılıç Alayı* ve *Vahdettin’in Cülus Alayı* gibi filmlerdir. Fonksiyonel olarak Ordu içinde bir film dairesinin kuruluşu, faaliyet göstermesi; sonra da Ordu’nun elindeki aygıtları yarı-resmi bir kuruluşa devrederek Türk sinemasının ilk belge filmleriyle konulu filmlerin çevrilişi yine savaş içinde

mümkün olmuştur (Onaran, 1994: 13). Ordu Film Dairesi, önceleri belge filmler çekti. Bunlar savaşla ya da başkomutanın ve padişahın resmi ve özel yaşamlarıyla ilgili filmlerdi (1994: 13). Türkiye’de belgesel sinemanın, tanımına uygun olarak, Nazım Hikmet’in 1934 yılında gerçekleştirdiği *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* belgeselleri ile başladığını söylemek daha doğru bir yaklaşım olabilir. Ordu ya da yarı resmi kuruluşlar tarafından çekilen belgesellerden sonra gerçek anlamda çekilmiş ilk belgeseller olarak da anılmaktadır bu belgeseller. Türkiye’de Ordunun elinde doğup büyüyen belgesel sinemada, neredeyse 50’li yıllara kadar Nazım Hikmet’in çektiği belgeseller dışında pek bir belgesele rastlanmamaktadır. Dünyadaki ilk örneklerle kıyaslandığında Türkiye belgesel sinemasının pek iyi bir başlangıç yapmadığını söylemek mümkün olmaktadır.

Belgesel sinema Nazım’dan sonra neredeyse bir 20 yıl daha bekleyecektir ta ki İstanbul Üniversitesi Film Merkezi 1954 yılında kurana dek. “Merkezin kurulmasını sağlayan Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu’nun *Hitit Güneşi* (1954) adlı belgeseli çekme fikirleri olmuştur” (Erdin, 2014: 68) Film Merkezi, o güne kadar üstü örtülmüş ve farklı yazılmış Anadolu uygarlığına dair ipuçlarını ortaya çıkartmayı amaçlamıştır bu bağlamda sanat tarihi ya da arkeolojiyle ilgili belgeseller yapılmıştır Film Merkezi’nde. Bu merkez tarafından çekilen bazı belgeseller uluslararası ödüller almışlardır. “İstanbul Film Merkezi’nin yaptığı çalışmaların yanında, belgesel sinema farklı bazı kuruluşların da ilgisini çekmeye başlamıştır 60’lardan sonra. Bunlar: Eczacıbaşı, Yapı ve Kredi Bankası ve Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu’dur. Bu kurum ve kuruluşlar da Anadolu’yu tarihsel bir perspektiften anlatan belgesellerin yapımına devam etmişlerdir. *Yaşamak İçin* (1962), *Renk Duvarları* (1962), *Kırkpınar* (1964), *Edirne* (1969), *Köprü* (1970) belgeselleri ve Suha Arın’ın yönettiği *Hattilerden Hititlere* (1974) *Midas’ın Dünyası* (1975) ve *Urartu’nun İki Mevsimi* (1977) gibi belgeseller bu belgesellerden bazılarıdır” (Adalı, 1986). Türkiye belgesel sineması Ordu’nun yarattığı propagandacı belgesel anlayışından Anadolu kültürünün tanıtıldığı bir anlayışa doğru evrilmiştir. Bu durum belgesel sinemanın gelişimi açısından her ne kadar yetersiz olsa da ileride yeni yönelimlere yeni olanaklara kavuşacağına da bir habercisidir. Genellikle Anadolu kültürünün tanıtıldığı belgeseller yapılan bu dönemde de belgesel konusunda farklı eğilimler ortaya çıkmaya başlamıştır. Örneğin Suha Arın,

Kapalı Çarşı'da 40.000 Adım (1980) ve *Kula'da Üç Gün* (1983) adlı belgeselleriyle farklı teknik ve anlatılar yakalamaya başlamıştır. Aynı yıllarda Ali Habip Özgençtürk ve Nesli Çölgeçen gibi belgeselciler de önemli çalışmalar yapmışlardır.

Televizyon belgeselciliğinin Türkiye'deki yansımalarına baktığımızda öncelikle 1968 yılında kurulan TRT (Türkiye Radyo ve Televizyon) Kurumu'nu görmekteyiz. "TRT televizyonu, özellikle kuruluş yıllarında yerli yapım belgesel filmlere büyük ağırlık vermiştir. Fakat kuruluşundan itibaren uzun bir süre bir arşiv çalışması yapmamış, ancak 1974 yılından sonra belgesel film arşivi kurulabilmiştir" (Cereci, 1997: 43). TRT tarafından Türkiye belgesel sinemasında örneklerine sıkça rastlanan doğa, tarih, kültür, ve sanat konularında belgeseller yapıldı. Bunların yanı sıra ulus bilincini geliştirmek ve yaymak adına da belgeseller yapıldı. Bu belgesel filmlerin en önemlilerinden bazılarını Onaran şu şekilde sıralamıştır: *Dün Bugün Sinemamız* (1971), *Atatürk Devrimleri* (1973), *Cumhuriyetin Ellinci Yılında Türk Kadını* (1973), *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Basını* (1973), *Kapalı Çarşı* (1973), *Sinemanın Öncüleri* (1973), *Lozan Anlaşması'nın 50. Yılı* (1973), *Gravürlerle İstanbul* (1974), *702. Yıldönümünde Mevlana* (1976), *Boğaziçinde Zaman* (1976), *Türk Mizahında Nasrettin Hoca'nın Yeri* (1979), *Mimar Sinan* (1978), *Cumhuriyetten Günümüze Türk Mimarisi* (1978), *Osmanlı Beyliği'nden İmparatorluğa* (1978)'dir (1994: 195-196). Görüldüğü üzere TRT'nin belgesel anlayışı da dünyadaki belgesel sinema anlayışını yakalamaktan çok uzaktadır. Üretilen belgesellerin sayısal olarak fazla oluşu belgesel sinemayı geliştirmeye ve dönüştürmeye yetmemiştir. Devletin tekelinde olan TRT Kurumu dönemin konjonktürüne göre hareket eden bir kurum olmanın ötesine gidememektedir. Fakat böyle bir duruma rağmen Türkiye'de bazı televizyoncular ürettikleri belgesellerle bu durumu bir ölçüde değiştirmeyi başarmışlardır. "Yönetmenlerin en çok belgesel ürettikleri dönem 1991 yılı sonrasındır" (Susar, 2004: 20). Can Dündar, Mehmet Ali Birand, Nebil Özgeçtürk gibi televizyoncular bu belgeselcilerden bazılarıdır. Onaran'a göre Mehmet Ali Birand'ın Demokrat Parti'nin 1950 seçimleriyle iktidara gelişinden 1960-27 Mayıs askeri hareketiyle iktidardan uzaklaşması ve Yassıada mahkemeleri sonunda kimi liderlerin idam edilmesi olaylarını anlattığı, 12 bölümden oluşan *Demirkırat* (1989) ve 12 Mart Askeri Müdahalesi'nin durumunu tanıklara anlattığı 10 bölümden oluşan *12 Mart İhtilali'nin Pençesinde Demokrasi* (1994) adlı belgesel dizilerinin televizyonlarda

izlenmesi olanağı ülkemizde demokrasinin yerleşme yolunda olduğunu gösteren bir kanıt sayılabilir (1995: 290). Türkiye’de 2000’li yıllara kadar görülen bu belgesel sinema panoraması 2000’li yıllardan sonra değişmeye başlamıştır. Türkiye’de Belgesel Sinemanın kendini bir türlü var edemediği kabul de değişmiştir böylelikle. Türkiye Belgesel Sinemasında 2000’li yıllardan sonra ne tür değişikliklerin olduğuna, bu değişikliklere yol veren toplumsal dönüşümleri inceledikten sonra çalışmanın ikinci bölümünde değinilecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ULUSAL KİMLİK TARTIŞMALARI VE BELGESEL SİNEMADA KİMLİK TEMSİLİ

Bu bölümde Türkiye’de modernleşme süreci ve buna bağlı olarak gelişen ulusal kimlik anlayışının Türkiye’deki farklı kimliklere nasıl yaklaştığı ve bu yaklaşmanın nasıl sonuçlar doğurduğu üzerinde durulacaktır. Ayrıca Türkiye’de 1980’den sonra sorgulanmaya başlanan ulusal kimlik anlayışının, kimliği nasıl değiştirdiği ve bunun çeşitli sanat dallarında ve belgesel sinemada ne tür temsiller yarattığı incelenecektir.

2.1. ULUSAL KİMLİK KURGUSU VE DERSİM OLAYLARI

Bu bölümde Türkiye modernleşme süreci irdelenecektir. Bu süreç aktarılırken Türkiye’de modernleşmeci devlet anlayışının Dersim’le olan teması ulusal kimlik bağlamında ortaya konulacaktır. Bu bakımdan, 1938 Dersim Olayları’nın nasıl ortaya çıktığı ve bu Olaylara yön veren çeşitli etmenler incelenecektir.

Türkiye’de modernleşmeci devlet anlayışının Dersim’le olan teması ortaya konduktan sonra, 1980 sonrası yaşanan ekonomik, sosyal ve politik gelişmelerin yarattığı değişim ortamında ulusal kimlik anlayışının nasıl tartışmaya açıldığı ve bu tartışmaların Türkiye’deki farklı toplumsal grup/kimlikleri ne şekilde etkilediği tartışılacaktır. 1980 sonrası kamusal alanda oluşan görece özgürlük ortamında Dersim Olayları’nın nasıl tartışmaya açıldığı ve görünürlük kazandığı irdelenecektir. Ayrıca Dersim Olayları’nın yeniden anlatılmasını mümkün kılan sözlü tarih çalışmalarının belgesel sinemaya nasıl yansıtıldığına da değinilecektir.

2.1.1. Türkiye Ulus Devletleşme Süreci ve Ulusal Kimlik Anlayışı

Türkiye’de modernleşme süreci Batı’daki örneklerinden farklı olarak gerçekleşmiştir. Sanayileşme sürecini yaşayamadan modernleşmeye çalışan Türkiye, kendine has bir modernleşme biçimi oluşturamamıştır. Bu bakımdan Batı’dan ikame edilmek suretiyle bir modernleşme gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Osmanlı’nın son

dönemlerinde, bazı kurumların modernleşmesi olarak algılanan ve sadece teknik yanları olumlanan modernleşme anlayışı, Türkiye’de gerek kurumlardaki gerekse de yaşam tarzındaki dönüşümü de içine alan bir anlayışa dönüşmüştür.

Keyder Türkiye’deki modernleşmeyi, ‘modern’ kökünden türetilmiş bütün sözcükler içinde Türkiye’nin deneyimine en uygun düşenin, ‘modernleşmek’ olduğunu ve fiilin ardındaki özne modernleştirici elit, bu elitin hedefi ise kendi modernlik anlayışına uygun kurum, inanç ve davranışları seçilmiş nesneye, yani Türkiye halkına kabul ettirmektir (2014: 41) şeklinde ifade etmektedir. Keyder’e göre, “modernleştirme Türkler modernleşmeyi Batılılaşmayla, Avrupa uygarlığında bir yer edinmekle özdeşleştirmişlerdi” (2014: 39). Mardin, Batılılaşmanın Atatürk döneminde Cumhuriyet’in temel bir ilkesi haline geldiğini belirtmektedir (2008: 18). Tunçay ise, Cumhuriyet’in ilk yıllarında Batıcılığın ılımlı bir biçimde ve ulusal gelenekler ile uzlaşmacı bir tutum içerisinde savunulduğunu ileri sürerek Takrir-i Sükun döneminden itibaren ödünsüz bir batıcı tutumun benimsendiğine işaret eder (1983: 1924-1925). Bu tutumun temel yansımasını ise eğitimde, kılık kıyafette ve daha da önemlisi hukukta, ülküde, duyguda ve kimlikte birliği sağlama yönündeki çabalar oluşturmuştur. Modernleşmeye yüklenen birlik ve ilerleme nosyonu çerçevesinde ele alındığında söz konusu alanlarda birliği sağlama girişimleri anlamlı hale gelmektedir (Şengül, 2009: 645-646).

Bu noktada, sağlanmaya çalışılan bu birliklerden çalışmamızı ilgilendiren kavram olan ulusal kimlik konusuna değinmek gerekmektedir. Ulusal kimlik konusuna değinmeden bu kavramı önceleyen milliyetçilik, ulus ve ulus-devlet ve gibi kavramlar seti karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan ulusal kimlik kavramını bu kavramlardan bağımsız bir şekilde incelemek mümkün değildir. “Milliyetçilik ulusların kendi öz-bilinçlerine uyanma süreci değildir; ulusların var olmadığı yerde onları icat eder” (Gellner’dan aktaran: Anderson, 2014: 20). Karakaş bu durumu “ulus-devlet, oluşumu itibariyle bir inşa sürecidir. İdeolojiler ise insanları dünyalarının tarihsel olarak inşa edilmiş olduğunu unutturacak süreçlerde yaşatabilme gücüne sahiptir” diyerek ifade eder. Bu bakımdan “milliyetçilik ideolojisi, ulus-devletlerin yaşanılan dünyanın doğal haliymiş gibi algılanmasını sağlamıştır. Kaldı ki, milliyetçiliğin duygusal tepkisel ve ideolojik bir güç, yani etkin bir siyasa olarak tarih sahnesindeki belirliği, Batılı toplumların ulus-devlet olma

süreçleriyle eş zamanlıdır” (2006: 57). Milliyetçiliğin dünyadaki birçok oluşum ya da düşünceyle arasında geliştirdiği ilişki “milliyetçilik ideolojisinin eklemlemeci yapısı” (Karakas, 2006) ile ilgilidir. Milliyetçiliğin bu “eklemlemeci yapısı”nın son belirtisi modern ulus-devlet anlayışında görülmektedir. “Karl Deutsch’a göre milliyetçilik, siyasi ve sosyal gelişmenin bugüne kadar erişilen en yüksek seviyesine, yani modern ulus bünyesine kavuşma hareketidir; bütün dünyanın bir ‘açık toplum’ olmasına giden yol buradan geçer” (Kedourie’den aktaran: Karakas, 2006: 59). Anderson, milliyetçiliğin modern döneme eklemlemişinin yansımalarını şu şekilde aktarır:

“‘Milliyetçilik’ modern kalkınma tarihinin patolojisidir; tıpkı bireylerdeki nevroz gibi o da kaçınılmazdır. Köklerini, toplumlar için çocuksuluğun dengi olan ve dünyanın büyük bir kısmına dayatılan çaresizliğin iklimlerinde bulur ve tıpkı nevroz gibi o da asli bir muğlaklıkla yüklüdür, içinde dementia’ya (bunaklık, şizofreni) doğru benzer bir ağırlaşma eğilimi barındırır ve tedavisi büyük ölçüde imkansızdır” (Nairn’den aktaran: Anderson: 2014: 20).

Anderson aktardığı, çaresizliğin iklimlerinde kendini bulan milliyetçiliğin en etkin alanlarından biri de ulus anlayışıdır. Anderson’a göre “ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur – kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir” (2014: 20). Anderson bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“*Hayal edilmiştir*, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaya devam eder. Ulus *sınırlı* olarak hayal edilir, çünkü belki de bir milyar insanı kapsayan en büyüğünün bile, ötesinde başka uluslara mensup insanların yaşadığı, esnek de olsa sonlu sınırları vardır. Hiçbir ulus kendisini insanlığın tümü ile örtüşüyor olarak hayal etmez. Ulus *egemen* olarak hayal edilir, çünkü kavram, Aydınlanma ve Devri’nin ilahi olarak buyrulmuş, hiyerarşik hanedanlık mülklerinin meşruiyetini aşındırmakta olduğu bir çağda doğmuştu. Son olarak ulus, bir topluluk, bir *cemaat* olarak hayal edilir, çünkü her ulusta fiilen geçerli olan eşitsizlik ve sömürü ilişkileri ne olursa olsun, ulus daima derin ve yatay bir yoldaşlık olarak tasarlanır” (2014: 20-22).

Anderson’un işaret ettiği ulus kavramından hareketle ulusal kimliğin, “temel özelliği ‘millet’ olarak tanımlanan bir halkın mensubu olmaktan kaynaklanan bir (Calhoun’dan aktaran: Aydos, 2010: 23) kimlik olduğu söylenilebilir. Ulusal kimlik, kimlik alternatiflerinden birisidir ve sıklıkla dinsel, sınıfsal, kabilesel ve toplumsal cinsiyetçi diğer kimliklerle birlikte varlığını sürdürür. Fakat modern dünyada Ulusal

kimlik ‘esas kimlik’ olarak adlandırılmış ve bireyin gerçek özünü tanımladığına inanılmıştır (Greenfeld’den aktaran: Aydos, 2010: 30). Tüm bu tanımlamalardan sonra çalışma kapsamında değinilecek olan erken Cumhuriyet dönemindeki ulusal kimlik anlayışına değinmek gereklidir.

Cumhuriyet Türkiyesi, Lozan Antlaşması ile uluslararası tanınırlık elde ettikten sonra devletin ya da bir diğer deyişle, ulusun kimliğini oluşturmak için çabalarını da hızlandırmaya başlamıştır. Ahmad’ın ifadesiyle, kendi milletini yani Türkleri yaratmaya girişmiştir (Ahmad, 2008: xiii). Böyle bir sürecin önüne önemli zorluklar çıkacaktır. Anadolu gibi birçok etnik ve dini topluluğu barındıran bir coğrafyada homojen bir ulus kimliği kurmaya yönelen modernleşmeci devlet politikasının sorunu bütün bu etnik ve dinsel toplulukları aynı siyasal amaç doğrultusunda bütünleştirmek olacaktır. Bir diğer deyişle, “ulus-devlet siyasal olarak kurulmuş olmakla birlikte, ulus bilincinin toplumda oluşturulması” bu politikanın en büyük sorununu teşkil edecektir (Tekeli, 1998: 145). Bu amaç için yabancı düşmanlığı önemli bir rol oynamıştır. Ortaylı’ya göre, Türk kimliği şuuru, şiirle, müzikle oluşmuş bir şey değildir. Doğrudan doğruya kan, ateş, kavga ile yani hayatın kendisi içinde oluşmuştur. Bu bakımdan, yabancı düşmanlığı bu kimlik için etkin bir rol oynamıştır (Ortaylı, 2006: 41). Bu yabancı düşmanlığı, yalnızca, Anadolu coğrafyasının dışındaki kimlik unsurlarına yönelmemiş, aynı zamanda bu dış kimliklerle ittifak halinde olduğunu düşündüğü ya da ittifak halinde olmasa da kendi başına Türk kimliğinin ulus çapında kurumsallaşmasına engel olacağı düşünülen Anadolu coğrafyasının kimlikleri için de geçerli olmuştur. Bu bakımdan, etno-kültürel farklılıkları yok sayan ve onları görmezden gelen Türkçü-milliyetçi yaklaşımlar 1920’li yılların ortalarından itibaren kendini göstermeye başlamıştır. İnönü’nün 27 Nisan 1925’te Türk Ocakları merkezinde yaptığı konuşmada bunu açık bir şekilde görmek mümkün olmaktadır:

“Biz açıkça milliyetçiyiz [...] ve milliyetçilik bizim yegâne birlik unsurumuzdur. Türk ekseriyetinde diğer unsurların hiçbir nüfuzu yoktur. Vazifemiz Türk vatanı içinde Türk olmayanları behemehal Türk yapmaktır. Türkleri ve Türklüğe muhalefet edecek anasını kesip atacağız. Ülkeye hizmet edeceklerde her şeyin üzerinde aradığımız Türk olmalarıdır” (Şahin, 2005: 112).

Kirişçi, Osmanlı İmparatorluğu'nun farklı dinlere ve etnik kökenlere sahip, farklı diller konuşan bir nüfusa sahip olduğunu; oysa Türk ulusçuluk hareketi tarihinin, ideolojik ve pragmatik nedenlerden ötürü temelde Türkçe konuşan, Sünni nüfusla özdeşleştirildiğini belirtir (Aktaran: Neyzi, 2011: 22-23). Neyzi tam da bu noktadan hareketle Kemalizm'in, Avrupa Aydınlanması'ndan kaynaklanan ve evrensel olduğu varsayılan değerlere dayanan modernist bir ideolojiyi temel alırken, Türk kimliği etnik anlamda Türklük'le bağdaştırılan Sünnilik mirasıyla özdeşleştirilmeye devam ettiğini ve bu açıdan Türk ulusal kimliğinin hem kapsayıcı *hem de* dışlayıcı olduğunu vurgular. Neyzi'ye göre Türk ulusal kimliği Türk vatandaşlarının laik modernist değerlere sadık olması üzerinden tanımlandığı sürece kapsayıcıdır. Ancak, tek bir dille ve tek bir etnik aidiyetle bağdaştırılan tek bir dinsel mirasla tanımlandığında dışlayıcı olmaktadır (2011: 23). Bir başka deyişle Türkiye'deki ulusal kimlik başka, parçalanmış kimliklerle eş zamanlı olarak var olan prostetik bir kimlik olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla ulusal kimliği icra etmek bir kimliği benimsemek kadar, özellikle kamusal alanda başka kimliklerden vazgeçmek ya da vazgeçmiş gibi görünmek anlamına gelmektedir (Neyzi, 2011: 146). Bu bakımdan ulusal kimlik anlayışının tekil ve homojen bir ulusal kimlik kurgusu olduğu söylenilebilir. "Etnik olarak ne kadar heterojen bir görünüm sergileseler de bu ölçütlere uyanlar kurgulanan ulusal kimliğe en uygun adaylar olarak görülmüştür. Tekil bir ulusal kimliğe yönelik bu ısrar, Müslüman çoğunluğu oluşturan bireylerin farklı etnik (ve dinsel) kökenlerden geldikleri gerçeğinin tanınması önünde de engel teşkil etmiştir" (Neyzi, 2011: 145). Ayrıca Neyzi Türkiye toplumunda yaşayan ve 'çoğunluk' olarak görülen Müslümanların da kimlik sorunlarının olmasını ironik bulmakta ve 'Türk' kategorisi altında birleştirilen ulusal kimlik anlayışının, Türkiye toplumunda yaşayan 'çoğunluğun' farklı etnik, dinsel ve dilsel kökenden geldiğini gizlediklerini ya da bu durumun kendi tarihlerini hiç bilememelerine neden olduğunu belirtmektedir (2011: 9). Konu etnik temele dayalı toplumsal hareketlere, özellikle de Kürt ayrılıkçılığına geldiğinde ise, Kasaba bu konuda Kemalistlerin bir 'Kürt sorunu'nun varlığını yadsıdığını, güneydoğuyu anlatırken terörizm ile geri kalmışlık gibi dolaylı tabirler kullandıklarını belirtmektedir. Kasaba'ya göre, silahlı ayaklanmanın yaygınlığını 'dış' güçlerin kışkırtma ve yardımına bağlayan aynı kesim, sorunun 19. Yüzyıldan beri yapıldığı gibi zor kullanılarak çözülebileceğini savunmaktadır (2014: 23). Bu bağlamda, Türkiye Cumhuriyeti tarihinin, kimlik

açısından bir sessizleştirme, gizleme, takiye ve asimilasyon tarihi olduğunu söylemek mümkündür (Neyzi, 2011: 9). Başka yerlerde olduğu gibi Türkiye’de de liderler eski bir imparatorluğun kalıntılarından bir ulus yaratmak için modernleşmenin silindirini kullanmışlardır (Migdal, 2014: 230). Yukarıda açıklanan, Türkiye’nin modernleşme deneyimi ile ilgili bütün tespitlerin, Türkiye’de var olan birçok kimliğin ‘modernleşmenin silindiri’nin altında ezilmiş/ezilmekte olduğunu vurguladığını söylemek yanlış olamayacaktır.

Yukarıda açıklanmaya çalışılan modernleşme sürecinin Dersim olayları üzerinden nasıl gerçekleştirildiğini görmek bakımından Dersim olaylarına da çalışmanın izin verdiği ölçüde değinmek gerekmektedir.

2.1.2. Egemen Anlayışın Dersim Algısı ve Dersim Olayları

Dersim, bir görüşe göre, yöre adını Keban yöresinde oldukça eski bir zamandan beri bilinen ve işletilen gümüş madeninden almaktadır. Kürtçe “*deri*” (kapı) ile “*sim*” (*gümüş*) sözcüklerinin bileşiminden oluşmaktadır. “*Der*” kelimesi ise Kürtçe “*yer*” anlamına geldiği için, bu tamlamanın (*deresim*) “Gümüş yeri” anlamında kullanıldığı da söylenebilir (Burkay, 2010: 18). Kaya ise, Dersim’in anlamının, Farsça-Gileki “*der*” (kapı), “*sim*” (gümüş); Kırmançki-Zazaca’da ise “*deyr-sim*” sözcüklerinden oluşan bir isim tamlaması olduğunu ve Türkçe’ye “*Gümüşkapı*” olarak çevrilebileceğini (2006: 55) belirtmektedir. Dersim (Tunceli) nüfusunun ezici çoğunluğunu yüzde 95 oranında Alevi Kürtler oluşturmaktadır (Burkay, 2010: 25). Tunceli’de bugün Alevi Kürtlerin yanı sıra, Türk ve Kürt Sünniler ile çok az sayıda Hıristiyan Ermeniler de yaşamaktadır (Gültekin, 2018: 81). Gültekin’e göre, Alevi Kürtlerin çoğunluğu oluşturduğu Dersim’i, Alevi Kürt toplulukların sahiplendiği bir ‘kültürel coğrafya’ olarak tanımlamak mümkün görünmektedir (2018: 80). Gürtaş da, her ne kadar dil üzerine yapılan aktüel kimlik tartışmalarında Dersim’e Kürt ya da Zaza kimliği belirlenmek istense de, hem 38 öncesi hem de 38 sonrası süreçten 1980’li yılların ortalarına kadar Dersim kimliğinde asıl belirleyici unsurun Alevilik/Kızılbaşlık olduğunu belirtmektedir (2015: 316). Konuşulan diller açısından bakıldığında “Dersim Alevi Kürtleri’nin yüzde 25-30 kadarı Kürtçe’nin Kurmanci lehçesini konuşmaktadır. Diğer kesim ise, Kürtçe’nin Zazaca denilen lehçesini konuşur; Dersim yöresinde buna ‘Dımlı’ denir” (Burkay, 2010: 25). Burkay, konuşulan her iki dilin de Kürtçe’nin bir lehçesi olduğunu

belirtirken Gültekin, nüfusun çoğunluğunun konuştuğu Kurmanci (Kürtçe) ve Kırmancki (Zazaca) dillerinin iki ayrı dil mi olduğu yoksa Zazaca'nın Kürtçe'nin bir lehçesi mi olduğu tartışmasının, siyasi bir tartışmayı belirttiğini (2018: 81) ifade etmektedir. Aygün'e göre, (2009) böyle bir etno-dinsel çeşitliliğe sahip olan Dersim bölgesinin kendine özgü bir ayrıksılığı daha bulunmaktadır. 1800'lerin ilk yarısında başlayan Kürt hareketi 1921 Koçgiri, 1925 Şeyh Sait ve 1930 Ağrı Ayaklanmaları da dâhil ulusal bir renge ve Kürtlere dair genel bir özgürlük anlayışına sahip olmuştur. Buna karşın, Dersim İsyanı, ulusal bir vurgudan ziyade temel olarak dini bir lider olan Seyit Rıza'nın başını çektiği bazı aşiretlerin, kendi otonom yaşamlarına müdahale etmek isteyen Cumhuriyet güçlerine karşı gösterdikleri silahlı bir direniştir. Bu yönüyle Dersim isyanı, diğer Kürt direnişlerinden ayrı bir yerde konumlandırılmaktadır. Bu ayrıksılığı oluşturan başlıca etmenlerden birini Kürt-Zaza Alevi kimliği oluştururken, bir diğerini ise, Dersim'in ulaşılması güç ve dışarıyla bağlantısını koparan coğrafyası oluşturmuştur. Bu bağlamda, Dersim, hem Osmanlı döneminde hem de Cumhuriyet döneminde devlet açısından kontrol altına alınması güç bir bölgeyi teşkil etmiştir. Öyle ki 1937-38'de şiddetli kıyımalar yaşanmış ve Dersimliler zorunlu iskâna tabi tutulmuş, çekirdek aileler bile yurdun dört bir yanına dağıtılarak parçalanmıştır.

1938 yılında Dersim bölgesinde yaşanan "tedip ve tenkil" operasyonlarının ilk tasarımı 1925 yılı Şeyh Sait isyanı sırasında yapılmıştır. 1925 isyanı, Cumhuriyetin kurulmasından iki yıl sonra başlamış ve beklenmedik hızla yayılmıştır. Dersim bölgesiyle ilgilenme bu yıldan itibaren başlamıştır (Gezik, 2012: 109). Naşit Hakkı'nın (1932) "*Derebeyi ve Dersim*" adlı çalışmasında da Dersim meselesine giriş yapmadan evvel Şark vilayetlerinin durumundan ve Şeyh Sait isyanından söz edilmesi de bunun bir göstergesini oluşturmaktadır. Şark vilayetleri ile beraber Dersim'(de) [...] katı ıslahat esaslarının tespiti için tetkikata başlanılmıştır. (Bulut, 1991: 124). Bulut, bu tarihten sonra Dersim ile ilgili soruşturmaların iki kısımda sınıflandırılabilirliğini belirtir. Buna göre, Umumi Müfettişliğin oluşturulmasının öncesi ve sonrası olarak sınıflandırma yapılabilir. Adı geçen müfettişliğin kurulmasından önce ve dolayısıyla ilk döneme konulacak olan bir raporla 1926 yılında karşılaşmaktayız. Bu rapor, dönemin dâhiliye vekaleti tarafından görevlendirilen Mülkiye Müfettişi Hamdi Bey'in raporudur. Bu raporda özellikle

Seyit Rıza'ya değinilmekte ve onun hükümete karşı takındığı tutumlardan dolayı cezalandırılması için Seyit Rıza'nın aşiretinin düşmanlığından etkilenen diğer aşiretlerden istifade edilmeye çalışılacağı (1991: 125) belirtilmektedir.

Hamdi Bey'in Dersim ile ilgili raporunu Diyarbakır Valisi Cemal Bey'in raporu takip edecektir. Hamdi Bey'in raporu ile aynı yıla denk gelen Cemal Bey'in raporu oluşturulurken bizzat kendisinin bölgede yaptığı gözlemlere dayandığını belirtmek gerekmektedir. Cemal Bey'in raporu, Dersim'in komşu kültürlerle ilişkisi neticesinde bu duruma geldiğini belirtmektedir. Ona göre, "Dersim ihtilaçları büyük, küçük memur ve mutaassıp hocaların tahrik ve teşvikiyle cahil Sünni ahali tarafından haklarında revam görülen muamelattan mümbaistir." Cemal Bey, bu baskının sona ermesinden sonra Dersim'in ve Dersimlilerin cumhuriyete sadık olacaklarını bildirmektedir. Cemal Bey, aynı zamanda, bu bölgeye dört yüz seneden beri hükümet müdahalesinin etki etmediğinden dolayı Dersim'i hurafelerin baskın olduğu bir bölge olarak tanımlamaktadır. Ona göre, "Dersimi dersim yapan cehalettir" (Bulut, 1991: 128, 130).

1930'lu yıllara gelindiğinde Dersim üzerine yazılan raporların içerik bakımından bir değişiklik göstermediği görülmektedir. 1930 senesinde Birinci Umumi Müfettişlik'in Dersim hakkındaki raporunda bu meselenin Ağrı meselesinden de daha mühim olduğu belirtilmektedir. Bunun nedeni olarak, halkın silahlı bir yapı oluşturduğu gösterilmektedir. İlk defa bu raporla, aşiret köylerinin uçaklarla bombalanmasından söz edilmektedir. Yine bu müfettişliğin müfettişlerinden biri İbrahim Tali Bey'in 1931 senesinde 3316 numaralı raporunda Nazımiye yolu için "sırf bir hareket düşüncesiyle yapılmakta olan bu yol pek iyi bir surette meydana gelmektedir" denilmektedir (Bulut, 1991: 132). Büyük Erkânı Harbiye Reisi'nin Dersim üzerine görüşleri ise benzer bir şekilde zor kullanılarak ancak Dersim'in ıslah edilebileceğini belirtmektedir.

1930 yılında ise yaşanan Ağrı İsyanı vasıtasıyla Genelkurmay Başkanı Fevzi Çakmak Dersimlilerle ilgili bir rapor sunarak, aynı yıl içerisinde birtakım aşiretlere yönelik operasyon düzenlenmesine yol açmıştır. 1931 yılında ise Şükrü Kaya, Birinci Umumi Müfettişlik Bölge teftişi sırasında Başvekâlete 18.11.1931 tarihli bir rapor sunmuştur. Kendinden önce verilen raporları andıran Kaya'nın raporu, Dersim'in

talancılığının, çevre topluluklar üzerinde de yıkıcı etkisi olduğunu belirtmekte ve bunun nedeni olarak silahlı aşiret yapılanmalarını göstermektedir (Gezik, 2012: 112). Bu raporda Dersim içerisinde bulunan silah sayısı da tahmin olarak bildirilmekte ve 18 ile 20 bin arasında öngörülmektedir (Bulut, 1991: 151). Bu rapor 'ıslahat planı'nı (da) aşama aşama ele almaktadır (Hepkon, 2010: 376). Bu plana göre, Dersim'in ıslahının esasları üç senelik bir program olarak tasarlanmıştır. Birinci senede, silahların toplanması ve Dersim halkının batıya nakli gibi konular yer almaktadır. İkinci senede, seyyar jandarma taburu bulundurmak, silah yoklaması yapmak, Dersimlileri topraklandırmak, yol yapmak, mektep açmak ve ticari münasebet oluşturmak gibi planlar yer almaktadır. Üçüncü ve sonrasındaki senelerde ise yol yapım çalışmalarına devam etmek ve Dersimli'nin ticaret ve ziraat işleri ile uğraşması için tedbirler almak gibi önlemler öngörülmektedir (Bulut, 1991: 153-162). Yazılan bu raporlar, dönemin siyasilerine sunulmak suretiyle raporlarda yer alan plan/öneriler doğrultusunda politikalar geliştirilmiştir.

Dönemim Başbakanı İsmet İnönü'nün 1934 yılında bölgede yaptığı geziden sonra ise Dersim'de özel bir yönetimin kurulacağına dair açıklamada bulunduğu görülmektedir (Öztürk, 2005: 76-77). Ona göre, Dersim harekâtı biran önce yapılmazsa Erzincan gibi Türk yerleşim yerleri de Kürt yerleşim merkezleri haline gelebilecektir. İnönü açıklamasında, "Tunceli'de ıslahat ve medenileştirme programının yürüyeceğini" belirtmektedir (Beşikçi, 1990: 82-83). Bunun üzerine, bakanlar kurulu, Munzur Vilayeti Teşkilatı Hakkında Kanun başlığıyla bir kanun teklifini meclise sunmuştur. Ancak Adalet Komisyonu bu teklifte bulunan "ıdam cezalarını bölge valisinin onaylaması" hükmüne Anayasaya aykırılık sebebiyle karşı çıkmıştır. Dönemim İçişleri Bakanı Şükrü Kaya'nın söz alarak açıklamalarda bulunmasından sonra teklifte geçen Munzur kelimesi Tunceli olarak değiştirilerek "Tunceli İlinin İdaresi Hakkında Kanun" 25 Aralık 1935'te kabul edilmiştir. Vilayetin merkezi geçici olarak Elaziz şehri olarak belirlenmiştir. Kanuna göre Tunceli vilayetine ordu ile ilişkisi devam eden ve rütbesinin yetkilerine sahip bir korgeneral vali ve kumandan olarak atanmaktadır. Yetkileri oldukça geniş olan bu vali kumandan, yetki sınırları içerisinde bakanlar kurulunun sahip olduğu tüm yetkilere sahip olabilmektedir. Gerekli gördüğü belediyelerde başkanlık görevini kaymakamlara ve nahiye müdürlerine verebilmekte ve gerekli gördüğü takdirde

bölge halkını aileleri ile birlikte yine bölge içerisinde başka bir yere nakletmeye ve hatta bölge içerisinde oturmalarını engellemeye yetkili olabilmektedir. Tüm bu yetkilerden anlaşıldığı üzere adeta bir sıkıyönetim idaresi oluşturulmakta, yasama, yürütme ve yargı yetkileri bir idari merciye devredilmektedir. 1936 yılı boyunca bu kanunun sunduğu tüm uygulamalar başarıyla sürdürülmüştür. Silah toplama, aşiret nüfuslarının sayılması, karakol yapma işlemleri başlatılmıştır. Buna karşın, dağlık ve iç bölgelerdeki faaliyetler 1937 yılına bırakılmıştır. Bu bölgeler, Dersim'in devlet otoritesine en az maruz kalan bölgelerini oluşturmaktaydı.

Ordu 1937 yılında Dersim'in iç kısımlarında harekât girişimlerine başlayınca “Demenan ve Haydaran aşiretine mensup kişiler 20-21 Mart akşamı kendi bölgelerine girişi sağlayan Harçik Köprüsü'nü yıkıp, telefon hatlarını tahrip ettiler” (Gezik, 2012: 115). Bu sırada askeri hedeflere saldırılar da başlatıldı. Buna karşın, hükümetin Dersim'e yönelik askeri tedbirleri de sürekli genişleyerek arttırılmaktaydı. “Yapılan geniş çaplı hazırlıklar sonucu 22 Haziran'da ilk askeri harekât başlatıldı [...] Seyit Rıza'nın yakalandığı 10 Eylül'e kadar sürecektir operasyonlar, bölgedeki direnişçi aşiretlerin silahlı gücünü ve liderlerini önemli ölçüde etkisiz hale getirdi” (Gezik, 2012: 115). 1938 yılının Ocak ayında Dersim'in Ovacık ilçesinde askerlerin keyfi uygulamaları, Kalan aşiretinden belli kişilerin askerlere yönelik müdahalesini de beraberinde getirdi. Bu müdahalede ölen 9 askerden dolayı Genel Kurmay Başkanlığı Dersim'e yeni bir harekât kararı aldı. 30 Haziran günü Başbakan Celal Bayar, Dersim meselesi için orduya görev verileceğini meclise bildirdi. Bu tarihten sonra Gezik'in aktardığı üzere müdahaleler yapılmaya başlandı. Kırım endişesi duyan aşiretler ise teslim olmak yerine askeri güçlere önemli kayıplar verdiren saldırılara başladılar. Bunun üzerine, Genel Kurmay Başkanlığı tüm Tunceli vilayetini kapsayacak bir dizi harekâtın yapılmasına karar verdi. Bu harekâtın kısa ve kesin sonuçları olması üzerinde durulmaktaydı. “Toplam 17 gün sürecektir bu operasyonlarda bölge hiçbir zaman tanık olmadığı katliamları görecektir [...] yasak mıntika olarak ilan edilen yerlerde bu zaman içerisinde tespit edilen ve ele geçen insan kabileleri neredeyse tümünden yok edil(ecekti)” (Gezik, 2012: 117). Yüksel'e göre, 1938 yılı sonunda Dersim nüfusunun en az üçte birinin hayatını kaybettiği ve bir o kadarının da zorunlu iskâna tabi tutulduğu tahmin edilmektedir (2010: 357). Aslan ise, 1940 yılı Genel Nüfus Sayımına göre Tunceli nüfusu(nun) yaklaşık olarak

13.000 kadar azal(dığını) belirtmektedir (2010b: 406). Aslan, bu toprakların tanıklık ettiği olayların büyük anlatıların hiçbir zaman dindirmeye yetmeyeceği kadar derin yürek acıları yaratmış olduğunu söyler ve bunlardan sadece ikisine değinir. Birincisi, bilmedikleri topraklara gönderilen insanların tarif dahi edemediği “sürgün” deneyimleridir. İkincisi, Osmanlı’dan günümüze hiç değişmemiş olan “ıslah etme” “terbiye etme” anlayışıdır. Sürgüne gönderilerek, dil ve inanç pratikleri yok sayılarak bu politikalarda süreklilik sağlanmıştır (2010a). Dolayısıyla, bir yandan Dersim Olayları’na maruz kalan Dersimliler diğer yandan da sürgüne maruz bırakılmışlardır. Genç Cumhuriyet döneminde yaşanan Olaylar nedeniyle “Dersimliler moderniteyi ’38 deneyimiyle, yani devletin yöreye müdahalesi sonucunda yaşanan şiddet ve göç yoluyla yaşamışlardır” (M. Kalman’dan aktaran: Neyzi, 2011: 149) demek yanlış olmayacaktır.

Dersim Olayları’nın gerçekleşmesine neden olan, resmi veya yarı resmi organların veya görevlilerin Dersim hakkında ürettikleri söylemlere bakıldığında Dersim’in aslında neden sorun haline geldiğini ya da getirildiğini anlamak daha mümkün hale gelmektedir. Dersim’in ve Dersimlilerin resmi belgelerde nasıl aktarıldığı ya da bir diğer deyişle nasıl söylemsel bir zemin içerisinde sunulduğu ve bu söylemsel zeminin Dersim ile Dersimlileri nasıl hikâyeleştirdiğini ortaya koymak önem taşımaktadır. Böylece resmi tarihin hikâye edilmesinde Dersim’e ve Dersim’in temsil ettiği kültüre yönelik resmi bakış açısının ortaya çıkarılması mümkün olacaktır. Bu bakımdan, izleyen bölümde resmi tarih söyleminde Dersim ve bu söylemden türeyen hikâye tartışılacaktır.

2.1.3. Resmi Söylemden Türeyen Hikâye

Dersim’in, genç Türkiye Cumhuriyeti için 1925 yılından itibaren bir sorun teşkil etmeye başladığı yukarıda belirtilmişti. Dersim’in neden sorun teşkil ettiğini ise dönemin resmi veya yarı resmi kaynaklarının aktardığı bilgiler doğrultusunda ortaya çıkarma imkânına bugün için sahip olduğumuzu belirtmeliyiz. Pek çok yazılı kayıt ve arşiv belgesi, Dersim bölgesinin Cumhuriyet için oluşturduğu tehlike ve tehdidin ortaya çıkarılmasını mümkün hale getirmiş olmakla birlikte, Dersim’in bu raporlar ve arşiv belgelerinde nasıl söylemselleştirildiğini de ortaya koymayı olanaklı kılmıştır.

Genç Cumhuriyet ile birlikte tarih bir siyasal uğraş haline gelmekte, getirilmekteydi. Tarih olanı değil, isteneni yazmakta ve bir şekilde yeni bir anlatının hikâye edilmesinde kullanılmaktaydı. Ersanlı, tarihin bu kurgusal ve siyasal niteliğini gayet açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Ona göre, Cumhuriyet'in başlangıcından itibaren tarihçiler Türk ulus-devletinin kurucuları olarak görülmüşlerdir. Bu nedenle, tarihçilerin bilimsel uğraşlarındansa siyasal misyonları daha üstün tutulmuştur (2006: 16). Tarihin, tarih yazımının bu kurgusal ve hikâye oluşturucu niteliğini yalnızca Türk ulusal devletini kurmak isteyen elitlerde değil hemen hemen tüm milletlerde görmek mümkündür. Bu hikâyeleştirmeler, özellikle yeni devletler kurulurken ya da devletler çökerken oluşturulmaktadır. Bu noktada, tarihe kurucu bir rol atfetmek ya da kurtarıcı bir rol atfetmek için tutunulmakta ve ona siyasal bir değer yüklenmektedir. Bu bakımdan, bu anlayıştan yola çıkıldığında söylenebilir ki, “tarih bir bilim olamaz, çünkü geçici şeylerin bilimi olamaz [...] onun değeri kuramsal ya da bilimsel bir değer değildir ancak pratik bir değer [...] olabilir (Collingwood, 2013: 71). Collingwood, Polybios’a referansla bu tarih algısı için şunları belirtir; “tarih bilimsel olarak doğru ya da tanıtlayıcı olduğundan değil, siyasal yaşam için bir okul ve eğitim temeli olduğundan incelemeye değer(dir)” (2013: 71). Tarihin bu niteliği dikkate alındığında genç Cumhuriyet'in tasarladığı tarih anlayışının kendi korku ve ön yargılarına dayanarak oluşturulan ve bunların bir ürünü olarak ortaya çıkmış bir tarih anlayışı olarak görmek mümkündür. Collingwood'un bu tarih algısını Platon'a referansla “*doxa*” yani ön yargı benzeri bir yazıma benzetmektedir. *Doxa*, öncesiz-sonrasız ve kavranır değil, zamansal ve algılanabilir olan şeye ilişkin sözde bilgi(dir)” (2013: 71). Tarihin yeniden yazılabilirliği, pratik niteliği, ön yargılara bağlı niteliği ve yukarıda anılan özellikleri dikkate alındığında onun nasıl hikâyeler vasıtasıyla söylemler ve anlamlar ürettiğini görmek mümkün olmaktadır. Tarih yazımının bu özellikleri dikkate alınarak, Türkiye Cumhuriyeti'nin Dersim üzerine oluşturduğu tarihsel anlatıma bakarak Dersim'in nasıl hikâyeleştirildiğini görmek mümkün olacaktır.

1926 tarihli Mülkiye Müfettişi Hamdi Bey'in raporunda Dersim'in gittikçe Kürtleştiğinden ve bundan dolayı da tehlikenin giderek büyüdüğünden söz edilmektedir. Kendisi bizzat söz etmese de gerek kendinden önce gerekse de sonraki raporların belirttiği şekilde, Dersim'in Türklüğünü ima etmektedir. Dersim'i,

Cumhuriyet Hükümeti için bir çıban olarak niteleyecek olan Hamdi Bey bölgede bir ıslahat gerçekleştirerek “25 sene devam etmek şartıyla idealist unsurları, memur göndermek ve bunlara misyonerlik yaptırarak, bölgedeki Kürtleri Türkleştirmek gerektiğini önermektedir” (JUK, 2000: 201). Hamdi Bey’in Dersim söyleminde öne çıkan bir diğer nokta ise Dersim halkının, ağa ve şeyhlerin esiri konumunda bulunmalarıdır. Buna göre, halk, ağa ve şeyhlerin hayvan gibi esiri konumunda bulunmaktadır. Dolayısıyla, “halkın bir esareti hayvaniye ile merbut ve emirlerinde tamamen münkat buldukları reis, şeyh, bey, ağa, namı eşhas ve mütegalibeyi ve bunların akarip ve müteallikatını derhal uzak vilayetlere nakil ve iskân etmek” gerektiği belirtilmektedir (Bulut, 1991: 126-127). Hamdi Bey’in raporunda öne çıkan bu iki husus dikkate alındığında, Dersim sorununun aslında bir “iletişim sorunu” olarak kodlandığını öne sürebilmek mümkün görünmektedir. Bu, yeni kurulmuş bir devletin sınırları içerisinde yaşayan insanları yeni devletin iletişim kanalları içerisine dâhil edebilmek için verilen mücadelenin yansımasıdır. Bu amaç uğruna, bir taraftan, iletişimin pürüzsüz akabilmesi için Kürtlerin Türkleştirilmesinden söz edilebilmekteyken, diğer taraftan, Dersimli halk ile hükümetin (devletin) sağlıklı iletişim kurabilmesini engelleyen ve bu iki unsur (devlet ve halk) arasında bir parazit olarak görülen ağa ve şeyhlerin uzaklaştırılmaları gerekli görülmektedir.

Dersim üzerine yazılmış diğer raporlara bakıldığında da bu sorunu görmek mümkün olmaktadır. Vali Cemal Bey’in Dersim raporunda Dersim’in bir sorun olarak kodlanması, onun dinsel yapılanması ve bu dinsel yapılanmanın sonuçları üzerinden kurulmaktadır. Buna karşın, bu raporda da Dersim’in bir iletişim sorunu olarak ortaya konulduğunu belirtmek gerekmektedir. Örneğin, Dersim bölgesinin Sünni ahaliden farklı bir dinsel anlayışa sahip olması ve bundan dolayı haklarında çıkarılan “bu nalayık (uygunsuz) muamele Alevi Türkmenler arasında tesanüdü kavi ve takafülü içtimai (güçlü toplumsal dayanışma) vücuda getirmiştir” ifadesi bir şekilde iletişim sorununu ortaya koymaktadır (Bulut, 1991: 128). Ona göre, bu dinsel farklılaşmanın sonucu olarak ortaya çıkmış olan iletişim problemi eğer, “tazyikat nihayet bulur (baskı sona erer) ve şuurlu bir surette hareket olunursa, Dersimliler, Cumhuriyet’in çok sadık ve fedakâr hadımları olabilirler” (Bulut, 1991: 128). Dolayısıyla Dersim’i bir iletişim problemi olarak ortaya çıkaran şey Vali Cemal Bey’in raporuna göre onun dinsel farklılığıdır.

İletişim probleminin ve bu iletişim probleminin hikâyeleştirdiği Dersim'in Birinci Umumi Müfettişlik raporlarında anılışı da benzer bir çizgi takip etmektedir. Diğer raporlarda belirtilen durumlardan farklı olarak bu raporda "dağlılık" gibi bir toplumsal grubu betimleyen bir sıfattan söz edilmektedir. Buna göre dağlılık, yerleşikliliği ve insanlarla kaynaşmayı zorlaştıran bir kavramı oluşturmaktadır. Dağlılar açık bir şekilde iletişim noksanlığı ile tanımlanmakta ve bu da Dersim bölgesi ile özdeşleştirilmektedir. Bu nedenle, Dersim halkı da, bu rapora göre, "dağlık olmayan yere iskân olunmalıdır. Çünkü bunlar civarda görecekları her hangi bir dağa kaçmak ve orada kalmaktan nefsinı mahrum edeme(yeceklerdir)" (Bulut, 1991: 136). Bu noktada rapor, Dersimlileri dağlılar olarak hikâyeleştirmektedirken, aynı zamanda, dağlılığın bir doğası olduğundan ve bu doğanın da terbiye edilebilmesi için önlemler alınması gerektiğinden söz etmektedir.

1931 senesinde Dâhiliye Vekili Şükrü Kaya'nın raporunda ise Dersim'deki bu problemi halletmenin yolu bu halkı ticaret, ziraat ve sanat yoluna sevk etmek ve böylece hükümetin kanunlarını ifa etmeye kabiliyetli bir hale getirmekten geçmektedir. Dolayısıyla, iletişim meselesi olarak algılanan bir bölgenin iletişim kanallarına dâhil edilebilmesi için yaşam biçiminin de dönüştürülmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Uluğ'a göre Dersimli "elindeki sürünün [...] sütünü içer, yağını, etini yer, postunu sırtına giyer ama, yakın bir pazara götüremez" (1932: 23). Bu aslında, ticaret ile kontrol edebilirlik arasındaki yakın ilişkiyi göstermesi bakımından da önem taşımaktadır. Şükrü Kaya'ya göre de, halkı toprağa bağlamak Dersim'in ıslahı projesinin temel adımı olacaktır. Devlet ve yurttaşlar arasındaki ilişkinin toprak vasıtasıyla gerçekleştiğini bu noktada görmek mümkün olmaktadır. Toprak, kontrol edebilmenin bir aracı olarak işletilmektedir. Toprak bu bağlamda vergilendirme gibi bir işleve sahip olmaktadır aynı zamanda idari kurumlar üzerinden devlet ve halk arasındaki iletişimin de sağlanması anlamına gelmektedir.

Resmi raporlarda yer alan bu ifadeler, "Kürt meselesinin 1930'lar ve 1940'ların devlet söyleminde esas olarak aşiret ilişkilerinin direnci meselesi olarak yeniden kurulduğunu göstermektedir" (Yeğen, 2011: 139). Cumhuriyet döneminde halk ağının esiri olarak görülmektedir. "Seyit ve ağaların çok zalimane olan tasallut ve tecavüzlerinden kurtarılabilirse en muti ve çalışkan bir halk kazanılmış olacaktır" (JUK, 2000: 184). Halk ile dinsel ya da ekonomik sınıftan insanlar arasında bir ayrım

yapılmakta ve sorun bu sınıf vasıtasıyla iletişim sorunu olarak ima edilmektedir. Dersimlilerin medeniyet dışı varlıklar olarak görülmeleri de Cumhuriyet hükümetinin Dersimlilere yönelik bir diğer bakış açısını oluşturmaktadır. İletişim sorununun oluşturduğu bu söylem sonucunda yapılan uygulamalar da medeni olmayan kitleyi medenileştirme politikaları olarak sunulmaktadır.

2.2. ULUSAL KİMLİĞİN SORGULANIŞI VE BELGESEL SİNEMADA KİMLİK TEMSİLİ

Bu bölümde, 1980 sonrası yaşanan dönüşümlerin ulusal kimlik anlayışını nasıl sorgulamaya açtığını ve Dersimli kimliğinin de buna bağlı olarak sözlü tarihçilikle nasıl yeniden hikâye edildiğini göstermek amaçlanmaktadır. Bu yeniden hikâye etmenin çeşitli sanat alanlarına ve sinemaya nasıl yansıdığını da görmek mümkün olacaktır.

2.2.1. 1980 Sonrası Yaşanan Dönüşümler ve Ulusal Kimlik Anlayışının Sorgulanışı

1980 sonrası Türkiye olağanüstü bir dönüşüm içerisine girmiş ve bu dönüşüm kısmen Türkiye'nin dış dünyaya açılma politikaları kısmen de 1980 askeri müdahalesi vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Her alanda köklü dönüşümler yaşanmış ekonomi, toplum, siyaset ve sanat alanlarında önemli kırılmalar bu dönemde siyasal hayatta yer almışlardır. Buna karşın, 1980'li yılları aynı zamanda Türk siyasetinin gerilimli yılları olarak da adlandırmak mümkündür. 1980 yılında gerçekleştirilen askeri müdahale ile Türk siyasetinde şimdiye kadar görülmemiş bir depolitizasyon süreci başlamış, sanattan politikaya, edebiyattan sinemaya dek pek çok alanda kısıtlamalar ve sansürler uygulanmaya başlamıştır. Bununla birlikte, yukarıda da belirtildiği üzere, siyasal ve ekonomik liberalleşme dalgasının da Türkiye'ye girmeye başlaması bu gerilimli yılların temel nedenini teşkil etmiştir.

1980 askeri darbesi Türkiye'de yeni kırılmaların ve yeni toplumsal düzenin de başlangıç noktasını oluşturacaktır. Tıpkı 1960 darbesi gibi bu darbe de Türkiye'de yeni bir birikim rejimine geçilmesi için katalizör bir rol oynayacak, küreselleşmenin ivme kazandığı bu süreçte Türkiye, ekonomisini uluslararası sermayeye açma yönünde irade gösterecek ve liberalleşme politikaları tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de etkili olmaya başlayacaktır. Türkiye'de 24 Ocak 1980 kararları bu

ekonomik liberalleşmenin dönüm noktasını oluşturmuştur. Bu tarihten sonra Türkiye dışı dönük sanayileşme politikalarını uygulamaya başlamış ve planlamacı karma ekonomi modelinden serbest piyasa ekonomisine dayalı bir modele geçme sürecine girmiştir.

1980’li yıllar yalnızca ekonomik alanda kırılmaları getirmemiş aynı zamanda sanatsal, toplumsal ve siyasal bağlamlarda da getirdiği önemli değişimler ile muhtelif kırılmalara yol açmıştır. Ancak yukarıda da belirtildiği üzere, 1980 sonrası Türkiye’sini belirleyen temel önermeyi, onun gerilimli bir süreçten geçtiği yargısı oluşturmuştur. Bu gerilimler Türkiye’nin siyasal, toplumsal ve sanatsal tüm alanlarında kendini göstermiştir. Türkiye, bir yanda, 1980 askeri müdahalesinin getirdiği kısıtlamaları diğer tarafta ise siyasal ve ekonomik liberalleşme dalgalarını birlikte deneyimlemiştir.

Türkiye gibi üçüncü dünya ülkelerinde, modernlik sorunu, ulus-devletin kurulması sorunuyla iç içe geçmiş bulunmaktadır. Yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu ideolojisini de böyle bir yukarıdan aşağıya bir milliyetçilik anlayışı oluşturmaktaydı. Bu oluşum içinde devlet, ulusun sınırlarını çizebiliyor, bu sınırların dışına taşılmadıkça da kolektif bütünün bir tehditle karşılaşmayacağı çerçeveyi belirleyebiliyordu (Keyder, 2014: 44). Ancak 1980 sonrası dünya ile artan iletişim olanakları vasıtasıyla gelişen sivil toplum bu modernleşme paradigmasının altını oyarcasına yeni kültürel ifade olanaklarını geliştirme fırsatını yaratmaya başlayacaktı. Bu süreç bir dereceye kadar uluslararası sisteme daha fazla entegre olmaya çalışan bir Türkiye’nin sonucu olarak ortaya çıkacaktı. Kaldı ki, insan hakları ihlallerine karşı uluslararası toplumun ilgisi de bu dönemden sonra artmaya başlamış ve bu sürecin Türkiye’ye de yansımaları olmuştur. Birleşmiş Milletler, Avrupa Birliği, Avrupa Güvenlik ve İşbirliği Teşkilatı gibi uluslararası kuruluşlar azınlık konularına eğilmeye başlamışlar ve azınlıkların temel haklarının sağlanması ve güvenceye alınması için çalışmalar yapmaya başlamışlardır. Neyzi bu dönemi şu şekilde ifade etmektedir:

“Kuşaklar boyunca geleceğe yönelmiş olan Türkiye toplumu, 21. Yüzyılda kendi tarihini yeniden keşfetmektedir. Küreselleşme, özellikle Türk ekonomisinin küresel ekonomiye eklenmesi, Avrupa’da, Türkiyelilerden oluşan diaspora cemaatlerinin oluşması, küresel medyanın ortaya çıkması ve Kürt ve Alevi kimliklerinin kamusal alana taşınması bu süreçte

önemli roller üstlenmiştir. Devlet içindeki “kirlenme”, mafyalaşma ve şiddet de siyasal sistemin toplum nezdinde güvenilirliğini kaybetmesine neden olmuştur. Susurluk olayı ve Marmara depremi ise hem bu sorunları su yüzüne çıkarmış hem de sivil toplum örgütlenmelerini güçlendirerek toplumun demokratikleşme yolundaki taleplerini tetiklemiştir” (2011:9-10).

Bozdoğan ise “bugün, Cumhuriyet’in resmi modernleşme ideolojisinin elitizmi, katılığı ve dayatmacılığının gittikçe gözden düşmekte olduğu yadsıyamayacağımız bir gerçektir” (2014: 148) diyerek Türkiye’nin 1980’den sonra yaşadığı dönüşümü şu şekilde ifade etmektedir: “Postmodern Türkiye’nin 1980’lerdeki genel görünüşü, bir yanda liberal ekonomi, sivil toplum ve feminist düşünce taraftarlarından diğer yandan da Müslüman aydınlara kadar uzanan çok çeşitli guruplar arasında, hem eski Cumhuriyet elitinin, hem de geleneksel solun resmi ideolojilerine, kültürel normlarına ve zihniyet alışkanlıklarına karşı gittikçe güçlenen bir tepki olarak özetlenebilir. Resmi modernizmin katılığı ve dayatmacılığı, edebiyat ve müzikten mimarlık ve sinemaya kadar bütün kültürel ifade biçimlerinde ilk defa böylesine bir meydan okumayla karşı karşıyadır ” şeklinde ifade eder (Bozdoğan, 2014: 147).

Bu dönemde, kültürel alanda modernleşme kuramlarının evrenselci iddialarından vazgeçilip, kültürel kimlik ve farklılık gibi terimlerin öne çıkışına tanıklık edilmeye başlanmıştır. Öyle ki, Türkiye’nin en tanınmış modernist mimarları bile tarihsel ve yöresel örneklerle biçimsel göndermeler yapmaya, İslami form ve motiflerden zaman zaman son derece yüzeysel aktarımlar yapmaya girişmişlerdir (Bozdoğan, 2014: 147-148). Bu örnekler sadece mimari alanında değil, kültür/sanat etkinlikleri/ürünlerinde de kendini göstermiştir. Örneğin; 6. İDANS (İstanbul Uluslararası Çağdaş Dans ve Tiyatro Festivali) kapsamında 4-5.10.2012’de Haliç Kongre Merkezi’nde sahnelenen, Berlinli tiyatro topluluğu Rimini Protokoll’un “belgesel tiyatro” performansı *Radıyo Müezzın*’ bunun bir örneğini oluşturmaktadır. Yönetmenliğini Stefan Kaegi’nin yaptığı tiyatrodaki Mısırlı gerçek müezzınler sahne almışlardır. Dört Mısırlı müezzın, Avrupa kamuoyunda genellikle tek bir boyuta ve düşmana indirgenen dini bir kültürün bireysel temsilcileri olarak, parçası oldukları geleneğin çok-yönlülüğünü ortaya koymuşlardır. *Radıyo Müezzın*’ın çıkış noktasını Hüsnü Mübarek döneminde Mısırlı devlet yetkililerinin ezanın tek bir merkezden okunmasını ve radyo aracılığıyla tüm camilere yayınlanmasını öngören planı

oluşturmuştur. Bir yandan siyasi baskı ortamında ve teknoloji çağında ezanın dönüşümü gündeme taşınırken, öte yandan tiyatro sahnesi, müezzinlerin anlattıkları hikâyeler, söyledikleri ezan nameleri ve video görüntüleriyle, “oyunun kahramanlarının” doğrudan ve özgürce seyirciyle iletişime geçtiği bir alana dönüştürülmüştür. Merkezi ezan uygulaması Türkiye’de de 28 Şubat darbesinden sonra uygulamaya konulmuştur. Ak Parti hükümeti tarafından kademeli olarak kaldırılmaya çalışılmakla birlikte bazı illerde ezan hâlâ merkezi sistemle okunmaya devam etmektedir. Merkezileşme, “tekseslileştirme” ve mekanikleşme süreçleriyle ilgili Türkiye’de de tartışılan konuları gündeme getirmesi bakımından Radyo Müezzin önemli bir performans olarak karşımıza çıkmaktadır.⁴ Görüldüğü üzere, gerek Türkiye’de gerek diğer üçüncü dünya ülkelerinde tekseleliğe karşı çok seslilik ve heterojenlik güçlenmeye başlamıştır. Uluslararası sistemin gittikçe artan bir oranda küreselleşmesinin yanında akademik ve entelektüel çevrelerin de bu heterojenlik fikri üzerindeki destekleyici çalışmaları bunda etkili olmuştur.

Bozdoğan ve Kasaba’ya göre “bugün pek çok düşündür birlik ve homojenlik yerine farklılık, çeşitlilik ve kültürel kimlik sözcüklerinin altını çizmektedir. Aynı zamanda da ulusal kalkınmacılığın bütün dünyada iflasına paralel olarak ulusçu-devletçi ideolojilerin yerine globalleşme, iletişim devrimi, yüksek teknolojiler ve uluslararası pazar kuralları [...] yükselen değerler haline gelmektedir. Bu gelişmelerin sınır tanımayan enerjisi karşısında, resmi modernleşme ideolojisi, tekliliği, aşırı ciddiliği ve baba erkilliğiyle bariz biçimde yavan ve yetersiz kalmaktadır” (2014: 11). Türkiye’nin homojenleştirici modernleşme deneyimi de benzer noktalarda eleştirilmiş ve bu modernleşme paradigmasının çöktüğüne yönelik bir takım eleştirilerde bulunulmuştur. Kasaba’nın da belirttiği gibi, “son on yıl ya da buna yakın bir süre içinde Türk sahnesine egemen olan ve birbiriyle çatışan fikir ve vizyonların büyük bir bölümü yalnız bir geriye dönüşü değil, Türk modernlik tecrübesinin tam bir çöküşünü haber vermektedir. Bu bakış açısına göre, Türkiye’deki ilerlemenin yarattığı sonuç rasyonel ve evrensel anlamda ilerici bir orta sınıf toplumu değil, ekonomik bakımdan kutuplaşmış, siyasal kavga içinde ve etnik olarak bölünmüş bir halk” oluşturmuştur (2014: 36). Türkiye’deki modernleşme deneyiminin ‘çöküşü’ artık farklı zeminlerde farklı farklı konularda tartışma

⁴ Ayrıntılı bilgi için bakınız: <http://radyomuezzin.com/> ve <http://idansblog.org/2012/10/06/stefan-kaegi-rimini-protokoll-ile-soylesi/>

imkanları doğurmuştur ve Türkiye'nin toplumsal tarihinde bir dönüşüme yol açmıştır.

Geç modernleşmenin yarattığı bu tartışmalar özellikle Türkiye'de yaşayan azınlıklar ve farklı kimlikler üzerinde cereyan etmiştir. Bunların en önemlilerinden biri Dersim Olayları ve bu bağlamda Dersimli kimliğinin de tartışmaya açılmış olması durumudur. Çalışmanın ilerleyen bölümünde, yaşanan tüm bu gelişmeler ve değişimler sonrasında kamusal alanda tartışılmaya başlanabilen Dersim Olayları'nın yeniden hikâye edilişi üzerinde durulacaktır.

2.2.2. Dersim Olaylarının Yeniden Hikâye Edilişi

Türkiye'de 1980 sonrası yaşanan gelişmelerin sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel anlamda bir dizi dönüşüme yol açtığını daha önce vurgulamıştık. Böyle bir dönüşüm, Türkiye'de ulusal kimlik kurgusunun dışında bırakılan birçok kimliğin de su yüzüne çıkmasını sağlamıştır. Gerçek kimliğini gizlemek zorunda kalan ya da hali hazırdaki ulus kimliğine eklenmeyi tercih eden azınlıklar yaşanan tüm bu dönüşümlerden sonra görünür olmaya başlayabilmişlerdir. Bütün bu gelişmeler Dersim Olayları'nı ve Dersimli kimliğini de yeniden konuşmayı mümkün kılmıştır. Kimlik konusundaki tartışmaların hız kazanmasıyla "Dersim örneğine bakıldığında Cumhuriyet kuşağı kendisini koruma amacıyla asimilasyonu seçerken '68 kuşağının toplumu dönüştürmeyi hedeflediği, '80 sonrası kuşağının ise Dersimli ve Alevi kimliğini yeniden keşfettiği görülmektedir" (Neyzi, 2011: 12). Kimliğin bu 'inşa' gücü Dersim Olayları'nın da çeşitli platformlarda ve dolayısıyla anlatılarda yeniden okunmasını sağlamıştır. Hall'un ifade ettiği ikinci tür, inşa halinde olan kimlik anlayışı ve Chambers'ın vurguladığı kimliğin parçalanabilirliği ve sorgulamaya açılabilirliği, bizi 1980'den sonra Türkiye'de sorgulanmaya başlanan kimliklere yeniden bakmaya çağırır adeta. Dersim Olayları'nı konu edinen belgeseller bağlamında inceleyecek olduğumuz Dersimli kimliği bu tür bir inşa sürecine girer. Olaylara tanık olan mağdurlar ya da mağdur yakınları Dersim ile ya da Dersim Olayları'yla ilgili anlatılarını/hikâyelerini 'hatırlama' ve 'anımsama' yoluyla sürekli, yeniden inşa ederler. Bu bakımdan "kimlik, 'dillendirilemeyen' öznellik hikâyelerinin tarihsel ve kültürel anlatılarla buluştuğu istikrarsız noktada biçimlenen" bir araca dönüşür (Hall'dan aktaran: Chambers, 2005: 41). Buna yol veren bir diğer önemli konu da tarih anlayışının değişmesi olgusudur. Dünyada ve Türkiye'de

yaşanan değişimler, tarihi yazan egemen anlayışları sorgularken diğer yandan da yazılan tarihi (egemen anlayışın isteği doğrultusunda tarihçilerin yazdığı) sorgulamaktadır. Bu süreçte Dersimli kimliğinin ve diğer kimliklerin yeniden keşfi şüphesiz değişen tarih anlayışı ve tarih karşısında insanların artık kendilerini nasıl konumlandıklarıyla da ilgilidir. Bu bağlamda değişen tarih anlayışına değinip bu tarih anlayışının nasıl sözlü bir tarihe doğru evrildiğini görmekte fayda olacaktır.

Hobsbawm, “aşağıdan tarih” olarak nitelendirdiği sözlü tarih anlayışının 18. yüzyıldaki kitle hareketlerinin tarihi ile ve özellikle Fransız Devrimi ile eş zamanlı olarak başladığını belirtmektedir (2009: 251). Böylece, sözlü aktarım yöntemi de bu sessiz yığınların yaşanmışlıklarından ve belleklerinden yola çıkarak tarihsel bir anlatı kurma yoluyla kullanılmaya başlamıştır. Sözlü tarih çalışmalarının önemi antropologlardan öğrenilmiştir. Değişik toplum ve kültürlerin yaşayış, örf, adet ve kültürlerini bu kültürlerin yaşam alanlarında görüp anlamak için yapılan saha araştırmaları, mülakatlar ve gözlemler veri toplama noktasında tarihçilere de yeni ilhamlar vermiştir. Tarihçilerin gerçekleştirdiği saha çalışmaları II. Dünya Savaşı’ndan sonra sözlü tarih adını almaya başlamıştır. Öyle ki sözlü tarih kavramını “oral history” terimiyle ilk olarak Gould 1942 yılında kullanmıştır. Bu tarih yöntemi geçmiş bizzat deneyimlemiş insanların belleklerindeki hatıraların aktarılması yoluyla oluşturulmuştur. Bu tarih yöntemi iki noktada özellikle önem taşımaktadır. Bunlardan birincisi, yukarıda da belirtildiği gibi, sıradan insanların yani sayılmayan sessiz yığınların belleklerini tarihin ögesi haline getirmesiyken, bir diğeri ise, bu sessiz kitlelerin anımsamalarının, bilgelerin hatırlama şekillerinden farklı olması noktasında ortaya çıkmaktadır (Hobsbawm, 2009: 253). Thompson, “içinde bulunduğumuz yüzyıla kadar tarih(in) temel olarak siyasete odaklan(dığını)” ve bu bağlamda “iktidar yapısı(nın da) geçmişi kendi algılayışıyla kaydeden devasa bir kayıt cihazı gibi işle(diğini)” (1999: 2) vurgular. Thompson’a göre sözlü tarih insanlar etrafında kurulmuş bir tarih türüdür. Tarihin içine hayatı sokar, kapsamını genişletir. Kahramanlarını sadece liderler arasından değil çoğunluğu oluşturan ve o ana kadar bilinmeyen insanlar arasından da seçer. Toplumsal sınıflar ve nesiller arasında bağlantıyı, dolayısıyla anlayışı sağlar. Ortak anlamları ortaya çıkarmak tarihçiye ve başka insanlara bir mekâna ya da zamana ilişkin aidiyet duygusu kazandırabilir. Kısacası daha dolu insanlar yaratır. Aynı şekilde, sözlü tarih, insanı

tarihin kabul edilmiş mitlerini ve tarih geleneğinin içinde yer alan baskın yargıları tartmak zorunda bırakır. Tarihin toplumsal anlamını kökten dönüştürmek için bir araçtır (1999: 18). Bu dönüşüm aracılığıyla “...tarih kitaplarda, müzelerde, radyoda ya da bir filmde yazılırken, tarihi yaratan ve yaşayan insanlar kendi sözleriyle tekrar merkezi bir yere oturtabilirler (tarihi). Ayrıca “tarihin tek işlevi rahatlatmak olmamalı, (tarih) aynı zamanda bir meydan okuma, değişime doğru götüren bir anlayış (da) yaratmalıdır”. Bu bağlamda “tarih daha demokratik bir hale geliyor” (Thompson, 1999: 2, 7, 17) diyerek tarihin yeniden yorumlanmasının daha demokratik bir durum yaratacağını ifade etmektedir.

Danacıoğlu'nun, Tarih Vakfı'nın 1999 tarihinde başlattığı Yerel Tarih Grupları Projesi'nin bir parçası olarak kaleme aldığı *Geçmişin İzleri: Yanıbaşımızdaki Tarih İçin Bir Kılavuz*⁵ adlı eseri tarih anlayışının nasıl değiştiğini Türkiye üzerinden anlatmaya çalıştığı için Türkiye'de tarih anlayışının sorgulanıp sözlü tarihin nasıl geliştiğini anlamak açısından oldukça önemlidir. Danacıoğlu “tarih/tarihler inşa edilirken her inşa faaliyetinde olduğu gibi- hafriyat çalışmaları sonucunda kenara atılanlar” olduğunu belirtir ve bu hafriyat çalışması sonucunda yazılı tarihin ardında kalanları “tarihin molozları” olarak nitelendirir (2001). Danacıoğlu Türkiye'de 1980'lerin sonundan itibaren yaşanan dönüşümlerin, etnik ve dini kimliklerin dillendirilebilmesini ve “kökenlerin peşine düşme” duygusunu arttırdığını vurgular. Yerel olanın popüler hale gelmesiyle Türkiye'de “yerel olanı araştırılmaya değer” bir anlayışın gelişmeye başladığını söyler. Bu anlayışın gelişmesinde yaşanan bir diğer dinamiği de “sivil toplum örgütlenmelerinin etkinleşmesi” olarak görür (2001). Danacıoğlu'na göre yerel tarih, “tarihin aşağıdan yazıldığı şekillerinden biri olarak kabul edilebilir” ve “‘tarihin molozları’ olarak bir kenara atılmış olanlara eğilmek” demektir (2001: 7). Yerel tarih çalışmaları tarihin kavranma biçimini değiştirip dönüşüme uğratarken “söz ile tarihin yolları 19. yüzyılın ikinci yarısında, tarihin kendini bir bilim dalı olarak tanımlama uğraşısına girdiğinde ayrılır. İronik bir biçimde tarih, kişisel bellek ve değerlendirmeleri bilim-dışı kabul edip dışarıda bırakır” (2001: 131). Dışarıda bırakılan değerlendirmeler sözlü tarihçiliğin

⁵ Esra Danacıoğlu, *Geçmişin İzleri: Yanıbaşımızdaki Tarih İçin Bir Kılavuz*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2001

oluşmasına yol verir böylelikle. Sözlü tarih, çeşitli bilim dallarının ilgisini çeker ve sözlü tarih çalışmaları hız kazanır bu noktadan sonra. Danacıoğlu sözlü tarihi, “her türlü insani etkinliğin tarihin öznesi haline gelebilmesinin yakın dönemlere ilişkin tarih çalışmalarındaki sonuçlarından olan sözlü tarih, belli bir döneme ait kişisel tanıklık ve/veya yaşantıların belleğin derinliklerinden çıkarılıp değerlendirilmesi yoluyla toplumların tarihlerinin inşasına katkıda bulunan bir araştırma yöntemi” olarak tanımlar (2001: 133). Sözlü tarih, “...daha demokratik ve katılımlı bir tarihe, devlet-dışı, ‘sivil’ bir tarihin kıyılarına taşır bizi; ‘yığınların tarihi’, aşağıdakilerin sesini dolayimsız bir biçimde duymamızı sağlar” (Danacıoğlu, 2001: 133). Bu bakımdan sözlü tarih, “küçük hayatlara, tarihin mikro ayrıntılarına ulaşma(mızda)mızda başlıca kılavuzlardan biri olacaktır” (Danacıoğlu, 2001: 135). Sözlü tarihle ilgili bu kuramsal yaklaşımlardan sonra Türkiye’deki sözlü tarih çalışmalarının örneklerine bakmak faydalı olacaktır.

Leyla Neyzi de Türkiye’deki sözlü tarih çalışmalarına önemli katkılarda bulunmuştur. “*Ben Kimim?*”: *Türkiye’de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik* adlı eserinde 1996-2003 yılları arasında yapmış olduğu sözlü tarih çalışmalarıyla ilgili makaleleri bir araya getirerek Türkiye’deki sözlü tarih çalışmalarına çok önemli bir katkıda bulunmuştur. Bunun yanında *İstanbul’da Hatırlamak ve Unutmak: Birey, Bellek ve Aidiyet* ve çeşitli makaleleri derlediği *Nasıl Hatırlıyoruz?: Türkiye’de Bellek Çalışmaları* adlı eserleri de alana katkı sunmaya devam etmiştir.

Neyzi’ye göre sözlü tarih, (yazılı) tarihte tartışmalara yol açmış ve/veya göz ardı edilmiş olayların incelenmesine önemli bir katkıda bulunabilir. Sözlü tarihle, belgelere dayalı tarih arasındaki en önemli farklardan biri, sözlü tarih görüşmelerinin bu tarihi olayların yaşandığı dönemde değil de, daha sonra ve belleğe referansla yapılmalarıdır. Sözlü tarihin öznel, güncel ve anlatıya bağlı yapısı, tarihin bireyler tarafından günümüzde nasıl anlaşıldığını, yorumlandığını ve yaşandığını anlamayı sağlar (2011: 10). Sözlü tarih, tarihi belgelerden yararlanmakla birlikte, ağırlıklı olarak sözlü tarihçi ile görüşmecinin birlikte oluşturdukları ve ses ve/veya görüntü kaydı yapılan bir anlatı metninin sözlü tarihçi tarafından çözümlenmesini içeriyor. Bu anlatı, görüşmecinin bellek yoluyla geçmişte yaşanmış olayları anımsarken, onları bugünün gözüyle ve bugün için yorumlamasıyla oluşuyor. Sözlü tarihçi de kendi yaratma sürecinde bu anlatıyı yorumluyor (Neyzi, 2011: 15). Neyzi’nin

belirttiği sözlü tarih anlayışı, bireylerin belleklerine başvurarak bugünü oluşturmayı/bugünü geçmişle birlikte yeniden kurmayı işaret eder. Keza, “*Ben Kimim?*”: *Türkiye’de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik*⁶ adlı çalışmasında, Türkiye günümüze dek dillendirilemeyen kimlikleri görünür kılmaya çalışır. Yahudiler, Hristiyan Araplar, Avrupa diasporasında yaşayan Türkler bu kimliklerden bazılarıdır. Neyzi’nin farklı kimliklere sahip kişilerle yaptığı görüşmelerde, bu kişilerin kimliklerini oluşturmada, yaşamlarında dönüm noktası olan olayları baz alarak kimliklerini kurdukları görülmektedir. Bu çalışma kapsamında Neyzi’nin gerçekleştirdiği iki sözlü tarih görüşmesinden bahsetmekte fayda olacaktır: Metin ve Kemal Kahraman ile Gülümser Kalik’in öyküsü. Metin ve Kemal Kahraman, Dersimli kimliği üzerinden diasporik deneyimlerini anlatırlar bu görüşmede. Diasporada/farklı yerlerde yaşamaları onlara Dersimli kimliğini unutturmamış aksine güçlendirmiştir. Onların diasporadayken Dersim’le kurdukları ilişki müzik aracılığıyla olmuştur. Dersimli yaşlıları ve Dersim’in kutsal mekânlarını yaptıkları müzik ile yeniden keşfetmektedirler. Dersimli yaşlılar, Dersim Olayları’nın yaşayan tanıkları olmaları açısından Metin ve Kemal Kahraman’ın da kendi kimliklerini ve belleklerini oluşturmaları açısından önemlidirler. Gülümser Kalik’in ise, İstanbul’da yaşamasına rağmen bir imge haline getirdiği Dersim’deki köyü üzerinden kimliğini kurduğu ayrıca anlatılarını Dersim Olayları üzerinden hikâyeleştirdiği görülmektedir.

Türkiye’de özellikle 1980’li yıllarda sorgulanmaya başlayan resmi tarih tezine alternatif tarih okumaları şeklinde gelişen sözlü tarih çalışmaları bu bağlamda alternatif anlatılar kurmada oldukça etkili olmuşlardır. Dersim Olayları sözlü tarih çalışmaları aracılığıyla yeniden dillendirilirken diğer bir yandan da edebiyat, müzik ve sinema gibi diğer çeşitli sanatlar aracılığıyla da yeniden hikâye edilmeye başlanmıştır. Cemal Taş’ın (*Dağların Kayıp Anahtarı: Dersim 1938 Anlatıları*, 2010, İletişim Yayınları), Nezahat Gündoğan ve Kazım Gündoğan’ın (*Dersim’in Kayıp Kızları*, 2012, İletişim Yayınları) ve Emirali Yağan’ın (*Beyaz Dağ’da Bir Gün*, 2013, İletişim Yayınları) kitapları Dersim Olayları’yla ilgili tanıkların anlatılarının yer aldığı sözlü tarih çalışmalarıdır. Ayrıca Haydar Karataş’ın (*Gece Kelebeği*, 2010,

⁶ Leyla Neyzi, “Ben Kimim?”: Türkiye’de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik (Çev. H. Özkan), İstanbul, İletişim Yayınları, 2011

İletişim Yayınları) ve (*On İki Dağın Sırrı*, 2012, İletişim Yayınları) adlı Dersimle ilgili romanları, Murathan Mungan'ın herkesin bir Dersim hikayesi olduğundan yola çıkarak çeşitli yazarların öykülerinden oluşan kitabı (*Bir Dersim Hikayesi*, 2012, Metis Yayınları), da edebiyat alanında Dersim Olayları'nı konu edinen önemli çalışmalar. Ailesi Dersim sürgünü olan Cemal Süreya "*Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim*" adlı şiirindeki bir mısrasında "Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi" diyerek Dersim Olayları esnasında yaşanan sürgünü ima eder ve eşine gönderdiği bir mektupta bu şiirde yer alan mısrayı başka bir şiirle açıklar:

"Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi. Bizi bir kamyonla doldurdular. Tüfekli iki erin nezaretinde. Sonra o iki erle yük vagonuna doldurdular. Günlerce yolculuktan sonra bir köye attılar. Tarih öncesi köpekler havlıyordu. Aklımdan hiç çıkmaz o yolculuk, o havlamalar, polisler... Duyarlığım biraz da o çocukluk izlenimleriyle besleniyor belki. Annem sürgünde öldü, babam sürgünde öldü."

Müzik alanında ise Metin ve Kemal Kahraman'ın çalışmaları oldukça önemlidir. Enstrümantal, Zazaca ve Türkçe türkülerden oluşan *Ferfecir* (Sabah Güneşi, 1999) isimli albümleri Dersimli kimliğinin yeniden keşfi ve Dersim'i diasporadan anlamının bir yolu olmuştur adeta. Derleme bir albüm olan *Yaşlılar Dersim Türküleri Söylüyor* (1997) albümleri ise Dersim'in kültürünü, inancını ve geleneklerini türküler ve deyişler yoluyla aktarmanın bir aracı olur. Metin ve Kemal Kahraman ayrıca yaşlılarla yaptıkları görüşmeleri kayda alarak bir Sözlü Kültür Kütüphanesi de oluşturmak istemektedirler. Bu kütüphaneyi oluşturma amaçlarını "mümkün olduğunca kim ne anlatırsa onu kaydetmek lazımdı. Hiçbir şey anlatamıyorsa hayat hikâyesini anlatsın. Yeter ki bize o dilde konuşsun; masallar anlatsın, şarkılar söylesin, dua etsin"⁷ diyerek açıklamışlardır. Ayrıca Kalan Müzik Dersimli müzisyenlerin de türkülerinin bulunduğu *Tunceli Dersim Türküleri* (2013) adlı bir albüm yayınladı.

Dersim Olayları'nın yeniden hikâye edilmeye başlanmasının sinema/belgesel sinemaya nasıl yansıdığına ve nasıl temsil edildiğine izleyen bölümde kısaca değinilecek olup detaylı incelemeler ise belgesellerle ilgili analizlerin yapılacağı üçüncü bölümde yer alacaktır.

⁷ <https://m.bianet.org/bianet/sanat/195862-zazaca-muzige-adanmis-hayatlar-metin-ve-kemal-kahraman> (Online Erişim: 22.05.2019)

2.2.3. Yeni Belgesel Sinema Anlayışı ve Kimlik Temsilleri

1980 sonrası meydana gelen sosyo-ekonomik değişikliklerin birçok paradigmayı değişime ve dönüşüme uğratması belgesel sinema anlayışını da değiştirmiştir. Bunun yansımaları 2000 sonrası döneme denk gelmektedir. Yeni belgesel sinema anlayışında makro anlatılar önemini kaybetmiş yerine mikro anlatılar, kişilerin hikâyelerinin anlatıldığı konulara yer vermeye başlanmıştır. Ancak makro anlatılar yerine mikro anlatıların önem kazanması, bu gelişmeleri önceleyen bir dizi toplumsal, ideolojik, teknolojik ve kültürel-sanatsal dönüşüm ile ilgilidir.

Dünyada olduğu gibi belgesel sinemadaki eğilimleri ve tarzları etkileyen olayların başında, 1990 sonrasında Berlin Duvarı'nın yıkılışı ile birlikte Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin dağılması ve beraberinde dünyanın tek kutuplu hale gelmesi yer alır. Farklı ulusları ve etnik yapıları ideolojik bir temelde bir arada tutan reel rejimlerin çökmesi sonucu, yalnızca Sovyetler Birliği değil, aynı zamanda Yugoslavya da dağılmış ve Doğu Avrupa'da etno milliyetçi siyasetin egemen hale gelmesi sonucu, pek çok ulus devlet kurulmuştur. Bu değişim ile birlikte sosyal bilimlerde de modernist ya da pozitivist paradigmanın yerini dağılmış merkeziz bir özne anlayışına vurgu yapan postmodern paradigmanın yer aldığını söylemek yanlış olmaz. Kitleleri, çizgisel bir ilerleme doğrultusunda peşinden sürükleyen Marksizm gibi büyük anlatıların yerini, kadınların, cemaatlerin, etnik bileşenlerin ve farklı inanç gruplarının, cemaatlerin başrolde olduğu küçük anlatılar almıştır. Sözelimi artık sınıf yerine aile tarihi, inanç grupları araştırılmaya başlamış ve bu süreçte, savaşlardan oluşan resmi tarih kayıtları değil, kişilerin kendi anlatılarından oluşan sözlü tarih önem kazanmıştır. Belgesel sinema, bu değişimden hem etkilenmiş hem de ondan beslenmiştir. Zira bu dönemde oluşan ya da yeniden keşfedilen etno cemaatlerin araştırılmasında sözlü tarih ile birlikte belgesel sinemada işlevsel bir araç olarak kullanılmıştır. Öyle ki, üniversitelerde sözlü tarih bir disiplin olarak yer alırken, Türkiye'de bu yöntemin ilk kullanıldığı tezin 1938 Dersim Olayları ile ilgili olması rastlantı değildir.

Bu toplumsal ve ideolojik dönüşümde, teknolojik dönüşümün de belirgin bir yeri vardır. Küreselleşme söyleminin yükseldiği 1990 sonrası dönemde, bilgi ve

enformasyon alanındaki yenilikler, internet ile birlikte, kişisel cep telefonlarını, dijital kameraların ucuzlayıp yaygınlaşmasını, kişisel bilgisayarlarda minimal olanaklarla kurgu (montaj) yapılmasını, yapılan filmlerin sosyal medya denilen ortamlar üzerinden geniş kitlelere ulaştırılması gibi sonuçları beraberinde getirmiştir. Bir başka deyişle film yapmak, yalnızca temel uğraşı sinema olan uzman kişilerin değil, kişisel kamerası, bilgisayarı ve hatta cep telefonu olan bireylerin yapabileceği bir olanak olarak belirlemiştir. Ayrıca sinemasal okuryazarlığın ortaya çıkışı da bu süreci etkilemiştir. Disiplinlerarası çalışmalar, belgesel sinema alanında birçok bilimsel çalışmanın yapılabilmesine ve üretilen filmlerin sosyal bilimlerin yeni tartışma alanlarıyla yorumlanabilmesini sağlamıştır. Türkiye’de sinema kavrayışının ve buna bağlı olarak belgesel sinemanın da gelişmesinde düzenlenen film festivallerinin etkisi oldukça önemlidir. Ana akım filmleri gösteren sinema salonlarında izlenme imkanı olmayan filmler, düzenlenen festivallerle izleyiciyle buluşmuştur. Örneğin İlk olarak 2008 yılında yapılan Documentarist-İstanbul Belgesel Günleri, dünyanın birçok yerinden farklı konularda belgeseller göstermeye, belgesel sinemayla ilgili farklı konulara ağırlamaya ve atölyeler gerçekleştirmeye başladı. Documentarist’in ilk yılının sloganı “Neden Demokrasi?” idi. Bu bağlamda dünyanın 10 farklı ülkesinden 10 yönetmenin çektiği demokrasi konulu belgesellerin yer aldığı belgesel gösterimleri Türkiye belgesel sineması açısından oldukça önemlidir. Documentarist-İstanbul Belgesel Günleri, 2009 yılında “Hangi İnsan Hakları?”, 2010’da “Balkanlar”, “Kent ve Sinema” ve “Kapitalizm Çıkmazı”, 2011’de “Hayvanlar Alemi Belgesellerden Çekiliyor”, 2012’de “Belgeselin Tadı Değişecek” sloganlarıyla oluşturduğu programlar kapsamında çeşitli konularda belgesel gösterimleri gerçekleştirdi. Documentarist, 2012 yılından sonra düzenlediği afişlerde daha simgesel ve fotoğrafik sloganlar kullanarak gösterimlerine devam etmektedir. Documentarist’in kullandığı sloganlara bakılınca, Türkiye’de ve dünyada belgesel sinema anlayışının nasıl bir dönüşüm içine girdiğini de görmek mümkün olmaktadır. “Hayvanlar Alemi Belgesellerden Çekiliyor” denirken aslında belgeselin klasik anlamlarından sıyrılarak nasıl ‘insan’lı bir zemine çekildiğine de vurgu yapılmaktadır. Festivallerde gösterilme olanağı bulamayan filmler ise kültür merkezleri, dernekler ya da çeşitli kitle örgütlerinde gösterilmişlerdir. Bu durum, dolaşıma girememesi sorunu olan belgesellerin de izleyiciyle buluşmasına ve bu kişiler aracılığıyla bir kamuoyu oluşmasına da olanak sağlamıştır.

Yukarıda sözü edilen toplumsal ve ideolojik dönüşümle birlikte belgesel film üretiminde artış yaşanmış ve kişilerin kendi aileleri, anıları, geçmişleri kültürleri hakkında, sözlü tarihi de kullanan bir dizi film ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu yeni belgesel sinema anlayışında kişilerin kendi hikâyeleri/anlatıları ön plandadır. Bu belgesellere değinirken ‘anlatı’ kavramı sıkça karşımıza çıkacağından bu kavrama değinmek faydalı olacaktır. Anlatı kavramının tanımına geçmeden anlatıyı önceleyen hikâye/öykü kavramına da bakmak gereklidir. Hikâye kavramının sözlük anlamına bakıldığında: 1. *İsim* Bir olayın sözlü veya yazılı olarak anlatılması 2. Aslı olmayan söz, olay 3. *edebiyat* Gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düzyazı türü, öykü⁸ olarak tanımlandığı görülmektedir. Bu çalışma kapsamında ‘hikâye’ kavramının anlamı açısından bakıldığında Akbulut’un belirttiği gibi “hikaye sözcüğünü, ‘gerçek olandan farklı, gerçeğe aykırı olan’ anlamında değil, Randall’ın kavramsallaştırdığı gibi, yaşanmış olan olayın, tarihsel bir gerçeğin, birey ya da topluluk tarafından anlamlandırılma, içerilme biçimi anlamında” kullanıldığını ve “hikâye sözcüğünün, gerçek olandan uzak anlamıyla kullanılması, anlatıldığı gibi yaşanmış, deneyimlenmiş bir tarihsel gerçeğin olmadığı ya da böyle bir şeyin uydurma olduğu çıkarsamasına götürebileceği için, sözcüğün böyle bir kullanımından özellikle kaçınılmıştır” (2005: 92). “Öykü (ise), içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar dizisidir. ‘Olaylar’ ifadesi hem doğal hem de doğal olmayan (sel, araba kazası gibi) olayları içerir. Karakterler bir öyküde; *eyleyen (agent-* bir olaya sebep olanlar), *mağdur/kurban (patient-* etkilenen) ya da yararlanan (beneficiary- bir olaydan etkilenen) olarak yer alabilirler” (Jahn, 2012: 44). Kıran ve Eziler Kıran anlatıyı “bir olayın yeniden sunumu olarak” tanımlarlar. “Bir anlatı, içinde farklı söylem türlerini barındırabilir, böylece de anlatsal, betimsel, açıklayıcı ve kanıtlayıcı bölümler içerebilir. Bunlara, bazen anlatıcının yaptığı yorumlar, duygularını dile getirdiği çok kişisel bölümler ile kişilerin/kahramanların konuşmaları ve aktarılmış söyleşimler de eklenir. Yine de, anlatıyı belirleyen öykülemenin üstünlüğüdür, çünkü bu bölümün özelliği ne olursa olsun öykü kendi doğal akışını izler” (2000: 17, 53). Jahn bu durumu şu şekilde ifade eder: “..her anlatının bir öykü sunduğunu söyleyebiliriz. Öykü, içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar dizisidir. Bundan dolayı, anlatı, karakterlerin hem sebep olduğu hem de başından geçen olaylar dizisini sunan bir

8

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=hik%C3%A2ye&uid=22916&guid=TDK.GTS.55e6efde16a5d5.37738564 (Online Erişim: 23.05.2019)

bildirişim (*communication*) biçimidir. Sözlü olarak anlatılan öykülerde, tabii ki bir öykü-anlatıcısı yani bir anlatıcı vardır (2012: 12). Bu bağlamda “anlatı, bir öykü anlatan ya da sunan her şeyi kapsar. İster metin vasıtasıyla, ister resim, icra etme/performans ya da bütün bunların birleşimiyle olsun, hepsi anlatıdır” (Jahn, 2012: 44). Chatman’a göre ise anlatı “açıkça bir bütündür çünkü bir araya gelerek kendilerinden daha farklı bir bütün oluşturan öğelerden; olaylardan ve varlıklardan meydana gelir. Olaylar ve varlıklar tekil ve özerktirler ancak anlatı öğeleri ardışık bir bileşiktir. Dahası, anlatıdaki olaylar (şans eseri meydana gelmenin aksine) birbirleriyle ilgili ya da karşılıklı etkileşim halindedir” (2009: 19).

Akbulut 2000’li yıllar belgesellerine ilişkin ortaklıkları şu şekilde belirtmektedir: 1) Son dönem belgesel sinema, insanın merkezde olduğu bir anlayışa sahiptir. 2) Türkiye tarihinde yer alan ve bastırılan, dillendirilmeyen trajik, dokunaklı tarihsel, siyasal, kültürel sorunları ve olayları işleyerek izleyiciyi unutmaya karşı anımsamaya çağırır ve kolektif bir bellek inşa etmeye çalışırlar. 3) Tarihin resmi inşasında sesleri işitilmeyen, onlar adına daha ‘bilen’ seslerin aracılık ettiği kişiler, artık sözlü tarih yöntemiyle kendi seslerine kavuşurlar. 4) Son dönem belgesellerin bir başka ortak özelliği, önemli bir kısmının, daha ucuza mal edilen dijital teknoloji ile çekilmeleri ve kurgulanmalarıdır. 5) Bir dış sesin/ anlatıcının eşlik ettiği ve konusunu nesneleştiren, merkezdeki izleyiciye anlatmak için araya giren sergileyici tarz yerine, konuya ve özneye kendi sesiyle konuşma olanağı veren, onu nesneleştirmeyen, teşhir etmeyen, diyaloga çağırın, yerine göre gözlemsel, etkileşimsel ve de düşünümsel tarzdadır. 6) Yeni belgeseller, sinema salonlarında gösterilmedikleri zaman, öncelikle festivallerde, kültür merkezlerinde, çoğu kez üniversitelerde ya da demokratik kitle örgütlerinde de izleyici ile buluşur (2010: 121-124). Bu bağlamda, Akbulut’un ortak özelliklerini belirlediği son dönem Türkiye belgesel sinema anlayışıyla ilgili “her türlü sınırlayıcı kimlik tanımlarında uzakta, yerellikte, dilde, kültürde ve ideolojide konuları ele aldığı rahatça söylenebilir” (2010: 120). Nichols “marjinal grupların onur ve saygınlığını ortaya koyan ‘kimlik politikaları’ nın yükselişiyle ilişkilendirilen belgeselin sesi, toplumun egemen değer yargıları ve inançları altında baskılanmış ve görmezden gelinmiş kültür ve tarihlere yeni bir biçim kazandırmıştır. Bu süreçte, milli birlik söylencesinin ya da ideolojilerin reddettiği geçmişleri ve kimlikleri sahiplenip duyurmak (bu çok daha

yerel, bazen de ayrı bir görevdir) hükümet politikalarının arkasında ya da karşısında durmaktan daha önemli hale gelmiştir” derken kimliğin yeniden keşfini politik olarak tartışılmasından daha önemli gördüğünü belirtmektedir (2017: 246-247). Son dönem Türkiye belgesel sinemasına bakıldığında, burada belirtilen görüşlerin örneklerini görmek mümkün olmaktadır. *Sırtlarındaki Hayat* (Yeşim Ustaoglu, 2004) belgeseli bir grup Karadenizli kadının mücadelesini anlatırken *Oyun* (Pelin Esmer, 2005) belgeseli ise Mersin Arslanköy’de yaşayan kadınların tiyatro yapma süreçlerini anlatır. *Dûr* (Kazım Öz, 2005) ve *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy, Özgür Doğan, 2009) gibi belgeseller bir türlü dillendirilemeyen Kürt sorununu ve dilin önemini vurgularlar. *İki Dil Bir Bavul* belgeseli, gösterime girdikten sonra Kürt sorununun politik düzlemde tartışılıyor olmasının ötesinde dil sorununa getirdiği aşırı gerçekçi yaklaşımıyla kamuoyunda yeni bir tartışma yaratmıştır. Yönetmenler aslında bilinen bir gerçeği, ana dilde eğitim sorununu, gözlemsel bir yöntemle, öğretmenin ve öğrencilerin gündelik yaşamlarını göstererek anlatmışlardır. Belgeselin başarısı da bu gerçekçi doğasından ve aşırı politik bir konunun unsuru olan meseleyi kişisel hikâyelerden yola çıkarak anlatmasından kaynaklanmaktadır. Can Dündar’ın *Mustafa* (2008) belgeseli, Türkiye tarihinde önemli ve kutsal bir figür olan Mustafa Kemal Atatürk’ü insani bir yaklaşımla ele almıştır. Atatürk’ü farklı bir bakış açısıyla sunan belgesel kutsiyeti bozduğu gerekçesiyle eleştiri oklarına maruz kalmıştır. *Nahide’nin Türküsesi* (Berke Baş, 2009) Türkiye’deki gayrimüslimlere yöneltir bakışları. Yönetmen, Ermeni kökenli büyük annesi ve yakınlarının anlatılarıyla Türkiye’nin resmi tarihini sorgulamaya çağırır izleyiciyi. *Benim Çocuğum* (Can Candan, 2013) belgeselinde, Türkiye’de LGBT (Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Transgender) bireylere anne ve babalarının gözünden bakılmasının hikâyesi anlatılmıştır. Türkiye’de farklı cinsel kimliklerin kamusal alanda ifade edilmesi bir yana, bu kimliklere sahip kişilerin kendilerini ailelerine bile anlatamadığı bir dönemde böyle bir belgeselin yapılmış olması bu konuya olan uzaklığı gözler önüne sermiş ve Türkiye’deki LGBT bireylere olan bakışın tekrar sorgulanmasını sağlamıştır. Türkiye’de 2000’li yıllardan sonra üretilen belgeseller hem toplumsal anlamdaki yerleşik kabulleri sorgularken hem de belgesel ile kurmaca arasındaki farklılıkları da sorgulamaya açmıştır. Gerçeğin bir temsili olduğu ön kabulüne dayanan belgesel film anlayışı aslında zamanla gerçeğin yeniden yorumunun da bir temsili haline gelmiştir.

Yeni belgesel sinema anlayışı, resmi tarih anlayışının yıllarca yok saydığı ya da görmezden geldiği konuları su yüzüne çıkarmayı başarmıştır. Bu konulardan en önemli olanlarından biri de, Alevi/Kürt nüfusunun yoğunlukta olduğu Dersim bölgesinde, 1936-1938 yıllarında yaşanan Dersim Olayları'dır. Dersim Olayları'nı konu edinen *Dersim 38* (Çayan Demirel, 2006), *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* (Nezahat Gündoğan, 2010) ve *Hay Way Zaman* (Nezahat Gündoğan, 2014) belgeselleri, tanıkların anlatılarıyla resmi tarihe ilişkin söylemleri ve belgeleri kıyasıya bir mücadeleye sokarak tanıkların sözlü tarih anlatılarının galip geldiği bir noktaya getirir izleyiciyi. Bu belgeseller, hem politik sinemanın gelişmesi açısından hem de Dersim meselesinin kamusal alanda tartışılabilir olması bakımından oldukça önemlidirler. Diğer yandan da Dersimli kimliğinin yeniden keşfi anlamına gelen belgeseller üçüncü bölümde detaylı olarak incelenecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BELGESEL SİNEMADA KİMLİK TEMSİLLERİYLE İLGİLİ ÖRNEK ÇÖZÜMLEMELER

Bu bölümde öncelikle incelenecek olan konuyla ilgili üretilmiş olan belgeseller saptanmış olup bu belgesellerin konuya olan katkısı irdelenecektir. İncelenecek olan üç belgesel, söylem analizi yöntemi esas alınarak aşağıdaki kavramsallaştırmalar ışığında irdelenecektir:

-İncelenen belgesellerde hegemonik söylemlerin ne şekilde aktarıldığı?

-Sözlü tarih aracılığıyla, bireysel hikâyelerin nasıl kurulduğu ve bu hikâyelerin geçmişin yeniden inşasına ne şekilde katkıda buldukları?

-Geçmişte yaşanan travmaların bugüne nasıl aktarıldığı? Bir iyileşme ya da hesaplaşma sağlanıp sağlanamadığı?

-Dersimli kimliğinin yeniden keşfinin belgeseller aracıyla nasıl mümkün olduğu?

-Belgesellerin toplumsal anlamda ne tür etkilerinin olduğu?

3.1. TEMA VE SİNEMATOGRAFİ AÇISINDAN BELGESELLER

Çayan Demirel'in *Dersim 38* (2006) belgeseli, Cumhuriyet Türkiye'si'nin ulus-devletleşme sürecinde Dersim'de ortaya çıkan Olayları ve Olayların sonuçlarını konu edinmektedir. Bu sonuçlar, 1936 ve 1938 yıllarını kapsayan tebdil ve tehcir olayları ve bunun toplumsal hafızada bıraktığı etkileridir.

Belgeselde, ilgili yıllarda yaşanan olaylar tanıklar, fotoğraflar, gazete haberleri ve resmi belgeler eşliğinde anlatılmaya çalışılır. Belgeselde yer alan olay/olguların sıralaması şu şekilde özetlenebilir: Tanıkların anlatıları → Dersimli yaşlılar ve kutsal

yerlerin görüntüleri (müzik eşliğinde) → Arşiv fotoğrafları → Gazete küpürleri → Dönemin siyاسilerinin söylemleri (dış ses aktarımıyla) → Akademisyen, ekonomist, araştırmacı yazar, avukat ve sosyologların görüş ve bilgileri (arşiv görüntüleri ve fotoğraflar eşliğinde)... Belgeselde art arda sunulan bu olay/olgular tanıkların anlatılarıyla son bulur.

Dersim 38 belgeselinde, belgesel boyunca tanıkların yanında olduğunu ve onları sorularıyla yönlendirdiğini bildiğimiz yönetmen burada sesiyle de belgesele dahil olur. Yönetmen konuşmak istemeyen yaşlı tanığı konuşması için ikna etmeye çalışır fakat yönetmenin bu çabası sonuçsuz kalır. Şimdiye dek özel alanlarda paylaşılan hikayesinin kamera vasıtasıyla kamusallaşmasını istemez tanık. Belgesel, Nichols'un belirlediğı belgesel sinemanın altı ana biçeminden 'Katılımcı Biçem'e bir örnektir. Bu bakımdan belgesel, "yönetmen ve özne arasındaki etkileşimi öne çıkaran" bir üslupla işlenir. "Burada yönetmen kendini belli etmeden öznelerini gözlemlemek yerine, onlarla etkileşim içine girer. Sorular, röportaj ya da sohbet halini alır; iletişim bir tür işbirliğine ya da yüzleşmeye dönüşür" (2017: 52, 198).

Dersim 38 belgeseli, zorunlu iskân gibi önemli bir konuya da değinmekte ancak bu konuda hikâyeler dinletmemektedir. Belgeselin bıraktığı bu boşluğu *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* (Nezahat Gündoğan, 2010) adlı belgesel bundan dört yıl sonra, yine *Dersim 38* belgeselinin yapmaya çalıştığı bir tarzda yani sözlü tarihçilik örneğiyle dolduracaktır. *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* belgeseli, bir yandan Dersim Olayları sırasında kaybolan 5 ve 7 yaşlarındaki Şemsi ve Sakine adında iki amca kızının hikâyelerini dinletirken diğer yandan da yıllar sonra bulunabilen iki amca torununun, Huriye Aslan ve Fatma İçin'in hikâyelerini dinletir bize. Olaylar esnasında askeri karargâhın içinde kalan Şemsi ve Sakine'nin bir yarbaya evlatlık olarak verildikleri bilgisine ulaşan ailesi 70 yıl süren arama çabalarına rağmen bu iki kızdan bir türlü haber alamazlar.

İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları belgeseli de *Dersim 38* belgeselindeki anlatım tekniklerine benzer şekilde kurulmuştur. Belgesel boyunca canlı tanıklar, fotoğraflar, resmi belgeler, gazeteler ve dönemin siyasi/idari yöneticilerinin konuyla ilgili görüşlerinden yararlanılmıştır. Belgeselde yer alan olay/olguların sıralaması şu şekilde özetlenebilir: Dış sesin Dersim'i anlatması (Dersim'e ait görüntüler eşliğinde) → Arşiv görüntüleri → Gazete küpürleri → Dönemin siyاسilerinin

söylemleri → Arşiv fotoğrafları → Tanık yakınlarının anlatıları → Tanıkların anlatıları.... şeklinde tekrar etmektedir.

Her iki belgeselde de yazılı kaynakların benzerlik göstermesi ve bu yazılı kaynaklara yalnızca sözlü tarihçiliğin desteklenmesi noktasında ağırlık verilmesi *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları*'nda da sözlü hikâye tarihçiliğinin öne çıkartılarak hâkim söyleme alternatif oluşturma amacından kaynaklanmaktadır. Akbulut'un da belirttiği gibi, "Nezahat Gündoğan sözlü tarih yöntemi aracılığıyla izleyiciyi konuşulmayan, seçici unutmaya terk edilen bir gerçekle karşılaştırır" (2010: 121). Her iki belgesel de birbirlerine bu bakımdan yakınlaşırken *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları*'nın, *Dersim 38* belgeselinden bir farkı; Dersim'de yaşanan kıyım ya da zorunlu iskanları 'iki tutam saç'la göstergeleştirmesi ve alternatif anlatıyı bu iki tutam saçın anımsanışı üzerine kurmasıdır.

İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları'nın devam niteliğinde olan *Hay Way Zaman* (Nezahat Gündoğan, 2014) belgeseli de Dersim'in kayıp kızlarının izini sürmektedir. Bu kez bulunan kızlardan birinin, Emoş Gülver'in, hikâyesine odaklanır belgesel. Dersim Olayları sırasında ailesi öldürülen Emoş Gülver, yaralanan ağabeyi ile birlikte yollara düşer ancak bir süre sonra ağabeyini de kaybeder. Ağabeyinin nasıl ve nerede kaybolduğu/düştüğü/gözden yittiğini anlayamayacak kadar küçüktür. Bir subay tarafından evlatlık alınır Emoş Gülver ve genç kız olduğunda demiryollarında çalışan, kendinden büyük biriyle evlendirilir. Evlilik hayatı da çok iyi olmayan Emoş Gülver yıllar sonra kızının (ve aynı zamanda yönetmenin) çabasıyla köklerine, geçmişine doğru bir yolculuğa çıkar. Bu yolculukta hem geçmiş hayatına dair izlerin peşine düşer hem de hayatta kalan akrabalarını bulmaya çalışır.

Hay Way Zaman belgeselinde de olay/olguların anlatımı diğer iki belgeseldeki anlatıma yakın bir dilde kurulmuş olmakla birlikte belgeselde kurgusal görüntüler de yer verilmiştir. Belgeselde yer alan olay/olguların sıralaması şu şekilde özetlenebilir: Belgesel, Kurgusal görüntü → Aile fotoğrafları (dış sesin anlatımıyla) → Dersim'e ait görüntüler → Tanık anlatıları → Dış sesin tanıkla ilgili anlatıları → Kurgusal görüntü → Arşiv fotoğrafları → Tanık anlatıları (arşiv fotoğrafları eşliğinde) → Dönemin siyasilerinin söylemleri (arşiv fotoğrafları eşliğinde) → Askerlerin anlatıları → Dönemin siyasilerinin söylemleri → Tanık anlatıları → Kurgusal görüntüler (dış sesin aktarımıyla) → Dönemin siyasilerinin söylemleri

(arşiv fotoğrafları ve belgeler eşliğinde)... şeklinde devam edip kurgusal görüntülerle (dış sesin anlatımı eşliğinde) sona erer.

Belgesel, *Dersim 38* ve *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* belgesellerinde olduğu gibi kişisel bir hikâye üzerinden toplumsal bir meseleye değinir. Nichols'a göre:

“Toplumsal mesele belgeselleri, kamuyu ilgilendiren konuları toplumsal bir bakış açısından ele alır. Filmde yer alan kişiler, bu meselelerle ilgili bir bakış açısı belirtir ya da ona örnek oluşturur. Kişisel portre belgesellerinde (ise) kapsamlı toplumsal meselelerden dolayı olarak söz edilse de, bunlar arka planda varlıklarını korurlar. Filmde konu edilen kişiler, altta yatan meseleleri tanımlama gereksinimi duymaksızın onları deneyimler ya da onların içinde yaşarlar” (2017: 261-262).

Hay Way Zaman belgeseli kişisel bir portre üzerinden, Emoş Gülver'in hikâyesinden, toplumsal olana doğru bir bakış açısı sunar izleyiciye. Bu bağlamda belgesel, “toplumsal mesele belgeseli” olarak nitelendirilebilir.

3.2. HEGEMONİK SÖYLEMLER

Dersim 38 belgeselinde, 1936 yılı TBMM açılışında Atatürk'ün yaptığı konuşma Dersim üzerine üretilmiş hegemonik tarihi 7.05'te “Dahili iç işlerimizde en mühim bir safha varsa o da Dersim meselesidir. Dahilde bulunan iş, bu yarayı, bu korkunç çıbanı ortadan temizleyip koparmak ve kökünden kesmek işi her ne pahasına olursa olsun yapılmalı ve bu hususta en acil kararların alınması için hükümete tam ve geniş yetkiler verilmelidir” cümlesiyle özetlemektedir. Belgeselde Dersim Olayları, Dersim'in etnik ve coğrafi ayrışıklığı, Dersim'le ilgili yapılan kanunlar ve alınan kararlarla anlatılmaya çalışılmıştır. Kanunlardaki hukuki boşluklar, vali ve komutanların geniş yetkilerle donatılması gibi o dönemdeki uygulamalardan söz edilmektedir. Bu kanunlar düşman olarak nitelendirilen isyancıların öldürülmesi ve sağ kalanların iskânıyla ilgilidir. Buna zorunlu iskân siyaseti denilmektedir. Aygün zorunlu iskânı şu şekilde tanımlamaktadır:

“Zorunlu iskân, bir devletin, belli bir dini milli veya etnik grubu –iradesine aykırı şekilde-doğal yerleşim alanından uzaklaştırarak başka bir yere nakletmesi ve söz konusu grubun dil ve kültürünü ortadan kaldırmak için yeni yerleşim yerinde de bazı tedbirleri uygulamasıdır. Bu tedbirler, seyahat engeli ya da dil, kültür ve ibadet gibi konularda uygulanan tedbirlerdir.

Zorunlu iskan kavramı, sürgün, kolonizasyon, asimilasyon, cezalandırma, milliyetçilik, etnik temizlik gibi negatif temaları akla getirir” (2009: 35).

Dersim 38 belgeselinde Mahmut Yıldız ise İnönü, Bayar, Alpdoğan ve Atatürk gibi mahalle isimlerini duyduğunda aklına 38’in geldiğini belirtir. Yer adları, ulus-devlet yaratma sürecinde en önemli müdahale alanlarından biridir. Türkiye’de de genç cumhuriyet döneminde “...etnik kompozisyonu veya inanç dağılımını gösterir (yer/yerleşim) adları” yeni adlarla değiştirilerek “...bu yerleşim yerlerinin tarihsel kimlikleri, tarihin sıfır noktasına getirilerek yeniden başlatılmaya çalışıldı” (Danacıoğlu, 2001: 34). Bu bağlamda Dersim Olayları öncesinde ve sonrasında başta Dersim ilinin adı olmak üzere Dersim’de de birçok yerleşim yerinin adı değiştirilmiş ve bu yerler ulus-devletleşme sürecine katkısı olanların adlarıyla ya da ulus-devlet ideolojisine işaret eden isimlerle yeniden adlandırılmışlardır.

İki Tutam Saç: Dersim’in Kayıp Kızları belgeselinin başında TBMM’nin ve hareket halindeki bir trenin görüntüsü yer alır. Tren, erken Cumhuriyet döneminde Doğu’ya ulaşmanın yolu ve aracıdır. Aynı zamanda Doğu’ya medeniyetin bir taşıyıcısı ve oradaki düzeni kontrol altına almanın bir yolu olarak da görülür. Kürt isyanlarının bastırılmasında tren yollarının ne tür bir işlev gördüğünü de dikkate aldığımızda tren yolunun aynı zamanda yeni devletin uluslaşma mücadelesine ne derece katkı sağladığını görmek mümkün olmaktadır. Dolayısıyla, Osmanlı-Türk modernleşmesinin askeri kurumların modernizasyonu vasıtasıyla başlayan süreci Dersim’in modernleştirilmesi noktasında tekrar etmiş ve Dersimi modernleştirme de askeri önlemler alınarak gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Dersim’i modernleştirme hamleleri millilik ile eş zamanlı ilerler, belgeselde Tunceli’yle ilgili dönemin gazete yazıları ve döneme ait canlı görüntülerin kayıtlarında millilik ile modernlik-medeniliğe yapılan vurgu bu eşitliğin göstergesini oluşturmaktadır. Bir diğer deyişle, milli olmakla gerçekleşen bir medeniliktir söz konusu olan. İsmet İnönü’nün 1925’te Şark Islahat Planı’nda söylediği söz, tam da belgeselde bunun üzerine gelir ekrana. Bu söz, modern devlet olma şartını millilikte gören anlayışa işaret eder: “Vazifemiz, Türk vatani içinde bulunanları mutlaka Türk yapmaktır. Türklüğe ve Türkçülüğe muhalefet edecek unsurları kesip atacağız. Vatana hizmet edeceklerde arayacağımız nitelikler her şeyden evvel o adamın Türk ve Türkçü olmasıdır” (0.51). Genel Kurmay Başkanı Fevzi Çakmak da 1931 de İsmet İnönü’nün işaret ettiği ulusal

kimlik kurgusunu 1.11'de "Dersim evvela koloni gibi ele alınmalı. Türk camiası içinde Kürtlük eritilmeli, ondan sonra aşamalı öz Türk hukukuna tabi tutulmalıdır" şeklinde ifade eder.

Hay Way Zaman'ın *İki Tutam Saç*'tan farklı olan yanı; Dersim Harekâtı'na katılan askerlerin anlatılarına da yer vermesidir. Harekâta katılan askerler, olayların (dolaylı olarak) failleridir. Bu bakımdan onların anlatılarına da yer verilmesi önemlidir. Askerler dönemin siyasilerinin ya da emirleri altında oldukları albayların/komutanların Harekât'la ilgili görüşlerini aktarırlar. Tanık/fail oldukları olay karşısında kendi fikirleri yoktur aslında. Sadece çok insanın öldüğünden söz etmektedirler. Harekâta katılan askerlerden biri olan Haşim Özçelik bu durumu şöyle ifade eder: " 'Harbe gideceğiz' dediler. Harbe gidiyoruz, ne için gidiyoruz? Adam vurmaya... Ne kadar adam vurduk biliyor musun?" (12.24). Başka bir asker Mehmet Ali Çiftçi ise: "Yüzbaşı geçti ortaya. 'Arkadaşlar' dedi, 'biliyor musunuz biz nereye gidiyoruz? İçerimizde bir çıban vardır. O çıbanı paylamaya gidiyoruz. Onlar da bütün Kızılbaş'tır. Biliyor musunuz' dedi" (11.31) diyerek bu durumu daha da açık etmektedir. Askerlerin anlatılarından sonra dönemin siyasileri ya da yüksek rütbeli askerlerinin sözleri gelir ekrana. Genel Kurmay Başkanı Fevzi Çakmak: "Dersim evvela koloni gibi ele alınmalı; Türk camiası içinde Kürtlük eritilmeli. Ondan sonra da aşamalı, öz Türk hukukuna tabi kılınmalıdır" demektedir (1931). Bu sahneden hemen sonra ise Trabzon Atatürk Köşkü'nde yer alan bir Türkiye haritasının altında ise şu ifade yer almaktadır: "Dersim (Tunceli)'de zuhur eden isyanda askeri durumu gösteren taktik işaretler bizzat Atatürk tarafından çizilmiştir" (Haziran, 1937). Tüm bu söylemler, resmi anlayışın Dersim'i millileştirme ve Dersimlileri " ...eritime potası fikri temel alınarak ulusal kimliklerin inşası..." (Nichols, 2017: 260) sürecine dahil etme çabası olarak görülebilir.

3.3. BİREYSEL HİKÂYELER: SÖZLÜ TARİHLE GEÇMİŞİN YENİDEN İNŞASI

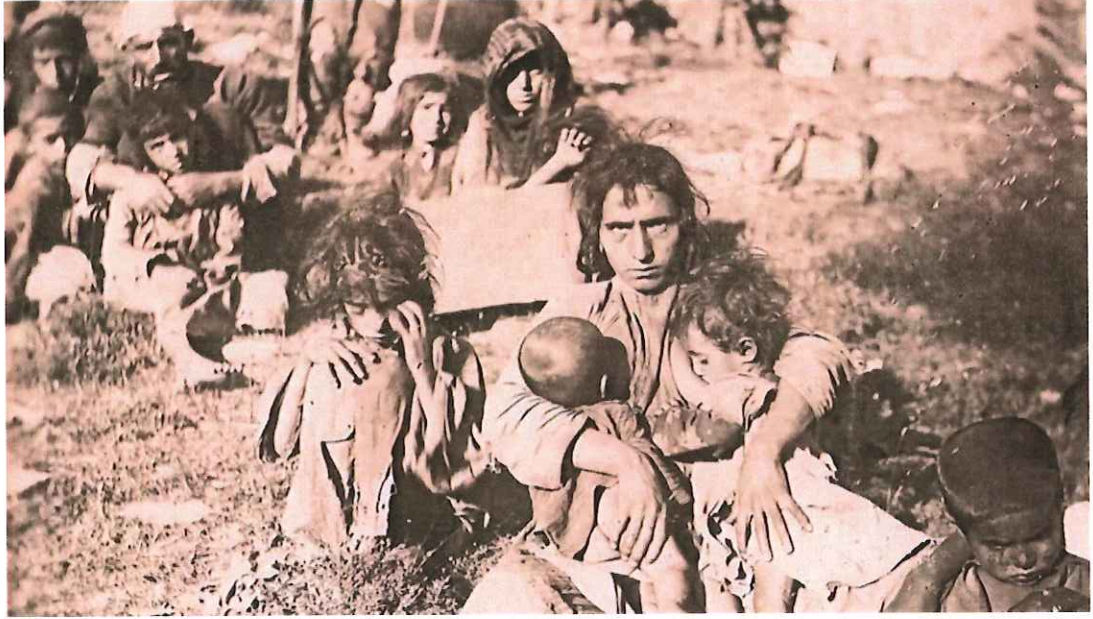
Dersim 38 belgeseli, "Tarihin altında kalanlara, tarihi alt üst edenlere..." şeklinde bir giriş cümlesiyle başlar. Daha belgeselin başında okuduğumuz bu cümle belgeselin amacını ortaya koymaktadır. Hegelci anlamda kazananların tarihini sekteye uğratacağına yönelik bir iddianın ifadesidir bu. Hegel'de tarih hep kazananların tarihi bir diğer deyişle onu yazanın tarihidir. Dolayısıyla tarihte kazanan

her zaman haklıdır. Belgeseldeki bu yazının hemen ardından tarihin altında kalmış bir kişinin hikâyesi ise adeta bu egemen tarihi yırtmak istercesine anlatılmaya başlanmaktadır. Bu bağlamda “...sözlü tarih, küçük hayatlara, tarihin mikro ayrıntılarına ulaşmanızda başlıca kılavuzlardan biri olacaktır” (Danacıoğlu, 2001: 135). Ancak kamera açıkken konuşmak istemez tanık. Egemen söylemin gölgesinde saklı kalmış söylemlerin özel alanda kalarak kamusallaşmasını istememesinin bir ifadesidir bu. Kaldı ki egemen söyleme karşı bu belgeselin ve dönemin tanıklarının yaptıkları şey, anımsama yoluyla gerçekleşen sözlü tarihçilik örneğini alternatif bir söylem oluşturmak için öne çıkarmaktır.⁹ Ancak bunun kendisinin sancılı bir süreç olduğunu belgesel daha ilk tanığın konuşmasında ortaya koymaktadır. Çekingen bir ifade ve korkulu tavırlar ile kameranın karşısında konuşmak istemez tanık. Hemen ardından ekranda 2.15’te “Gerçeğin üzerindeki örtüyü kaldırmalı sözlerimiz” yazısı belirir ve konuşmak istemeyen tanığın anlatamadıklarını Dünya Ana anlatmaya çalışır. Köyündeki kültürel yapıdan, aşiretlerden söz eder. Resmi söylemin “çapulcu” ve “eşkıya” olarak kodladığı Dersim aşiretlerinin içeriden bir olumlanması ile karşılaşırız 2.23’te “Biz Cem tutardık. Misafir ağırlardık. Bir misafir geldiğinde on kişi toplanırdı. Onlar yirmi olurdu, otuz olurdu. Her gün ziyafet verilirdi... Aşiretler bir araya gelir yemin ederlerdi, kardeş gibiydiler”. Dersim Olaylarının bir kıyım olduğunu anlatmak ister gibi kimsesiz kaldığını ve derdini dinleyen birisinin olmadığını söyler ve 3.45’te “rica ederim halk halka ağlasın” diyerek bu kıyımın insanlığın ortak bir felaketi olduğunu ima etmek ister adeta. Mehmet Söylemez 3.06’da “38 üzerimize çöktü. Bizi öldürdüler. Ne kız kaldı ne erkek çocuk. Munzur’un üzeri ceset doluydu” diyerek Dünya Ana’nın söylemini daha açık bir şekilde ifade eder.

Dersim 38 belgeselinde canlı tanıkların ardından zamanı ve mekânı belli bir ana sabitleyen dönemin fotoğrafları gelir ekrana. Onlar ise adeta sözlü tarihçiliğin karşısına dikilen yazılı tarihin anıtları gibi serimlenir belgeselde. Anlatılmaya çalışılanlar, uygulanan şiddeti gösteren yazılı kaynakların kullanılmasının oluşturduğu tezatlık vasıtasıyla belgeselde sözlü tarihin desteklenmesi amacıyla kullanılır.

⁹Tarih ve hikâye ilişkisi özellikle post-modern tarihçiler tarafından oldukça sık tartışılmaktadır. Buna göre, her kişisel hikâyenin ortak bir tarih yaratmakta bir rolü bulunmaktadır. Bu bakımdan “tarih” (*history*) ile “hikâye” (*story*) kavramlarının Latin dilinde aynı kökten geldiğini ifade etmektedirler.

Hay Way Zaman belgeselinde Emoş Gülver'in anlatılarıyla başlar tanıkların anlatıları. Belgeselde Emoş Gülver'in anlatıları, hegemonik tarih anlatılarına karşı sözlü tarih anlatıları olarak yer alır. "Nasıl sözlü tarihin verileri, diğer bilimsel disiplinlerin kaynağını oluşturabiliyorsa; belgesel sinemanın da öykülerinin kaynağını oluşturuyor" (Sakızlı'dan aktaran: Ulutak, 2001: 95) Bu öyküler her ne kadar kişisel bir tarih olarak gözükse aslında toplumsal bir tarihe işaret ederler. "Sözlü tarih özünde yayımlanmış otobiyografilere benzer, fakat çok daha geniş kapsamlıdır" (1999: 4) diyen Thompson bunu doğrular niteliktedir. Olaylara ilişkin öyküler tek bir kişinin ya da birkaç kişinin bakış açısına göre anlatılıyor olsalar bile döneme ilişkin resmi tarihte yer almayan boşlukları doldururlar. Bu bağlamda toplumsal tarihe ve toplumsal hafızaya bir katkı sunarlar.



Resim 1 : *Hay Way Zaman* belgeselinde yer alan bir fotoğraf karesi.

Hay Way Zaman'da belgesel boyunca serimlenen resmi söylemler, resmi kayıtlar, gazete kopyaları ya da Harekata/Olaylara ilişkin fotoğraflar seyirciye konuyla ilgili belirli bir bilgi verir. Yalnız bu bilgide bazı boşluklar yer alır. Bu boşlukların doldurulması için sözlü kanıtlara ihtiyaç duyulmaktadır. Thompson'a göre "aslında sözlü kanıtların rolü bu kadar büyük değildir; daha çok belgelerdeki boşlukları doldurup zayıflıkları gidererek ve yeniden yorumlamayı mümkün kılarak, tamamlayıcı, destekleyici kanıtlar olarak iş görürler" (1999: 118). Belgeselde yer alan fotoğraf (Resim 1) bir belge olarak bakıldığında kanıt niteliğindedir fakat

fotoğrafi yorumlayabilmek, fotoğrafın ardındaki hikâyeyi öğrenebilmek için fotoğrafın çekildiği dönemdeki tanıkların sözlü anlatılarına da ihtiyaç duyulmaktadır. Emoş Gülver bu fotoğrafın ardındaki hikâyeyi paylaşır seyirciyle: “Götürdüler ya bir gün akşama kadar yürü, yürü, yürü... Akşam üzeri gittik oturduğumuz yer, öldürülecek yere oturduk. Meydan... Öyle oturuyor, kadınlar ayrı, erkekler ayrı. Oturuyoruz. Ben de ortada, babam bir tarafta, annem burada. Böyle bir meydan kadınlar çocuklarla oturuyorlar. Demek tayin etmişler. Nerede öldürüleceğini hepsinin tayin etmişler. Kadınları, çocukları... Akşam oldu herhalde, takırtı başladı. Şöyle dört tane makineli tüfeğin dizildiğini gördüm, ayaklı... Taktaktak... Kucağındakiler öldü analarıyla... O anda gezdiler, varsa öldürdüler. Sağ bırakmadılar” (7.08). Olayların yaşandığı döneme ilişkin tüm bu anlatılar, aslında “sözlü tarihler(in), kişilerin yaşamöykülerinin derlenip toplanıp kurulmasıyla, başka biçimde seslerini duyuramayacak, hatta izlerini bırakamayacak grupların tarihinin dile getirilmesi” (Connerton, 2014: 37) bakımından oldukça önemlidirler.

3.4. TRAVMATİK ANLATILAR

Millileştirme-medenileştirme faaliyetleri Dersim’de değişik araçlarla yürütülmüştür. *İki Tutam Saç: Dersim’in Kayıp Kızları* belgeselinde ise bu araçlardan biri olan Dersimli kız çocuklarının başka illerdeki farklı ailelere evlatlık olarak verilmesi söz konusudur. Evlatlık olarak verilen Şemsi ve Sakine’nin geriye bıraktıkları tek şey ‘iki tutam saç’tır. Onların geride bıraktıkları saçlar, aslında, ailesine bu acının ve travmanın her gün hatırlanması şeklinde bir yaşantı sunmaktadır.

Ersoy’a göre travmatik bir olay veya kayıp bir grup insanı etkilediğinde, yas bütün grup üyelerinin geçtiği kolektif bir süreçtir. Tek bir bireyin yasını komplike eden faktörler benzer bir şekilde büyük gruplarda da etkilidir. Aleviler yasın nasıl kolektif bir süreç olarak yaşanabileceğine dair açıklayıcı bir olgudur. Bu yüzyılda yakın zamanda yaşanan örseleyici olaylar son kaybın önceki kayıpları grup üyelerine nasıl hatırlattığını göstermektedir (1999: 92-93)

Alevilerin kolektif yas tutma ve yasın Alevi kimliği üzerindeki kuruculuğu düşünüldüğünde bu, aynı zamanda bu aile için kimliksel inşanın yeni bir yas süreci ile tazelenmesini de göstermektedir. Kendisine kaybolan ablasının adı verilen Şemsi Karakoç, saçların annesi tarafından kendisine aktarılma sürecini 3.58’de annesinin

söylediği şu sözlerle aktarır: “Kızım ben ölürsem, bunları mezarıma koy.” Saçları annesinin mezarına koymayıp saklamayı tercih eden Şemsi Karakoç 4.17’de “Eğer mezarıma koyarlarsa koyarlar, koymazlarsa yeğenlerim var. Onlar... Birisi taşır. Şimdiye kadar biz nasıl taşdık. Onlar da taşır” diyerek bu aktarım sürecinin kendisiyle devam edeceğini belirtir. Volkan, ‘seçilmiş travma’ kavramını bir grubun atalarının başına gelen bir felaketin kolektif hatırasını tanımlamak için kullanır ve grubun kimliğini, bilinçdışı olarak, atalarının yaşadıkları travmaları içinde barındıran örselenmiş benlikleri nesiller arası aktarımı yoluyla seçtiklerini belirtir (Aktaran: Ersoy, 1999: 96). Belgeselde bu aktarım süreci isimlerle de devam eder. Şemsi Karakoç 6.16’da “Bizim aşirette kim varsa %20’si Şemsi’dir, Sakine’dir. Onların ismini kullanıyorlar” diyerek sakladığı saçlarla kişisel alana ait olan anımsamanın, verilen isimlerle bütün aşiretlerine yayıldığını anlatır. Bu durum ‘iki tutam saç’ı saklayan “ben” kimliğinden isimler yoluyla bütün topluluğa yayılan “biz” kimliğine geçişi ifade eder. Assmann ise bu durumu; “*Ortak kimlik ya da biz kimliği* dediğimiz zaman bir grubun yarattığı ve üyelerinin özdeşleştiği imgeyi anlarız. Ortak kimlik, söz konusu bireylerin *özdeşleşmeleriyle* ilgili bir konudur. Kendi başına bir ortak kimlikten söz edilemez” (2015: 142) olarak ifade eder.

İki Tutam Saç: Dersim’in Kayıp Kızları belgeselinde köklerine, vatanına kavuşabilen amca torunları Fatma İçin ve Huriye Aslan’ın hikâyeleri de anlatılır. Tıpkı, Dersimli diğer kızlar gibi küçük yaşlarda yurtlarından kopartılıp tanımadıkları insanların yanlarında sürgüne yollanışlarının ve oralarda yaşadıkları travmaların, üzüntülerin hikâyeleridir belgeselde serimlenen. Mağdurların “...sözlü tarih anlatısı travma sonrasında iyileşmenin en iyi nasıl sağlanacağı sorusunu da beraberinde getirmektedir; hatırlayarak mı yoksa unutarak mı? Travma literatüründeki son tartışmalar, hatırlamanın (ve anlatının) iyileşme sürecindeki merkezi rolü üzerinde yoğunlaşmakta ve unutma eylemini (ve sessizliği) ‘zararlı’ olarak nitelendirmektedir” (Caruth’dan aktaran: Neyzi, 2011: 51). Belgeselde mağdurların travmatik hikâyeleri, evlatlık olarak verildiklerinde saçlarının traş edilmesiyle başlar. Huriye Aslan bu durumu 4.04’te “Asker vurdu o saçımı makineye. İyice beni keloğlan yaptı.” Fatma İçin ise 9.53’te “Elazığ’a beni getirdiler.



Resim 2 : *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* belgeselinde yer alan bir fotoğraf.

Bir yüzbaşının evine. Hemen tuttular benim saçımı traş ettiler. Götürdüler banyoya soktular, yıkadım. Ondan sonra da soyundurdular. İşte kısa elbiseler giydirdiler... Bir kısa çorap... Başıma bir şapka...” diyerek anlatır. Bu durumu yaşamadan önce yerel kıyafetleriyle yaşayan çocukların (Resim 2) bir anda keskin bir modernist alayışla dış görünüşleri değiştirilir. Bunu izleyen diğer travmalar ise; çocuklara evlatlık verildikleri yerlerde kötü davranılması ve erken yaşta kendilerinden büyük, tanımadıkları insanlarla evlendirilmeleri durumudur. Huriye Aslan yanlarına verildiği albayın evinde kötü muameleye maruz kalır ve evin hanımı tarafından kabul görmez. Bir sığıntı gibi yaşadığı evde yemek yediği kaplar bile ayrı yıkanır. Evin hanımının evin yardımcısına “Kürt kızının bulaşıklarını bizim bulaşıkların içinde yıkama. Ayrı yıka, ayrı indir” değini aktarır (18.57). Huriye Aslan daha fazla barınamadığı bu evden kaçır ve polise sığınır. Polis onu başka birinin yanına verir. Çaresiz olduğu için bu duruma karşı çıkmayan Huriye Aslan yeni evde de travmatik olaylar yaşamaya devam eder. “Adamın kendi de pek doğru değildi, bozuktu... Beni tek görünce yakalayıp öpüyordu. Dizinin üstüne oturtturuyordu” (22.50) diyerek yaşadığı tacizi anlatır. Fatma İçin de evlatlık verildikten sonra Huriye Aslan'ın yaşadığı olaylara benzer trajik olaylar yaşar hayatında. Barınamadığı evden kaçır evlendiği adam tarafından terk edilir. Bir süre tanıdıklarının yanında kalmaya çalışır ama sonra yanında kaldığı Hanım tarafından bir eve götürülür ve burada tanımadığı yaşlı bir adamla dini nikâh kıyılır kendisine. Fatma İçin bu durumu: “Gittim ki hoca

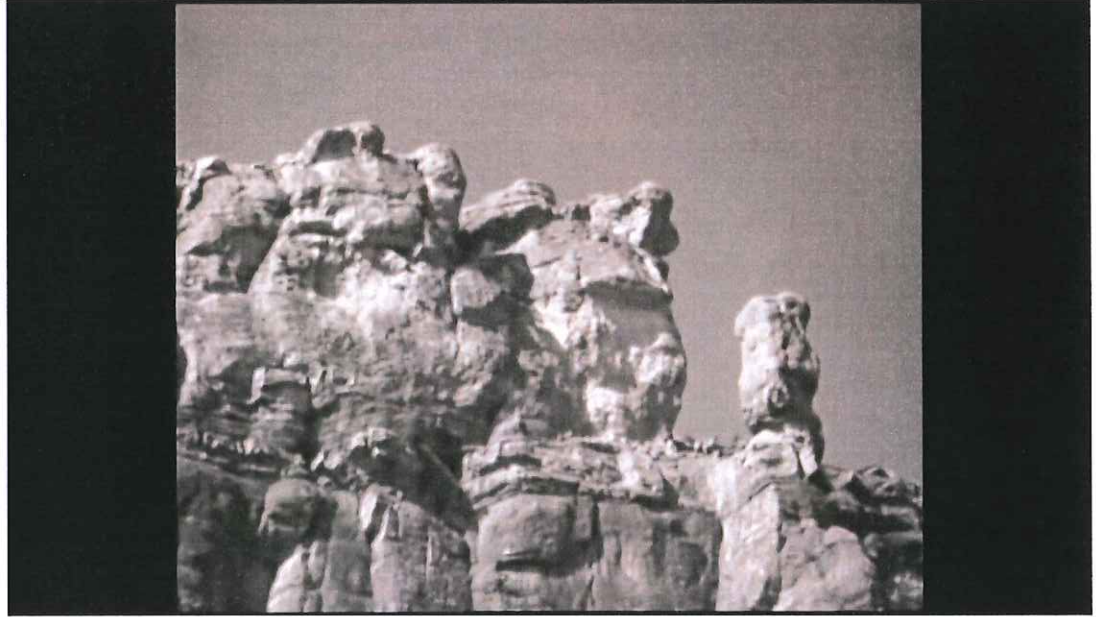
moca hep oturuyorlar. Hanım getirdi beni oraya bıraktı, o çıktı gitti. Hoca da okudu... Mesele bitti. Ne diyebilirsin, nereye gidebilirsin?” (22.57) diyerek aktarır. Hem katliama tanıklık eden hem de ardından bu durumları yaşayan çocukların hayata tutunmalarını sağlayan tek şey ise bir gün ailelerine ulaşabilme umut ve inancı olmuştur. Belgeselde kayıp kızlar ‘iki tutam saç’la temsil edilirken evlerine, ailelerine dönen kızların ikisinin de (Fatma İçin ve Huriye Aslan) belgeselde gösterilmesi ile önemli bir simgesellik kurulur. İki tutam saçın sahibi olan küçük kızların şimdi nasıl görülebileceklerine dair bir mesaj iletilir izleyiciye. Görülen iki tutam saç teli ve saçları görülmeyen iki yaşlı kadın arasındaki bağlantı ile, kızların kaybolmasından o güne kadar geçen zaman dilimi içerisinde “masumiyetten” “mahremiyete” geçildiğinin bir metaforu kurulmuş olur adeta. Medenileştirme/modernleştirme/millileştirme adına uygulanan bu sürgünler, çocukların evlatlık verildiği yerlerde okula gönderilmemeleri (böylelikle milliliğin en önemli unsuru olan Türkçe’yi öğrenememeleri), taciz edilmeleri ya da zorla tanımadıkları insanlarla dini nikâhla evlendirilmeleri gibi trajik sonuçlara yol açmıştır.

3.5. DERSİMLİ KİMLİĞİNİN YENİDEN KEŞFİ

Dersim 38 belgeselinde yer alan her bir ayrı hikâyenin ayrı bir kimlik olarak değil özellikle Dersimli kimliğini ve Dersim Olayları’na maruz kalmayı öne çıkardığını söylemek mümkündür. Kaldı ki Mersin’in belirttiği gibi “bireysel bellek yoktur. Kişisel anılar bile sosyal bir etkileşim ve iletişim ile yapılır çünkü algısız bir hatırlama mümkün değildir” (2010: 12). Ancak bu hatırlama sürecinin tam olarak resmi tarih gibi homojenize edici bir niteliğe sahip olduğunu söylemek de mümkün değildir çünkü resmi tarih tezinde olduğunun aksine yukarıdan manipüle edilen bir tarih olarak değil, aksine bireysel hatırlamalardan yola çıkarak, bu çaba sonucunda ortaya çıkan hikâyelerin bir bağlamın izlerini taşıyarak oluşmasıdır söz konusu olan. Bu noktada Metin Kahraman’ın Dersimliler için söylediği, “her yaşlı öldüğünde yanında hikâyeler götürüyor [...] bir gün anlıyorsun ki onların da bir doğrusu var kendilerine ait. Ya da şunu anlıyorsun: doğru tek değil. Doğru çok” (Neyzi, 2011: 161) sözleri bu bağlamın izlerini ortaya koymaktadır.



Resim 3 : *Dersim 38* belgeselinden bir kare.



Resim 4 : *Dersim 38* belgeselinden bir kare.

Dersim 38 belgeselinin başlangıcında, müzik eşliğinde Dersimli yaşlıların görüntüleriyle (Resim-3) Dersim'e ait dağ/taş görüntülerinin (Resim-4) art arda verilmesi, kutsallık atfedilen yerlerle, Olaylara tanıklık eden yaşlılar arasında bir bağ kurar. Olaylara tanık olan yaşlılar da Olayların geçtiği ya da inanışlarına göre kutsal sayılan yerlerin bir parçası olurlar. Ocak'a göre dağlar ve tepeler yükseklikleri ve gökyüzüne yakınlıkları nedeniyle insanların gözünde yüceleştirilmiş ve ilahilik timsali olarak görülmüşlerdir. Örnek'e göre ise, yapıları ve biçimleri nedeniyle ilgi

çeken taşlar ve kayalar doğa üstü kudretlerle nitelenmiş ve içlerinde tanrıların, ataların ve cinlerin oyalandığına inanılmıştır (Aktaran: Gültekin, 2004: 68-69). *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* belgeseli de bu kutsiyete vurgu yaparak, Dersim'den görüntüler eşliğinde dış sesin “Dersim... Kürtlerin, Zazaların, Türkmenlerin Ermenilerin beraberce yaşadığı dağlarla çevrili bir yurt. Çoğunluğu Alevi Kızılbaş olan halkıyla, her taşın ve dağın, suyun ve ağacın kutsal sayıldığı, kültürü derinlere kök salmış bir yuva” demesiyle başlar. Olaylara tanıklık eden yaşlılarla Dersim'e ait yerler arasında kurulan ilişkiye benzer bir ilişki müzik ile yaşlılar arasında da kurulur. *Dersim 38* belgeselinde müzik olarak kullanılan Metin-Kemal Kahraman'ın *Ferfecir* çalışması, diasporik kimlikler üzerinde, yaşlıların anlattığı hikâyeler üzerinden kurulan bir belleğin uzantısıdır. Belgeselde kullanılan müzik, hem Metin-Kemal Kahraman'ın yaşadıklarını hem de Dersim'de yaşanan acıları hissetmenin bir aracı olur.

Dersim 38 belgeselinde öğretim üyeleri, sosyolog, ekonomist ve araştırmacı yazar gibi alanında uzman kişilerin Dersim'in coğrafik, sosyo politik ve ekonomik önemine ilişkin görüşlerine de yer verilir. Bu görüşler esasında Dersim Olayları'nın yaşanmasına neden olan Dersim'in ayrıksılığı ve Dersimli kimliğine dair bilgiler sunar bize. Ayrıca resmi ideolojinin-egemen anlayışın da Dersim üzerine eğilme nedenlerini ortaya koyar. Öğretim üyesi Dr. Nurşen Gürboğa 8.10'da bu durumu şöyle aktarır: “Merkezi iktidarın dinsel olarak kendini tanımladığı cemaat-birim ortodoks sunni cemaat. Dolayısıyla böyle baktığımızda, alevilik bazında en azından, marjinal bir grup oluyor. Üstelik marjinal bir grup olmakla kalmıyor, tehditkâr bir grup oluyor çünkü islam heterodoksisinin içinde çok önemli bir kol alevilik. Bizzat kurumsal sünnilige karşı duran, daha halk kültüründen, geleneklerden, sözlü hafızadan beslenen, başka bir dünyanın aslında inanç sistemini taşıyan bir şey. Dolayısıyla bu anlamda da iktidarın Dersim'le kurduğu ilişki dinsel olarak da zaten çatışmaya açık, sorunlu bir ilişki. Dersimli olmak ve alevi olmak... Bir üçüncü kimlik üzerinden gittiğimizde de bir de kürt olmak ortaya çıkıyor.” Bu görüşler, tanıkların söylemlerini daha da güçlendirir ve destekler.

Hay Way Zaman belgeselinde Emoş Gülver: “Ben seneler sonra şimdi bu Dersim Harekâtı çıkınca çok üzüldüm kendime. Ben çocukken anlamadım, edemedim. Üzüldüm... Nasıl yani oldu bilmiyorum. Kimseyi de suçlamıyorum.

Bilmiyorum. Etiler... Yaşın yanında kuru da gitti. Bizim ne suçumuz vardı? Hiç... Ben biliyorum; babam giderdi, tarlayı sürer gelirdi. Hiçbir kötülüğünü görmedim ki. Niye böyle yaptılar onu bilmiyorum” (9.31) diyerek dönemin siyasilerinin ya da hâkim anlayışın vurguladığı “isyancı”, “çapulcu” ya da “eşkıya” olarak kodlanan olumsuz önermeleri ters yüz eder ve Harekâtın gerekçesi olarak gösterilen bu kodlar, Olayların mağduru tarafından Dersimli kimliğine ilişkin yeniden bir sorgulayışı zorunlu kılar. Emoş Gülver “Yaşın yanında kuru da gitti” derken Olaylar karşısındaki tarafsızlığını belirterek Olaylara bir anlam veremediğini ifade etmektedir aynı zamanda.

Hay Way Zaman belgeseli, Emoş Gülver’in hikâyesini şimdiki haliyle, olayların yaşandığı yıldaki çocukluk halini yan yana getirerek başlar. Belgesel boyunca küçük kız çocuğu Emoş Gülver’le birlikte çocukluğunun geçtiği ve ailesiyle birlikte var olduğu yerlerde gezmektedir. İlk olarak Emoş Gülver’in kullanılmaz hale gelen evinde konumlanır kamera. Önce küçük kız belirir ekranda. Küçük kız kapı gibi bir boşluktan dışarıya doğru bakarken daha sonra Emoş Gülver belirir ekranda ve yıkılan duvardan dışarıya doğru bakmaktadır (Resim 5). Emoş Gülver’in yıkılan duvardan dışarıya doğru bakması, çocukluğunda kaldığı yerden sonra yaşananların bir temsilidir. Yıkılan duvar, Emoş Gülver’in hayatında oluşan tahribatın bir simgesidir adeta. Connerton’a göre ev, sadece içinde bir grup insanın yaşadığı bir bina değildir. Duvarlardan ve sınırlardan inşa edilmiş bir barınaktan fazlasını ifade eder hatta anımsatıcı bir sistem olarak, ev bir temsil aracıdır (2012: 29). Emoş Gülver, çocukken yaşadığı evi ziyaret ederek, şimdiye dek zihninde anımsamaya çalıştığı mekânla, şimdi varolan mekân arasında bir bağlantı kurarak anılarını da tazelemiş olur. Bu bakımdan, “bu tür evler, bellek mahalleleridir; yalnızca şimdiki zamana ya da inşa edildiği zaman dilimine değil, bir yandan geçmişe uzanan, bir yandan da uzandığı geçmişi şimdiye sürükleyen daha geniş bir zaman dilimine aittir(ler)” (Connerton, 2012: 31). Bu bağlamda Emoş Gülver’in evi, aynı zamanda kimliğini oluşturan ve şimdide yeniden kuran bir işleve de sahiptir.



Resim 5 : *Hay Way Zaman* belgeselinden bir kare.



Resim 6 : *Hay Way Zaman* belgeselinin sonundan bir kare.

Belgeselin sonunda, başlangıçta (Resim 5) yer alan ilk sahnedeki Emoş Gülver'in ve çocukluğunun baktığı boşluklar adeta birleşir ve her ikisi de bir zamanlar Emoş Gülver'in geçtiği köprüden birlikte geçerler (Resim 6). Bu sahne, belgeselin sonunda Emoş Gülver'in geçmişine yaptığı yolculuğun sonu ve geçmişi şimdide anımsayarak onunla burada ve şimdi hesaplaştığının bir göstergesidir. Nora'ya göre: "Tarih nasıl olaylara bağlanıyorsa hafıza da mekânlara bağlanır" (2006: 36). Belgeselde yer alan siyasilerin görüşleri, döneme ilişkin gazete kütüpleri

ya da resmi söylemin ürettiği bütün materyaller aslında tarihin somut ve hatırlamayı gerektirmeyecek olaylara dayandığının birer kanıtıdır. Emoş Gülver ise, belgesel boyunca anlatılarını çocukluğunda anımsayabildiği mekânlar üzerinden kurar ve hafızasındaki imge-mekânlar üzerinden anlatılarına yön verir. Cicero'ya göre "bellek becerisini eğitmek isteyen kişiler, kimi yerler belirlemeli ve hatırlamak istedikleri şeylerin görüntülerini zihinlerinde canlandırarak, onları belirledikleri yerlerde depolamalıdır" (Aktaran: Connerton, 2012: 14). Emoş Gülver de çocukluğundan beri hafızasında depoladığı yerler üzerinden anlatır hep hikâyelerini. Köyünden, köydeki evinden söz eder. Çocukluğunda yaşadığı yerleri betimlemeye çalışır: "Ben üç tane ev hatırlıyorum. Kendi evimizi, kocaman bir ev, arkada ahır gibi... Hayvanlar oturuyor, yatıyor, kalkıyor. Biz de burada, ocak yanıyor. Hani o şey ocaklar var ya, fırın gibi, o yanıyor, oturuyoruz. Ben öyle biliyorum." (2.59) diyerek adeta kendini evin içinde hayal eder ve hatırladıklarını evin içinden anlatıyor gibi anlatır. Augê bu durumu şöyle ifade eder: "Çocukluk anıları imge-anılara benzer" (1999: 61). Bu imgesellik belgeselin bütününe de hâkimdir. Yönetmen de Emoş Gülver'in kurduğu imgesellik üzerinden hareket eder ve Emoş Gülver'in çocukluğunun temsilini de belgesele dahil eder. Bu bağlamda Emoş Gülver'in kurduğu imgesellik ile yönetmenin belgesel boyunca oluşturduğu imgesellik paralel ilerler.

Hay Way Zaman belgeselinde Emoş Gülver'in kızı, yaşananları idrak etmeye başladıktan sonraki deneyimlerini ve annesinin yaşadıklarından devraldığı travmanın kendinde oluşturduğu tahribatı anlatır belgeselde: "Ben, annemin yaşadıklarını idrak edebildiğimde, sadece ne kadar büyük bir felaket yaşadığını, bu felaket içinden tek başına kurtulabilmiş olmasının ve bizi var edebilmiş olmasının bizim için ne kadar özel bir durum olduğunu düşündüm... Geçmiş sanki biz de kitledik. Belki de farkında olmadan geçmiş kitledik" (1.03) diyerek "anımsama görevi"ni üstlenmiş olur. Marc Augê "her şeyden önce, bu görevle yükümlü kılınan kişiler anısı yaşatılmak istenen olayların doğrudan tanığı ya da kurbanı olmamışlardır" bu bağlamda "anımsama görevi, soyu devam ettirenlerin görevidir" (1999: 273, 275) diyerek "anımsama görevi"nin olaylara tanıklık eden kişi/kişilerin yakınlarına dair bir görev olduğunu belirtir. Hirsch ise bu durumu "post-bellek" kavramıyla açıklar. Hirsch'e göre (2018: 106-107) post-belleğin geçmişle bağlantısı aslında doğrudan hatırlama yoluyla değil, geçmiş hayal edip yeniden yaratma ve yansıtmaya yoluyla

mümkündür. Post-bellek, önceki neslin deneyimlerine dayanan kültürel ve kollektif travmaya şahit olanlar ile sonraki nesil arasındaki ilişkiyi tanımlar. Deneyimler, onların, arasında büyüdükleri hikâyeler, resimler, davranışlar vasıtasıyla hatırladıklarıdır. Bu bakımdan post-bellek travmatik bilgi ve deneyimin kuşaklararası aktarımıdır ve travmatik anımsamanın/geri çağırmanın sonucudur.

3.6. BELGESELLERİN ETKİLERİNE DAİR DEĞERLENDİRME

İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları belgeseli kayıp kızların aranmasına yönelik bir toplumsal harekete dönüşmesi bakımından önem taşımaktadır. Belgeselin sonundaki jenerikte, kayıp kızların ve ailelerinin isimleri verilir. Bu isimler Nezahat Gündoğan ve Kazım Gündoğan'ın kayıp kızlarla ilgili yaptıkları sözlü tarih çalışmaları kapsamında tespit edilebilen isimlerdir. Çoğu kişi belgeseli izledikten sonra kayıplarını aramaya başlamıştır. Belgeselin bu kazanımı yönetmenin de "sahaya çıkması"yla mümkün olmuştur. Bu bağlamda *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* belgeseli de Nichols'un belirlediği belgesel türlerinden 'Katılımcı Biçem'e bir örnektir. Belgeselde "...yönetmenin varlığı ve bakış açısı filmin yarattığı etkiye önemli bir katkıda bulunur" (Nichols, 2017: 200). Kendi de bir Dersimli olarak, kayıp kızların izlerini süren yönetmen, belgesel boyunca katılımcılarla yaptığı röportajlar ve kurduğu ilişkiler bakımından adeta bir 'görev sinemacısı' gibi kendini konumlandırır.

İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları belgeselinin yapım yılından önce başlayan Dersim Olayları tartışması, belgesel dolaşıma girdikten sonra daha da arttı. "10 Kasım 2009'da CHP milletvekili Onur Öymen'in Mecliste hükümetin Kürt sorununu çözmeye ilişkin olarak geliştirdiği 'artık analar ağlamasın' söylemini eleştirmek üzere 'Dersim'de analar ağlamadı mı? Kıbrıs'ta analar ağlamadı mı? Çanakkale'de analar ağlamadı mı? O zaman kimse analar ağlamasın demedi' şeklinde yaptığı konuşma sert tepkilerle karşılandı ama konunun belli ölçülerde konuşulmasını da sağladı" (Poyraz, 2013: 76). Bundan iki yıl sonra ise, 10 Kasım 2011'de, yine CHP'den Tunceli Milletvekili olan Hüseyin Aygün'ün *Zaman*'a verdiği mülakatta: "Dersim'de katliamının sorumlusunun devlet ve o dönem iktidarda olan CHP'nin, kuşkusuz Atatürk'ün de her şeyden haberdar olduğunu" (a.g.m., s. 76) söylemesi gündemin en önemli konularından biri oldu. Bu söylemlerin hemen ardından Dersim Olayları hakkındaki talepler iktidar kanadında da ses

bulmaya başlar. Dönemin Başbakan Yardımcısı Bülent Arınç, 19.11.2011 tarihinde bu konuyu gündeme getirir ve yaşanan Dersim Olaylarının “tarihte çok zor bir dönem olduğunu... toplu olarak katliamlar yaşandığını... hayatta kalanların sürüldüğünü, çocukların başkalarına evlatlık olarak verildiğini ” dile getirir ve “şüphesiz Atatürk hayattadır ve İsmet Paşa Başbakandır ve sorumlu bir hükümet de vardır” diyerek dönemin siyasilerini sorumlu tutar ve “Tarihimize yüzleşmek adına Dersim’in bütün gerçekleri açıklanmalı ve bu konu gerek o zamanki siyasetçilerin varsa yanlışları, varsa doğruları, halka karşı ne yapıldığı, isyanın ana sebepleri, isyana karışanların kimlikleri ve isyandan sonra yaşananlar, bir tarih süzgecinden geçirilerek ortaya konulmalıdır. Bununla ilgili olarak Meclis’te bir araştırma komisyonu dahi kurulabilir. Biz gerçeklerin ortaya çıkmasından yanayız. Bu bizi acıtsa bile.”¹⁰ diyerek Meclis’te konuyla ilgili bir komisyon kurulabileceğinin işaretini verir. Dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan 23.11.2011 tarihinde Dersim Olaylarıyla ilgili belgeleri açıklar ve “Sayın Kılıçdaroğlu nereye kaçyorsun? Bunlardan nasıl sıyrılacaksın. Ben mi özür dileyeceğim, sen mi dileyeceksin? Eğer devlet adına özür dilenecekse, böyle bir literatür varsa ben özür dilerim, diliyorum. Ancak CHP adına, CHP zihniyeti adına özür dilemesi gereken varsa, şu anda güya yeni CHP’nin genel başkanımı diyorsun ya. Onur duyuyorum diyorsun ya hadi onurunu kurtar bakalım”¹¹ diyerek ana muhalefet partisi ile yaşanan gerilim üzerinden bir özür dilemeye çalışır. Başbakan’ın özürünün ardından Diyarbakır CHP İl Başkanı Muzaffer Değer de Dersim Olayları için “Biz de Dersim Halkından özür diliyoruz” der fakat il yönetim kuruluyla birlikte görevden alınır. “Ben bir il başkanı olarak görüşlerimi açıkladım. Dersim’e ilişkin basın açıklaması yaptım. Demokratik hakkımı kullandım. Ancak böyle bir durumla karşılaştık. Bu yapıları doğru bulmuyorum”¹² diyerek bu durumu eleştirir. Avrupa’da yaşayan Dersimliler ise “Tunceli isminin kendilerine katliamı hatırlattığını belirterek Dersim isminin yeniden verilmesi ve Sabiha Gökçen isminin değiştirilmesini” (*Zaman*, 25.11.2011’ten aktaran Poyraz, 2013: 88) talep ederler. Tüm bu taleplerin yarattığı kamuoyu

¹⁰<https://www.cnnturk.com/2011/turkiye/11/19/arinctan.dersim.onerisi/637332.0/index.html> (Online Erişim: 10.05.2019).

¹¹

<https://www.cnnturk.com/2011/turkiye/11/23/erdogan.dersimin.belgesini.gosterdi/637777.0/index.html> (Online Erişim: 10.05.2019).

¹² <https://www.evrensel.net/haber/18359/chp-diyarbakir-il-yonetimi-gorevden-alindi> (Online Erişim: 10.05.2019).

Mecliste bir alt komisyon kurulmasını gündeme getirir ve 17.02.2012.'de "Dersim Olayları (1937-1938) ve Sonrasında Yaşananlar Nedeniyle Oluşan Mağduriyetin Giderilmesi İle İlgili Alt Komisyon Kurulması Kararı"¹³ alınır. Kurulan komisyona başkanlık eden Adalet ve Kalkınma Partisi Çanakkale Milletvekili Mehmet Daniş, henüz fiili çalışmalar başlamadan "komisyona 260 dilekçenin geldiğini fiili çalışmaya kadar bu sayının artmasını beklediklerini söyler. Daniş, bu süreçte ilgili tüm kurumlara arşivlerin açılması, bilgi ve belgeleri konusunda resmi yazılar gönderdiklerini aktardı."¹⁴ Kurulan komisyon Olaylar sırasında mağdur olan kişileri ve yakınlarını dinledi fakat komisyonun çalışmaları yaşanan mağduriyeti kayıt altına almakla sınırlı kaldı. Gerçek anlamda bir yüzleşme ya da hesaplaşma olmadı bu konuda.

Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından eser işletme belgesi verilmeyerek gösterimi yasaklanan *Dersim 38* belgeselinin bu yasağı, 2010 yılında mahkeme kararıyla kaldırılmıştır. Bu yasağın kaldırılmasında, *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* belgeselinin galasının çeşitli yerlerde gösterilmesi ve belgeselin kamusal alanda yarattığı etkisinin bir payı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Hay Way Zaman belgeselinde önceki belgeselerde yer almayan bir şekilde askerlerin anlatılarına da yer verilmiştir. Dersim Olayları'yla ilgili belgesellerin kamuoyunda gündem yaratması ve meselenin siyasilerin bir uğraşı haline gelmesiyle birlikte harekâta katılan askerler de önceki yıllara göre daha rahat bir şekilde görüşmelere katılabilmişlerdir. Bunun en önemli nedenlerinden biri Meclis Alt Komisyon üyelerinin harekâta katılan askerlerle görüşmeler yapmasıdır. *Hay Way Zaman* belgeselinin kamuoyunda yarattığı en önemli etkilerden biri de Ankara'da yapılan galasına, Cumhuriyet Halk Partisi Genel Başkanı Kemal Kılıçdaroğlu ve Cumhuriyet Halk Partili bazı milletvekillerinin de katılmasıdır. Dönemin Başbakanı tarafından Olaylardan sorumlu tutulanların belgeselin galasına katılması, gerçek anlamda bir özür niteliği taşımasa da bir yüzleşme sayılabilir. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü tarafından desteklenen belgesel, aynı zamanda Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde, Ulusal Belgesel Film dalında da Jüri Özel Ödülü kazandı.

¹³ <https://www.tbmm.gov.tr/komisyon/dilekce/gkdonem24.htm> (Online Erişim: 10.05.2019).

¹⁴ <https://t24.com.tr/haber/tbmmde-dersim-komisyonu-kuruldu.197684> (Online Erişim: 10.05.2019).

İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları ve *Hay Way Zaman* belgesellerinin bu kazanımları, kuşkusuz ki belgesellerin sinemasal güçlerinin yanında yaklaştıkları meseleyi ele alış biçimlerinden de kaynaklanmaktadır. Belgeseller, Dersim Olayları esnasında evlatlık verilen kız çocuklarına odaklanarak izleyicide dramatik bir etki yaratmışlardır. Bu etki, vicdanlara daha çok seslenebilmiş ve Olaylarla ilgili kamusal farkındalığı arttırmıştır.

SONUÇ

Belgesel sinema tarih sahnesine çıktığı ilk andan itibaren gerçekleri göstermenin bir aracı olarak görülmüştür. Öyle ki uzun süre bu araç olma durumundan kurtulamamış ve asıl potansiyelini ortaya koyamamıştır. Ulus-devlet çağında ulusal kimlikler kurgulanırken belgesel sinema bu kurgunun bir parçası olmuş ve propaganda aracı haline gelmiştir. Zamanla belgesel sinemanın insanla ve toplumla olan ilişkisi belirginleşmiş böylece belgesel sinema tarihsel olanı yeniden inşa edip kuran bir işlev üstlenmeye başlamıştır. Bu inşa süreci, dünyada kimliklerin de yeniden üretilip tartışılmaya başlandığı zamana denk gelmiştir ve her ikisi bu inşa sürecinde birbirlerini geliştirmişlerdir.

Ulus-devletlerin toplumları homojenleştirip tekilleştirdikleri modern dünyada bazı yarılmalar oldu ve böylelikle ulusal kimlik anlayışı sorgulanmaya başlandı. Bu bağlamda 1980'lerden sonra Türkiye'de de ulusal kimlik kavramı tartışmaya açıldı ve farklı kimlikler kamusal alanda dillendirilebilir olmaya başlandı. 1980 sonrası kamusal alanda oluşan görece özgürlük ortamında Dersim Olayları da tartışmaya açıldı ve Dersimli kimliği kamusal alanda görünür olmaya başladı. Bu görünürlük, Dersim Olayları'nın resmi tarih anlayışını yıkan bir şekilde yeniden anlatılmasını sağladı. Yeniden hikâye edilmeye başlanmış olan Dersim Olayları mağdurların, tarihi yeniden inşa etmesine de olanak sağladı. Sözlü tarih aracılığıyla tarih yeniden inşa edilirken belgesel sinema da bu inşa sürecinin en önemli öğelerinden biri oldu.

Belgesellerde, hem klasik belgesel anlayışının göstergesi olan (dış ses, arşiv görüntüleri, fotoğraflarlar v.s..) unsurlara yer verirken hem de yeni belgesel sinema anlayışına sahip (mağdurların sözlü anlatıları, yönetmenle kurdukları ilişki, kurgusal görüntüler) unsurlara da yer verilmiştir. Siyasilerin/egemenlerin görüşleri, döneme ilişkin kayıt ya da görüntüler klasik belgesel örüntüleri içinde aktarılırken mağdurların hikâyeleri, mağdurlara dair anlatılar ise yeni belgesel sinema anlayışı içinde serimlenmiştir. Bu durum, klasik tarih anlayışında egemenin yerini sorgulatırken diğer bir yandan da klasik belgesel sinema anlayışını sarsıntıya uğratmaktadır.

Belgeselerde yer alan hegemonik söylemler çeşitli şekillerde gösterilir. Dersim'i millileştirme ve medenileştirme faaliyetleri, siyasilerin söylemleri, fotoğraflar, arşiv görüntüleri ve gazete küpürleri eşliğinde aktarılır. Böylelikle Dersim Olayları'na yol açan etmenler konusunda (egemen anlayışa göre) seyirci bilgilendirilmiş olur. Buna karşın mağdurların ve mağdur yakınlarının anlatılarına da yer verilir belgeselerde. Belgeseller Dersim Olayları'nı kişisel hikâyeler üzerinden anlatırlar. *Dersim 38* belgeseli bunu daha genel bir anlamda, tanıkların anlatıları üzerinden kurarken, *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* ve *Hay Way Zaman* belgeselleri kişisel hikâyelere daha çok odaklanmışlardır. Toplumsal meseleyi kişilerin hikâyeleri üzerinden sorgulayan bir belgesel sinema anlayışının örnekleridirler bu anlamda. Dersim Olayları'yla ilgili belgeseller, sözlü tarihçiliğin, galiplerin tarihinin aleyhine kazandığı bir rövanş olarak da okunmaya elverişlidir. Tıpkı *Dersim 38* belgeselindeki gibi şimdiye dek özel alanlarda anlatılarak kamusal alana çıkamayan tarihsel anlatılar, artık bu belgeseller vasıtasıyla kamusal alanda dillendirilebilir olmaya başlanmışlardır.

İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları ve *Hay Way Zaman* belgeselleri anlatılarını daha çok travmatik hikâyeler üzerinden kurmuşlardır. 'İki tutam saç'la göstergeleşen ve bir anımsama aracı haline gelen travmalar, kayıp çocukluğun izinden gitme şeklinde somutlaşıp bir yüzleşme ve hesaplaşmaya varmıştır. Belgeselerde Olaylara maruz kalan tanıkların yanı sıra tanık yakınlarının anlatıları da oldukça önemlidir. Travmatik geçmişin aktarımı ve devamlılığını sağlayan tanık yakınları anımsamaya çalıştıkları anı ve hikâyelerle geçmişi yeniden kendi bellekleri aracılığıyla var etmeye çalışırlar.

Belgeselerde Dersimli yaşlılar ile Dersim'e ait görüntülerin art arda verilmesi, yaşlılarla Dersim'e ait kutsal sayılan yerler arasında bir bağlantı kurar. Kutsal sayılan yerler, her ne kadar Dersim'i ve Dersimli olmayı hatırlatıyorsa Dersim Olayları'na tanıklık eden yaşlılar da Dersimli olmayı hatırlatır. Yaşlıların bellekleri aracılığıyla Dersimli kimliği yeniden kurulur ve keşfedilir. Belgeseller bu kurucu etkiyi, sadece izleyiciler açısından değil belgeselde yer alan tanıklar açısından da mümkün kılmaktadır. *Hay Way Zaman*'da Emoş Gülver, yönetmenin kendisiyle kurduğu iletişim ve ilişkinin bir sonucu olarak Dersim'i ziyaret eder ve çocukluğunun geçtiği yerlerde kendisiyle ve yaşananlarla yüzleşmeye çalışır. Bu bağlamda belgesel hem

izleyici hem yönetmen hem de belgeselde yer alan tanıklar arasında bir tür iletişim kurar ve hepsini bu yeniden inşa sürecine dahil eder.

Çalışma kapsamında incelenen belgeseller, “toplumsal mesele belgeselleri”dir ve aynı zamanda Nichols’un sınıflandırdığı belgesel türlerinden “Katılımcı Biçem”e birer örnektirler. Bu belgeselerde resmi tarihe karşı, mağdurların sözlü tarih anlatılarının ön plana çıkmış olduğu görülmektedir. Belgeseller aracılığıyla, konuşulamayan gerçekler gün yüzüne çıkmış hatta bu gerçekler dönemin siyasilerini etkilemiştir. Öyle ki Dersim’in kayıp kızlarıyla ilgili bir Meclis Araştırma Komisyonu kurulmuştur. Bu komisyon her ne kadar kayıp kişileri ya da Olaylarda mağdur olan insanları bulup onlarla görüşse de dünyadaki diğer örnekleri gibi gerçek bir toplumsal yüzleşme ve hesaplaşmaya yön verememiştir. Bu bakımdan dönemin siyasi konjonktürü değişince mesele de unutulmuştur. *İki Tutam Saç: Dersim’in Kayıp Kızları* belgeselinin iktidar düzeyinde yarattığı etki, Nezahat Gündoğan’ın bir sonraki belgeseli olan *Hay Way Zaman* belgeselinin Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü tarafından desteklenmesini sağlamıştır. Bu durum aslında bir önceki belgeselin (*İki Tutam Saç: Dersim’in Kayıp Kızları*) yarattığı etkinin bir sonucudur. Kamusal alanda dillendirilemeyen bir meselede belgesel yapımının teşvik edilmesi toplumsal hesaplaşma ve yüzleşme için önemli bir adım sayılabilir.

KAYNAKÇA

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

Ahmad, Feroz (2008). Bir Kimlik Peşinde Türkiye, (Çev. S. C. Karadeli). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Akbulut, Hasan (2005). "Anlatı Bizi Nasıl Kurar?: Ararat'ta Anlatı, Anımsama ve Kimlik." *Kültür ve İletişim*, 8(1), 91-126.

Akbulut, Hasan (2010). "Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Türkiye Belgesel Sinemasına Bir Bakış." *Sinecine*, 1(2), 119-124.

Anderson, Benedict (2014). Hayali Cemmatlar: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması (Çev. İ. Savaşır). İstanbul: Metis Yayınları.

Aslan, Şükrü (2010a). "Sunuş." Şu Kitapta: Der. Şükrü Aslan. Herkesin bildiği Sır: Dersim. İstanbul: İletişim Yayınları, 9-14.

Aslan, Şükrü (2010b). "Genel Nüfus Sayımı Verilerine Göre Dersim'de 'Kayıp Nüfus': 1927-1955." Şu Kitapta: Der. Şükrü Aslan. Herkesin bildiği Sır: Dersim. İstanbul: İletişim Yayınları, 397-412.

Assmann, Jan (2015). Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Augê, Marc (1999). Unutma Biçimleri (Çev. M. Sert). İstanbul: Om Yayınevi.

Aydos, Serpil (2010). "Anadolu'dan Geldik..!" Devletin Tanıtım Filmlerinde Ulusal Kimlik Anlatısı (1934-2005). Ankara: Kilit Yayınları.

Aygün, Hüseyin (2009). Dersim 1938 ve Zorunlu İskan: Telgraflar, Dilekçeler, Mektuplar, Fotoğraflar. Ankara: Dipnot Yayınları.

Beşikçi, İsmail (1990). Tunceli Kanunu (1935) ve Dersim Jenosidi. İstanbul: Belge Yayınları.

Biryıldız, Esra (2009). Sinemada Akımlar. İstanbul: Beta Yayıncılık.

Bozdoğan, Sibel (2014). "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış." Şu kitapta: Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik. İstanbul: Tarih Vakfı ve Yurt Yayınları, 135-154.

Bozdoğan, Sibel, Kasaba, Reşat (2014). "Giriş." Şu Kitapta: Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik. İstanbul: Tarih Vakfı ve Yurt Yayınları, 9-19.

Bulut, Faik (1991). Belgelerle Dersim Raporları. İstanbul: Yön Yayıncılık.

Burkay, Kemal (2010). "Dersim – Tarih, doğa, insan..." Şu kitapta: Der. Şükrü Aslan. Herkesin Bildiği Sır: Dersim. İstanbul: İletişim Yayınları, 17-35.

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

Chambers, Iain (2005). Göç, Kültür, Kimlik (Çev. İ. Türkmen & M. Beşikçi). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Chatman, Seymour (2009). Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı (Çev. Ö. Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Collingwood, Robin G. (2013). Tarih Tasarımı (Çev. K. Dinçer). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Connerton, Paul (2012). Modernite Nasıl Unutturur (Çev. K. Kelebekoğlu). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Connerton, Paul (2014). Toplumlar Nasıl Anımsa? (Çev. A. Şenel). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Danacıoğlu, Esra (2001). Geçmişin İzleri: Yanıbaşımızdaki Tarih İçin Bir Kılavuz. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Durna, Tezcan, Kubilay, Çağla (2010). "Söylem Kuramları ve Eleştirel Söylem Çözümlemeleri". Şu Kitapta: Der. Tezcan Durna. Medyadan Söylemler. İstanbul: Libra Yayınları, 47-81.

Erdin, Hümeýra (2014). "Belgesel Sinemanın Doğası Üzerine." Şu Kitapta: Der. Özgür İpek. Tanıklıklar Sineması: Belgesel Sinema Üzerine. İstanbul: Agora Kitaplığı, 35-74.

Ersanlı, Büşra (2006). İktidar ve Tarih: Türkiye’de "Resmi Tarih" Tezinin Oluşumu (1929-1937). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ersoy, Mehmet Akif (1999). "Alevi Kimliğinin Gelişimine ve Alevi Sünni İlişisine Psikanalitik Bakış.", Doğu-Batı, 8, 89-104.

Fairclough, Norman (1993). "Critical Discourse Analysis and Marketization of Public Discourse: The Universities." Discourse&Society 4 (2): 133-168.

Fairclough, Norman (1998). Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language. London and New York: Longman.

Fairclough, Norman ve Wodak, Ruth (1997). "Critical Discourse Analysis." Şu kitapta: Der. T. A. van Dijk. Discourse as Social Interaction. London: SAGE, 258–284.

Foucault, Michel (2011). Felsefe Sahnesi, Seçme Yazılar 5 (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, Michel (2014). Özne ve İktidar (Çev. I. Ergüden, O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gezik, Erdal (2012). Dinsel, Etnik ve Politik Sorunlar Bağlamında Alevi Kürtler. İstanbul: İletişim Yayınları.

Gider Işıkman, Nihan (2014). “Belgesel Sinemada Temsil ve Türkiye Örneği Üzerinden Çözümlemesi.” Şu Kitapta: Der. Özgür İpek. Tanıklıklar Sineması: Belgesel Sinema Üzerine. İstanbul: Agora Kitaplığı, 75-107.

Güçhan, Gülseren (1992). Toplumsal Değişme ve Türk Sineması: Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Gültekin, Ahmet Kerim (2004). Tunceli’de Kutsal Mekân Kültü. Ankara: Kalan Yayınları.

Gültekin, Ahmet Kerim (2018). “Dersimli Alevi Kürtlerde Kutsal Mekan Ritüelleri.” Bilim ve Gelecek, 169, 80-85.

Gürtaş, İmran (2015). “Dersim Alevilerinde Kimlik İnşası ve Travma.” Şu kitapta: Der. Yalçın Çakmak, İmran Gürtaş. Kızılbaşlık Alevilik Bektaşilik: Tarih-Kimlik-İnanç-Ritüel. İstanbul: İletişim Yayınları, 309-327.

Hall, Stuart (1997). “The Work Of Representation” Şu kitapta: Der. Stuart Hall. Representation: Cultural Representation and Signifying Practices. London: Sage Publications, 15-64.

Hall, Stuart (1998a). “Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler.” Şu kitapta: Der. Anthony King. Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi: Kimlik Temsilinin Çağdaş Koşulları (Çev. G. Seçkin, V.H. Yolsal). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 63-96.

Hall, Stuart (1998b). “Kültürel Kimlik ve Diaspora.” Şu Kitapta: Der. Jonathan Rutherford vd. Kimlik: Topluluk, Kültür, Farklılık (Çev. İ. Sağlamer). İstanbul: Sarmal Yayınevi, 173-192.

Hepkon, Zeliha (2010). “İktidarın gör dediği: 1935 yılı Türk basımında Tunceli Kanunu.” Şu kitapta: Der. Şükrü Aslan. Herkesin Bildiği Sır: Dersim. İstanbul: İletişim Yayınları, 373-396.

Hirsch, Marianne (2008). “The Generation of Postmemory.” Poetics Today, 29(1), 103-128.

Hobsbawm, Eric J. (2009). Tarih Üzerine (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Jahn, Manfred (2012). Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı (Çev. B. Dervişcemaloğlu). İstanbul: Dergah Yayınları.

Jandarma Umum Komutanlığı (2000). Dersim. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Karakaş, Mehmet (2006). “Türkçülük ve Türk Milliyetçiliği.” Doğu Batı, Cilt (38), 57-76.

Kasaba, Reşat (2014). "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm." Şu kitapta: Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik. İstanbul: Tarih Vakfı ve Yurt Yayınları, 21-38.

Kaya, Ali (2006). Dersim'de Kökler: Doğa-Kültür-İnanç. İstanbul: Can Yayınları.

Keyder, Çağlar (2014). "1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu." Şu kitapta: Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik. İstanbul: Tarih Vakfı ve Yurt Yayınları, 39-53.

Kıran, Zeynel, Eziler Kıran, Ayşe (2000). Yazımsal Okuma Süreçleri: Dilbilim, Göstergibilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler. Ankara: Seçkin Yayınevi.

Kutay, Uğur (2006). Kamera-Gerçek İlişkisi ve Belgesel Sinemada Gerçek. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-Tv Anabilim Dalı, İzmir.

Köylü, Deniz (2014). "Belgesel Sinemanın Ortaya Çıkışı ve Belgesel Sinemada İlk Eğilimler." Şu Kitapta: Der. Özgür İpek. Tanıklıklar Sineması: Belgesel Sinema Üzerine. İstanbul: Agora Kitaplığı, 3-33.

Mardin, Şerif (2008). Türk Modernleşmesi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Mersin, Serhan (2010). "Azınlık Filmleri: Tarihin Yeniden İnşası ve Kolektif Bellek." Sinecine, 1(2), 5-29.

Migdal, Joel S. (2014). "Olgu ve Kurgunun Buluşma Zemini." Şu kitapta: Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik. İstanbul: Tarih Vakfı ve Yurt Yayınları, 230-238.

Neyzi, Leyla (2011). "Ben Kimim?": Türkiye'de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik (Çev. H. Özkan). İstanbul: İletişim Yayınları.

Nichols, Bill (2017). Belgesel Sinemaya Giriş (Çev. D. Eruçman). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Nora, Pierre (2006). Hafıza Mekanları (Çev. M. E. Özcan). Ankara: Dost Kitabevi.

Onaran, Alim Şerif (1994). Türk Sineması (I. Cilt). Ankara: Kitle Yayınları.

Onaran, Alim Şerif (1995). Türk Sineması (II. Cilt). Ankara: Kitle Yayınları.

Ortaylı, İlber (2006). Son İmparatorluk Osmanlı. İstanbul: Timaş Yayınları.

Öngören (Gündeş), Sistem (1991). Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansımaları. İstanbul: Der Yayınları.

Özön, Nijat (1964). Sinema El Kitabı. İstanbul: Elif Yayınları.

Özön, Nijat (1981). Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özön, Nijat (1985). Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi. İstanbul: Hil Yayın.

Öztürk (Çakıcı), Gülçin (2014). "Belgesel Filmin Anlatı Yapısının Mecraya Bağlı Değişimi." Şu Kitapta: Der. Özgür İpek. Tanıklıklar Sineması: Belgesel Sinema Üzerine. İstanbul: Agora Kitaplığı, 108-133.

Öztürk, Saygı (2005). Kasadaki Dosyalar. Ankara: Ümit Yayıncılık.

Poyraz, Bedriye (2013). "Cesaret Et Hatırla!": Dersim 1938 Tertelesi." Ankara Üniversitesi SBF Dergi, 68 (3), 63-93.

Rotha, Paul (1995). Belgesel Sinema (Çev. İ. Şener). İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Ryan, Michael, Douglas Kellner (2010). Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Susam, Asuman (2015). Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

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

Şahin, Bahar (2005). "Türkiye'nin Avrupa Birliği Uyum Süreci Bağlamında Kürt Sorunu: Açılımlar ve Sınırlar." Şu kitapta: Der. Ayhan Kaya. Türkiye'de Çoğunluk ve Azınlık Politikaları: AB Sürecinde Yurttaşlık Tartışmaları. Turgut Tarhanlı, İstanbul: TESEV Yayınları, 101-126.

Şengül, Serdar (2009). "Medreseden Okula Osmanlı-Cumhuriyet Modernleşmesi." Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler. C.9, İstanbul: İletişim Yayınları.

Tekeli, İlhan (1998). "Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması." Şu kitapta: Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik (Çev. N. Elhüseyni). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 136-152.

Thompson, Paul (1999). Geçmişin Sesi: Sözlü Tarih (Çev. Ş. Layıkel). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Tunçay, Mete (1983). "Türkiye Cumhuriyeti'nde Siyasal Düşünce Akımları." Şu kitapta: Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, c.7. İstanbul: İletişim Yayınları.

Uluğ, Naşit Hakkı (1932). Derebeyi ve Dersim. Yayın yeri belirtilmemiş: Hakimiyeti Milliye Matbaası.

Ulutak, İlknur (2001). "Sözlü Tarih ve Belgesel Sinema." Kurgu Dergisi, 18, 91-100.

Van Dijk, Teun A. (1998). Critical Discourse Analysis. <http://www.hum.uva.nl/~teun/cda.htm>

Yeğen, Mesut (2011). Devlet Söyleminde Kürt Sorunu. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yüce, Tuncay (2001). Belgesel Sinemada Gerçeklik Anlayışı ve Türkiye'deki Örnekleri. Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Yüksel, Murat (2010). "Ulus-devletin Dersim'le teması." Şu kitapta: Der. Şükrü Aslan. Herkesin Bildiği Sır: Dersim. İstanbul: İletişim Yayınları, 357-371.

ÖZGEÇMİŞ

08.10.1984 tarihinde Rize’de doğdum. İlk orta ve lise öğrenimimi Rize’de tamamladım. Kocaeli Üniversitesi Kandıra Meslek Yüksekokulunda “Halkla İlişkiler ve Tanıtım” bölümünden 2006 yılında mezun oldum. 2007 yılında memur olarak Anadolu Üniversitesi’ne yerleştim ve yaklaşık dört buçuk yıl süren çalışma hayatım boyunca bir yandan da Anadolu Üniversitesi İşletme Fakültesi’nde lisans öğrenimimi tamamladım ve 2009 yılında mezun oldum. Anadolu Üniversitesi’nde çalıştığım yıllar boyunca Üniversite içinde bulunan Sinema Anadolu’da düzenlenen film festivallerine katılmak suretiyle sinemaya olan ilgim başladı. Akademik anlamda okumalara da başladığım bu dönemden sonra yüksek lisans yapma arzusuyla başvurduğum Kocaeli Üniversitesi “Radyo Televizyon ve Sinema” Anabilim Dalına 2011 yılında kabul edildim. Ardından Kocaeli Üniversitesi’ne nakil olup çalışma hayatıma burada devam ettim. 2018 yılında evlenip Artvin’e yerleştim ve çalışma hayatıma burada devam etmekteyim.