

TARİHSEL BELLEĞİN GÖRÜNTÜ KAYIT YOLUYLA YENİDEN İNŞASI: LİCE DEFTERİ BELGESELİ İNCELENMESİ

HISTORICAL MEMORY RENEWALS BY IMAGE REGISTRATION: LICE BOOK
DOCUMENTARY EXAMINATION

Arş. Gör. Murat ÖZDEMİR

Nişantaşı Üniversitesi, Yeni Medya Bölümü, муратоздемирмурат@gmail.com, İstanbul-Türkiye



ÖZET

Bu çalışma resmi yazınsal tarihin iktidar temelli düz çizgisel anlayışına karşı, sinemanın, görüntünün devrimsel işlevine odaklanmaktadır. Tarihsel öğretinin güç ve iktidarla kirlenmiş olması; iktidarı tesis etme noktasında tarihsel bilginin büyük anlatılar ve kahramanlık söylentilerinin etrafında kurgulanması, güçsüz olanı dışlamış, ötekinin sesini, tarihini bastırmıştır. Ancak günümüzde “muzafferin, güçlünün tarihi” yeni yaklaşımlarla bertaraf edinilmeye çalışılmaktadır. Özellikle 60’lı yıllardan itibaren sosyal bilimler içine sızan sinemanın işlevi, mikro ve sözlü tarih çalışmalarında alternatif karşı tarihsel bilginin yaratılmasına olanak tanımıştır. Merkezi tarih anlayışını yıkan bu çalışmalar beraberinde alternatif belleklerin yaratılmasına da katkı sağlamıştır. Rasyonel olandan, duygusal olana yönelimi sağlamış, toplum içindeki çatışmaların azaltılmasında duygunun gücünün önemini ortaya çıkarmıştır. Yazınsal resmi tarihi yazanın özsel bağlamının aşılması noktasında, bizzat tarihini deneyimleyenin sesinden yola çıkılarak yeni tarihsel bilginin topluma kazandırılmasında görüntünün gücü keşfedilmiş, sosyal bilimlerde her geçen gün belgesel sinemanın kapsamı daha da genişlemiştir. Bu bağlamlarda, bu çalışma da resmi tarih anlayışına karşı belgesel sinemanın önemine odaklanmakta, Lice Defteri belgeseli ile örnek bir inceleme gerçekleştirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Belgesel Sinema, Resmi Tarih, Lice Defteri Belgeseli, Alternatif Tarih

ABSTRACT

This work focuses on the revolutionary function of the cinema, the vision, against the ruling straight lineal understanding of formal literary history. The fact that the historical teaching is polluted by power and sovereign; at the point of establishing power, the construction of historical information around great narratives and heroic rituals has suppressed the powerless, the voice of the other, the history of the other. Today, however, "victorious, history of strength" is being tried to be dismissed with new approaches. Especially since the 60's, the function of the cinema that leaks into social sciences has enabled the creation of alternative counter historical information in micro and oral history studies. These studies, which destroyed the understanding of central history, also contributed to the creation of alternative memories. Rationally, he has made an impression on the emotional, revealing the importance of the power of emotion in reducing conflicts within society. At the point of transcending the essence of the writer's official history, the power of visualization was discovered in collecting new historical information from the voice of the person who experienced history itself, and the scope of documentary cinema has been expanded everyday in social sciences. In this context, this study focuses on the importance of documentary cinema against the understanding of official history, and performs an exemplary examination with the Lice Notebook documentary.

Keywords: Documentary Cinema, Official History, Lice Notebook Documentary, Alternative History

1. GİRİŞ

Tarih geçmişte meydana gelmiş olay/olgulardan fazla anlama sahiptir. Geçmiş olgular meydana geldiği çağda kendi bırakmaz. Tarihin ardını, insanın belleğini takip eden izci konumundadır. Onun gölgesi belleğimiz en derin yerlerinde bile belirir: Ya karanlıktır ya aydınlık. Ama o hep bizimdir. Gündelik eylemimizde, düşünsel yaşamımızda; içimizde, benliğimizin en ücra

köşelerine kadar sızmış konumdadır. Tarih benlik konumlandırma, kimlik inşa etme alanıdır. Tarihe nerden bakarsanız, geleceğe oradan bakarsınız. Tarih geçmiş, bugünü, yarını birbirine bağlayan güçlü halkalara sahiptir. Tarih hem birey için hem toplumlar için dünyayı anlamının haznesidir.

Tarih güçle, egemenle iç içedir. Tarihsel bilgi egemen için bir güç direnen için bir silahtır. Tarih iktidarın gücünü tahsis ettiği alandır. İktidar tarihten beslenir, bellekler üzerinde egemenlik tarihsel ardıllar üzerine kurulur. Egemenin süzgecinden geçen tarih bilgisi aslına uygun olarak bize ulaşmaz. Tarih yazarı için tarih kendi toplumsal bağlamının yansımasıdır. Yazınsal tarih, resmi tarih bilgisi tarihsel hakikatin çarpıtılmış halidir. Birey için toplum için tarih bilgisi özgürlük alanından bağımsız değildir. Tarih bilgisi bellek için özgürlüğe açılan kapı ya da belleğe vurulan bir prangaya dönüşebilir. Tarih bilgisi bize nerden geliyor? Kim hangi merkezlerden bu bilgileri belleğimize gönderiyor? Bu bilgiyi neden gönderiyor? Ne amaç güdüyorlar? Tarih bilgisinin içeriğini belirleyen, sınırlayan etmenler nelerdir? gibi birçok soru tarih bilgisine eleştirel bakmayı zorunlu kılıyor.

Günümüzde artık tarih bilgisinin hakikat sorunsalına çok boyutlu yaklaşılmaktadır. Resmi yazınsal tarihin çoğunlukla egemenin gücünü meşrulaştırmak için yarattığı kurgusal anlatılardan öte bir durumu teşkil etmediği eleştirel bilimsel tarih araştırmalarında ortaya konulmuş durumda. Alternatif tarih yazım çalışmaları ağırlık kazanmakta. Özellikle özneyi merkeze alan, tarihi bizzat deneyimlenin ağzından, belleğinden aktarılan tarih bilgisi daha güvenilir olarak görülmekte. Bu bağlamda sinema ve belgesel sinema özneye odaklanabilme, yaşanan hakikati görsel olarak yansıtabilme gücü nedeniyle tarih anlatılarında, tarihsel bilginin kayıt altına alınmasında başvurulan araç olarak karşımıza çıkmakta.

Tarih yazımında görsel alandan yararlanma ve sinemanın gücünden faydalanma tarih üzerinde egemenin iktidar alanına karşı yeni mücadelede alanları yaratmakta. Bu bağlamda ele alınan bu yazıda resmi tarihin hakikat sorunsalına karşı belgesel sinemanın işlevi gösterilmeye çalışılmış, Lice Defteri belgeseli örnek çalışma olarak ele alınarak incelenmiştir.

2. YAZINSAL RESMİ TARİHİN HAKİKAT SORUNSALINA ELEŞTİREL BAKIŞ

İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım ve bilimler dünyasında meydana getirdiği yeni yaklaşımlar neticesinde büyük anlatıların yıkıldığı, ilerleme fikri inancının sarsıldığı, modernite yaklaşımlarından postmodern yaklaşımlara geçildiği 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan süreçte klasik tarih yazımına karşı bilim ve düşünce dünyasında meydana gelen eleştiriler yazınsal tarihe karşı sorgulayıcı yaklaşımları yaratırken alternatif tarih yazımı çalışmalarının da önünü açtı. Özellikle yazınsal tarihin güç ve iktidar ilişkileri bağlamında ele alınarak içerik bağlamında analiz edildiği, resmi tarih yazımının egemen güç/güçlerden bağımsız ele alınamayacağı yaklaşımlarının kuramsal bakış açılarıyla desteklenmesi yazınsal resmi tarihin hakikat sorunsalının nasıl aşılabileceği tartışmalarını çoğalttı.

Diğer taraftan tarih yazarının kendi değer yargılarından bağımsız tarihsel olgulara tarafsız bakmasının mümkün olamayacağı fikrinin güç kazanması yazınsal tarihin öznel değerlendirmeler sonucu meydana gelmiş teknik olgular kümesi savlarını güçlendirdi. "Tarihçi geçmişin değil bugünün insanıdır (Carr, 2002: 30) söylemi üzerine inşa edilen tarihçinin bugünün değerleri üzerinden geçmişe baktığı "tarih fiilen olmuş olanın kaydı değil, tarihçilerin, verileri kendi sosyal gerçeklik versiyonuna göre örgütledikten sonra bize olmuş olana dair anlattıklarının kaydıdır" (Muslow, 2000: 189) düşünceleri klasik yazınsal tarih anlayışına yapılan eleştirilerdir.

Tarihsel olgular üzerinden yazılanın tarihçinin bakış açısını yansıtması nedeniyle aynı olgu üzerinden birçok tarihsel yaklaşım yapılabilmektedir. Örneğin, "5. Yüzyıl Yunanistan'ın bir Atinalı yurttaşına nasıl gözüktüğü hakkında epeyce şey biliyoruz, fakat bir İranlı'ya ya da bir köleye yahut Atina'da yerleşmiş bir Korintoslu'ya nasıl görüldüğü üstüne pek az şey biliyoruz" (Carr, 2002: 16). Dolayısıyla tarihçinin ödevi nasılsa öyle göstermek olsa da "tarihin olguları bize hiçbir zaman "arı" olarak gelmezler, çünkü arı bir biçimde var olmazlar ve var olamazlar. Her zaman kayıt tutanın

zihninden kırılarak yansır. Bundan şu sonuç çıkar ki, bir tarih eserini ele alınca, ilk ilgileneceğimiz, içindeki olgular değil, onu yazan tarihçi olmalıdır” (Carr, 2002: 26) düşüncesi tarihi yazanın kendi kültürel ve toplumsal bağlamı içindeki yaklaşımını ifade eder.

Tarihçi, pek çoklarının sandığının aksine, olguların kendi adlarını konuşmasına izin vermez. Tarihsel anlatı ne kadar ayrıntılı, yazarı geçmişi yeniden yaratma işine ne kadar kendini adanmış olsa da, bu anlatı baştan sonra tarihçinin eseridir, kaynaklardan kendiliğinden ortaya çıkmaz; birçok olay lüzumsuz sayılarak çıkartılırken, anlamda yer verilen de belli bir katılımcının veya küçük grubun gözünden görülür genellikle (Tosh, 2013: 133). Böylece tarihsel olay ve olguyu tarihçinin yaklaşımı üzerinden öğrenen tarih okuyucuları tarihsel olanı tarihçinin egemen anlayışı üzerinden deneyimlemektedir. Gelenen çağda “dilini saf bir temsil/tasavvur aracı olarak görülmemesi” (Muslow, 2000:s.22) de yazınsal tarih kaynakların egemen dil kodlarıyla yazıldığını ortaya koymaktadır.

2.1. Güç ve İktidar Bağlamında Yazınsal Resmi Tarihin Hakikat Sorunsalı

Yazılı tarih her zaman salt masum bir hikâye anlatmanın ötesinde bir şeydir; çünkü yazılı tarih her şeyden önce iktidarın dağıtılması ve kullanılmasının başlıca aracıdır. Tarihsel verilerin bir anlatı içinde örgütlenmesi eylemi, kendi başına yalnızca "hakiki" bir gerçeklik yanılması oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda, geçmişe sahte bir tutarlılık vererek, çağdaş toplumlarda iktidar uygulamanın bir mekanizması olarak da hizmet edebilir (Muslow, 2000: 28). Tarihsel bilgi üzerine inşa edilen meşrulaştırıcı otorite, iktidarı elde etmeye çalışanların kullandıkları en etkili araçtır. Kendi ideolojik amaçlarını gerçekleştirmek için tarihsel alan üzerinde varlığını ve meşruluğunu konumlandırmaya çalışan otoriter güçler tarihsel hakikati kendi amaçlarına hizmet eden nesneye dönüştürürler. Dolayısıyla resmi tarih söz konusu olduğunda tarihsel hakikat değil egemenin hakikati tarihsel bilgiye egemen olur.

Walter Benjamin ‘Thesis on the Philosophy of History’ adlı yazısında ‘muzafferlerin tarihinden’ bahsetmektedir; ancak onların gözünde tarihsel süreç, rasyonel ve netice verici bir birlik olarak görülür. Mağluplar onu aynı ışık altında göremezler, çünkü onların çabaları ve yaptıkları işler müşterek hafızadan zor kullanılarak silinmişlerdir (Vattimo, 1999: 65). Tarih geçmişin ışığında bugünü öğrenme, anlamlandırma bilgisini sunarken, resmi tarih bilgisi muzafferin denetimi altında egemene hizmet edecek yeni hafızaların inşa edilmesinde işlevsel araçtır.

Tarihin işlevi, geçmiş ve yaşanan zaman hakkında güçlü bağ ve ilişkileri geliştirmek, bulunduğu anı anlamlandırma ve sorgulama amacı taşımaya karşın “resmî tarih geçmiş aracılığıyla geleceğin önünü alma eğilimindedir. Tarihçiler metnin basılı sözcüğüne ayrıcalık verirler - bu onların hukuk kuralı olarak işlev görür. Resmî tarih ötekileri sürekli olarak marjinalleştiren bir merkezi’ talep eder. Bu yolla ideolojisi insanların kendi tarihini ya da tarihlerini oluşturmalarına engel olur” (Gabriel, 1989: 53). Resmi tarihin geleceği kuşatıcı etkisi, toplumsal alanda azınlıkta olanın ötekileştirilmesinde değersizleştirilmesinde ya da suçlu gösterilmesinde üstlendiği rol, resmi tarihin dilsel yapılarının sorgulanmasını gerekli kılmaktadır.

Büyük adamların biyografileri, savaşlar, kahramanlık ve destansı anlatıları içinde barındıran resmi tarih anlayışı, kurgu dili nedeniyle “biz” ve “öteki” vurgusunu güçlendirerek belleklerde sürekli düşman algısını canlı tutmaktadır. “Foucault, tarihin hiçbir zaman nesnel olamayacağını; çünkü tarihin, tarihçiden de tarihçinin kendi zamanından ya da kültürel bağlamından bağımsız olamayacağını ileri sürer ve dolayısıyla tarihin aldığı gerçek yönü keşfetmekten daha önemlisi, dilin anlam yaratma gücünü kavramaktır” (Muslow, 2000: 184) ifadesi kurgusal resmi tarih anlatısının dilin yanlı olan tarafının çözülmesiyle anlaşılabilirliğini ortaya koymaktadır. Böylece “tarihi kontrol edip onu kendi güçlerinin meşrulaştırılması için düzenleyen muzafferler” (Vattimo, 1999:s.65) tarihinin de çözülmesi anlamı taşımaktadır.

Resmi tarihin çözülmesi söylemsel dil yapılarının analizi ile mümkün olsa da egemenin tahakküm aracı olarak yararlandığı kurgusal tarih bilgisine karşı oluşturulacak alternatif tarih anlatıları ve

yaklaşımları da muzafferin/egemenin tarih bilgisi üzerindeki tahakkümü azaltacaktır. Alternatif tarih yazımı bağlamında tarihsel alana tarihçiyi değil bizzat tarihi deneyimleyen özlenin yerleştirilmesi tarihsel hakikate ulaşmada daha güvenli bilgiler sunacaktır. Böylece “tarihin bu yeni öznesiyle birlikte -tarih içerisinde konuşan özne ve tarih içerisinde konuşulan özne-, bundan böyle yeni bir nesne alanına, yeni bir gönderme dizgesine, o ana dek yalnızca karanlıkta kalmamış ama bütünüyle gözardı edilmiş bütün bir gelişme alanına sahip olacak tarihsel bilmenin yepyeni bir morfolojisi de ortaya çıkar” (Foucault, 2002: 143). Sonuçta tarihsel öznenin tanıklığı ve deneyiminden meydana gelen alternatif tarihsel yazım ve anlatım metodu tarihin üniter tek merkezci yapısının yıkılarak tarihin çoklu organik anlatılarını meydana getirecektir.

3. BELGESEL SİNEMANIN SOSYAL BİLİMLERE GETİRDİĞİ YENİ OLANAKLAR

Sinemanın keşfi ilk zamanlar eğlence aracı olarak algılanmış olsa da zamanla gelişen teknik olanaklar ve sinema alanında sanatsal/estetik yaklaşımların gelişmesi sinemanın sosyal bilimlerde kullanılmasının önünü açmıştır. Sinemanın hem kurmaca (fiction) yaratma gücü hem de olanı kameranın çerçevesi bağlamında olduğu gibi kaydetmesi (non-fiction), tarih yazımında, kültürel/etnografik araştırmalarda “sinemadan da yararlanılmalı” yaklaşımlarını arttırmıştır. Sinemanın bir çerçeve içinde olanı olduğu gibi aktarma gücü sinemayı zamanla toplumsal-siyasal olaylarda kullanılması gereken işleve dönüşmüştür. Bu bağlamda “Video-imagla düşünmek diğer bilimlere ne tür açılım getirir?” diyen Ulus Baker bu soruya şöyle cevap vermektedir: “Mesela “yoksulluk” üstüne bir araştırmada, çevrede, odanın içinde gezdirilen bir kameranın bir anketin metinsel kayıtlarından çok daha “bilgi verici”, yani “duygulandırıcı” olabileceğini biliyorum. Belgesel sinemacılar sosyal bilimcilerden çok daha güçlü etik kaygılara sahipler (gazetecileri bir tarafa bırakırsak). Çünkü kullandıkları ortamın insanlar üstündeki etkisinin ne kadar büyük olduğunu hissediyorlar. Böyle bir kaygıyı ben hiçbir sosyal bilimcide görmedim. Biz anketimizi yaparız, geçeriz... Sonuçlarımızı çıkarırız büyük bir rahatlıkla. Ama bu araştırdığımız yoksulluğu “gördüğümüz” manasına gelmez. Onu belki “anlarız”, “söyleriz”, “iletiriz” ama “görmeyiz”. Oysa yoksulluğun pekala birçok, belki de sonsuz imajı vardır” (Baker, 2011: 25). Filmler aracılığıyla dramatisasyon, kendini temsillerle kısıtlamaksızın hayal gücüne ve duyuya, yaratıcılığa başvurması açısından, sosyoloji için kullanışlı bir araç. Böyle bir girişim çoğu zaman analitik olarak kavramsallaştırılmayan veya ampirik olarak çözümlenemeyen yoğunlukların, duygulanımların deneyimlenmesini mümkün kılıyor” (Diken ve Laustsen, 2008: 62). Video-imagların metinsel anlatıya oranla gerçekliği algılamada yaratacağı güçlü etki sinemanın sosyal bilimlerin birçok alanında kullanılmasını sağlamıştır. Özellikle tarih yazımında nesnellığe daha çok yaklaşmayı sağlayan görsel kayıt, yazınsal tarih tarafından oluşturulan tarihsel belleğin yeniden sorgulanmasını egemenlik/tahakküm kavramları çerçevesinde ele almaktadır.

Sosyal bilimlerdeki nesnellik tartışmalarının çokluğu, metinsel yazımın yazarın değerlerinden bağımsız ele alınamayacağı sorunsalının alana yayılması görüntü kayıt tekniğinin sosyal araştırmalarda etkinliğini artırmıştır. Bu doğrultuda gerçekliğin aktarılması, görünenin olduğu gibi yansıtılması düşüncesi çerçevesinde gelişen, sinemanın alt bileşeni olan belgeselin klasik tarih anlatısına karşın yerelliği, özneyi, kişisel anlatıyı öne çıkarması güç ve iktidar yapılarına hizmet eden resmi yazınsal tarihin ikna gücünü sarsmıştır. “Belgesel film, yapısı ve işlevi gereği varolanı, gerçeklikleri kayıt altına almakta, toplumsal bağlamda, toplumların bugünü kaydederek dününe ışık tutup, bu ışığı yarınlarına da göndermiş olmaktadır. Belgesel film, toplumların hafızasıdır; içinde dün, bugün ve yarın barınmaktadır. Bu zamansal düzlemde, etnografik filmin kültürün aktarılmasında önemli bir yeri vardır” (Karasu, Ocak 2011). Belgesel yaşamın kendisidir, yaşamın gerçeğidir. Çoğu insan belgesel ve gerçeklik çizgisinde belgesellerin gerçek olduğuna inanır. Çünkü Mutlu'nun deyişiyle belgesel bize içinde yaşadığımız dünya hakkında bir şeyler anlatır. Bu dünyanın çeşitli ve bizi (Zaman-mekan-ekonomik nedenlerle) ulaşamayacağımız yönlerini sunar, dünyada yaşayan insanları, doğayı, canlı, cansız varlıkları bize gösterir. Belgesel dünyayı ve insanları bizim göremeyeceğimiz, yönleriyle görmemize tanımamıza, yorumlamamıza, değerlendirmemize olanak sağlar (Akt. Tan, 2005: 84). Belgesel film toplumsal alanda farkındalık

yaratarak tutum ve davranışların ortaya konmasını, irdelenmesini, sorgulanmasını, hakikat sorunsalına eleştirel bakılmasını hedeflemektedir.

Resmi yazınsal tarih düşünüldüğünde oluşturulan tarihsel içerik çoğunlukla merkezi yapı/yapılar vasıtasıyla kontrollü olarak aktarılmaktadır. Oysa belgesel film yoluyla oluşturulan tarihsel nitelik taşıyan görüntüsel belgeler daha özerktirler. “Kimi diğer metin türlerinin aksine belgeselin iletileri herkese açıktır ve genelde sanıldığı gibi aksine, hedef kitlesi diğer metinlerden çok daha geniştir” (Tan, 2005: 61). Bu bağlamda belgesel sinemanın yazınsal metinlere oranla daha serbest dolaşım gücüne sahip olması, dijital çağda hegemonik/ideolojik iktidarlara karşı kullanılacak en büyük direnç araçlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Belgesel yapısı, yansızlığı ve olayları, olguları sunuş biçimi ile diğer görüntüleme ve betimleme türlerinden ayrılmakta, bireylerin kendi düzeylerine ve bireysel özelliklerine koşut algılama biçimleri ile daha farklı katmanlarda daha değişik okumalar ve yorumlamalar getirmektedir (Tan, 2005: 59). Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Nazilerin yaptığı insanlık dışı katliamlar ve işkencelerin ortaya çıkarılması konusunda yeteri kadar tarihsel belgenin olmaması, savaş sırasında belgelerin büyük çoğunluğunun Naziler tarafından yok edilmesi tarihsel belge niteliği taşıyacak tanıklara yönelmeyi zorunlu kılmıştır. Tarih anlatımında öznenin böylece ön plana çıkması sağlanmış, tanık ve okuyucu arasındaki aracı (medium) görevi gören tarihçi ortadan kalkmıştır. Tanıklığın tarihi ile diyaloga geçen izleyici ise kendi anlam dünyasının duygusal insani yönünü güçlendirmektedir.

Tarihsel bilginin nesnel olmadığı, yorumcusunun parmak izlerini üzerinde taşıdığı (Muslow, 2000: 21) söylemi yazınsal tarihe bakış noktasında ortak güçlü algıyı çağımızda ifade etmektedir. “Tarihin meşrulaştırıcı otoritesinden, iktidar elde etmeye çalışanlar da faydalanır. Hem hakim hem de bağımlı konumdakiler kendi ideolojik amaçları açısından kullanmak üzere tarihe aynı modernist gözle bakarlar; tarihin hakikatin akli ifadesi olduğunu iddia ederler” (Muslow, 2000:s.184). Bu nedenle belgesel sinemanın alternatif tarih yazımı oluşturma gücü, toplumsal alanda tarihi kontrol altına alarak kendi meşruluğu ve egemenliği için geçmiş tarihsel hafızayı araçsallaştıran iktidar güçlerine karşı mücadeledeki işlevsel rolü daha demokratik toplumsal hafızaların inşa edilmesinde kullanılacak araçtır.

İnsanın iktidara karşı mücadelesi belleğin unutuşa karşı mücadelesidir (Akt. Callinicos, 2009: 115). Resmi tarih anlatılarında egemen yapıların toplumsal hafızada meşruluğunu unutturulan/hatırlatılan ikilemi üzerinde güçlendirmesi toplumsal hafızanın unutuşuna karşı belgesel sinemanın önemini ortaya koymaktadır. Sinema sanatının dönüştürücü etkisine vurgu yapan Baker (2011: 56) “beyne vurduğu darbeye insanları düşünmeye zorlayacak, kitleleri düşünmeye zorlayacak, kitlelerin hayatını doğrudan konu edinebilecek, kitleleri varoluşun ajanları haline getirebilecek, dönüştürecek bir sanat” diye ifade etmiştir.

4. TARİHSEL BELLEK OLARAK SİNE-GÖZ VE CİNEMA-VERİTE

Sinemanın keşfi Avrupa'da meydana gelse de 1. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım, sinemanın Amerika'ya taşınmasına ve burada Avrupa'ya nazaran daha çok gelişmesine sebep olmuştur. Amerika'da sinema alanına devletin planlı ve sistematik olarak yardımda bulunması, sinemanın dünya ölçeğinde Amerika'nın liberal kapitalist mantığının ideolojik güç temelinde yayılmasını sağlamıştır. Diğer tarafta ise Sovyetler Birliği'nde kurulmaya çalışılan, sosyalist toplum idealini yansıtabilecek sanatsal/estetik yaklaşımları kurma çabası edebiyatta biçimci (formalist), mimaride inşacılık (constructivist), sinemada ise Dziga Vertov'un yarattığı Sine-Göz (Sinema-Hakikat) ile Sergey Eisenstein'in Sine-Yumruk kuramlarıdır. Özellikle Dziga Vertov'un Sine-Göz (Kino-Eye) kuramı içinde barındırdığı estetik/felsefi/hakikat yaklaşımı ile Vertov'un tekniğe atfettiği vurgu daha sonra sosyal bilimlerde Vertov kuramları bağlamında bilimsel yaklaşımları meydana getirmiştir. Örneğin Vertov'un tekniğin gücüne verdiği önem, kamerayı gözün algı gücünden üstün tutması ve kameranın kayıt gücüne sahip olması sosyal bilimlerde sinemanın kullanılabilme etkisini güçlendirmiştir. 1920'li yıllarda Sovyet sinemasının kendine özgün karakterinin kurulmaya

çalışıldığı dönemde Vertov öncülüğünde başlatılan Kino-Glaz (Sine-Göz) yaklaşımı klasik kurmaca sinemayı reddeden, hayatın olduğu gibi aktarılmasının gerekliliğini savunan sinema hareketini meydana getirmiştir.

Kısaca “Sinema, kaba retorik propagandaya ya da Batı dramaturjisinin bayağılıklarına başvurmayacak, bunun yerine Sovyet insancılığının mekanik araçlarla üretken bir çevre içinde, müthiş bir işlerlik ve uyum içinde sunulduğu yeni bir sanat bilimi olacaktır” (Saunders, 2014: 114) deniliyordu. Kino-Glaz hareketinin amacı Sovyet sinemasının ruhunu yansıtan, Batı sinemasının içinde barındırdığı kurmaca sinema tekniklerini reddeden, sinemada yepyeni bir yaklaşımdı. Kino-Glaz hareketinin tekniğe olan inancı ve sinema yapımında montaj anlayışına atfettiği önem yeni bir sinema dilini oluşturdu. Teknik gelişmenin yanında göz kusurlu görüldü. Teknik olanaklar sayesinde insan gözünün yetersizliği aşılacaktı. ”Vertov’a göre kamera, hata yapmaya oldukça müsait olan insan gözüne –ve elbette kendi gözüne- kıyasla oldukça üstün bir araçtır. Sine-göz zaman ve mekanı yakalayıp bozabilir ve kaydırabilir; hareket ve zamanda bozulma etkisi yaratabilir ve “hayatı haberi olmadan yakalayıp” ona vurgu ve bağlam kazandırıp, göz önüne getirebilir” (Saunders, 2014: 113).

Klasik yazınsal sosyoloji alanına görüntünün sokulması, görüntülerin montaj yoluyla bir araya getirilerek anlam yapılarını meydana getirmesi yeni sosyolojik tahayyül de doğurdu. İmajlar yolu ile “kanaatler sosyolojisinden duygular sosyolojisine” (Baker, 2011) doğru sosyolojik bakışın evrilmesi görüntünün hakikati sunma çabasının yanında insanın duygusal yönüne de hitap etmesinin olanağını sağladı. Toplumsal alanda bütünleşmeyi ve empatiyi amaç edinen imajlar sosyolojisi yaklaşımına Vertov şöyle yaklaşıyordu: “Tekstil işçileri kendileri için gerekli olan makineleri yapan fabrika işçilerini görmelidirler. Fabrikadaki işçi fabrika için gerekli olan yakıtı, kömürü sağlayan madencileri görmelidir. Madenciler onlar için gerekli olan yiyecekleri üreten çiftçileri görmelidirler” (Vertov, 2007: 63). Kino-Glaz manifestosunun ifade ettiği Burjuva sinemasının dramaturji kurmacasına karşı savunduğu ilke “belgelerin, gerçeklerin, hayatın, tarihsel süreçlerin kayda geçirilmesi olduğu” (Vertov, 2007: 117) görüşüydü. Dram tekniğini içinde barındıran sinema anlayışı için Vertov şöyle demiştir:

Sanatsal dramın temel etkileme yöntemi olan uyuşturma ve telkin, dindeki yöntemle yakından bağlantılıdır ve insanı bir süreliğine heyecanlı, bilinçsiz bir durumda tutmasına imkan tanır. Doğrudan telkin (hipnoz) örneklerine ve bir kadının kocasını ya da sevgilisini heyecanlandırırken, ona bütün düşünce ya da eylemleri telkin edebilmesini sağlayan cinsel telkin örneklerine aşınayız. Müzikal, teatral ve sinemasal-teatral sunumlar her şeyden önce seyirci ya da dinleyicinin bilinçaltı üzerinde etkili olur, karşı çıkan bilincini tamamen alt ederler (Vertov, 2007: 80).

Gerçeğin açığa çıkarılması ve gösterilmesine yardımcı olabilecek bütün yöntem ve araçların kullanılması (Vertov, 2007: 48) gerekliliğini savunan Vertov görüntü kayıt yoluyla sadece hayatın habersiz kaydını değil elde edilen kayıtlarla da tarihsel belge taşıyacak görüntü arşivlerinin oluşturulması gerekliliğini savunuyordu. Böylelikle tarihsel bellek elde edilen kayıtlar yolu ile inşa edilebilecekti. Vertov’un görüntü arşiv yaklaşımı için Jean-Luc Godard “Sinema kendini kısıtlayarak sadece tarih hakkında konuşmamalı, tarihi görünür kılmalıdır” (Akt. Baker, Köronotomedy s.14) diyordu.

Sine-Göz temsilcileri tarafından başlatılan görüntü kaydın hem “hayatın olduğu gibi” kayıt altına alınmasında kullanılması hem de tarihsel arşiv olarak tasnif edilmesi anlayışı sonraki yıllarda bu anlayış üzerinde yeni yaklaşımları meydana getirdi. Etnolog Jean Rouch tarafından etnografik çalışmalarda emik yaklaşım çerçevesinde kamera kullanılmaya başlandı. Öz düşünümSELLİK bağlamında etnologların çalışma yürüttükleri saha alanlarında kaleme aldıkları çalışmalarının kendi değerleri bağlamından bağımsız olamayacağı, bu nedenle kültürel/etnografik çalışmalarda etnologun tahayyülü çerçevesinde bilimsel çalışmaların yapıldığı sorunsal tartışılmış bu alana katkıyı Jean Rouch’un etnografik çalışmalarda kamerayı kullanması sosyal bilimlerde görüntü kaydın önemini tekrar gündeme getirmiştir.

Jean Rouch'un Dziga Vertov'u referans olarak oluşturduğu Cinema Verite (Sinema-Hakikat) kuramı sosyal bilimlerde kameranın daha çok kullanılmasını sağlayarak yazınsal metinler tarafından inşa edilen belleğin görüntü kayıt yoluyla da inşa edilmesini olanaklı kılmıştır. Rouch'un "direk sinema" ya da "gözlemsel sinema" (Rouch, 2003: 15) olarak tanımladığı Cinema Verite (Sinema-Hakikat) çıkış noktası olarak Sovyet sineması olan Sine-Göz kuramından etkilenmiştir.

Cinema-Verite terimi 60'lı yılların başlarında ilk kez Fransa'da Jean Rouch ve Chris Marker'ın filmleri için kullanılmıştır. Teknik açıdan en basit tanımıyla Cinema-Verite elde taşınabilen, hafif, 16mm kamera ve eş zamanlı ses kayıt cihazlarıyla filme çekme yöntemidir. Belgesel sinemanın 60lı yıllarda karşılaştığı bu yeni yaklaşım tekniğinin en temel ögesi, gerçek insanların kontrol edilmeksizin görüntülenmesidir. Gerçek insanları, doğal, dramları konu edinen Cinema-Verite'nin ilk hedefi doğruluktur. Gerçeğin doğru ve etkileyici bir biçimde görüntülenmesinin arandığı çekimlerinin kurgulama aşamasında sanatsal kaygılar, yerini malzemenin kurulmuş öykü doğrultusu da biçimlendirilmesine bırakır (<http://www.kameraarkasi.org>).

Cinema Verite'nin 1950'li yıllarda yeni bir sinema dili yaratması belgesel sinemanın ve entografik çalışmaların alanını genişletti. Öncesinde antropologlara cazip gelen "gözlemci kamera" tekniğinin nesnellik iddiasını eleştiren Rouch, kamerasını Paris sokaklarına koyarak ve kimi zaman kendini çalışanları da dahil ederek "paylaşılan bir antropoloji" yapmaya niyetlenir (Doğan, 2013-Bahar). Etnografik çalışmalara konu olanları "etnodyaloji" bağlamda ele alıp kayıt aşamalarında gözlemlenenin de kendini kaydetmesini sağlayan yaklaşımı ile kendi hikâyesini anlatan ve kaydeden etnografik özneyi öne çıkarır. Yazınsal olanın nesnellik sorununu aşmaya yönelik olarak kameranın sosyal bilimlerdeki kullanımının düşünsel ve kuramsal altyapısını oluşturan Sine-Göz ile Cinema Verite, zamanla sinemanın sosyal bilimlerdeki katkısını arttırmıştır. Etnografik çalışmalarda, tarih yazımında görsel kaydın ön plana çıkması ile anlatıcının kurgu dünyasını ortadan kaldırmıştır. Böylece "amaçlanan tarihin siyasal erk merkezli olmaktan daha toplum merkezli olmaya doğru evrilmesidir" (Susam, 2015:s.68).

5. SİNEMANIN YARATTIĞI GÖRSEL KÜLTÜR

İnsanın dış dünyasıyla kurduğu bağ zihinde meydana gelen temsili anlam imgeleri yoluyla oluşmaktadır. Tarihsel serüveni içinde dış gerçekliğin algılanmasında yaşadığı çağın deneyimleri çerçevesinde kendi dışındakini öğrenmeye çalışan insan duyu organlarının birbirine karşı olan ikilemini de yaşamıştır. Sözlü kültürün egemen olduğu çağlarda iletişimin işitsel duyunun egemenliği bünyesinde gerçekleşmesi bilginin ve deneyimlenen dünyanın bir sonraki kuşağa aktarılmasında anlatıcıyı bilginin merkezine oturtmuştur. Bilginin anlatıcısıyla bedenleşmesi taşıyıcısına içinde yaşadığı toplumda güç kazandırmıştır. Sözlü kültürde deneyimlerin aktarılmasında hem anlatıcının hem de işitselliğin başat rolü daha sonra tipografinin icadıyla azalmıştır. Artık tipografik olandan yararlanma güçlü görsel algıyı gerekli kılmıştır. Tipografinin, sözlü kültürün işitsel gücünü azaltması sadece algının biçimini değiştirmemiştir, dış gerçekliğin bellekte yer edindiği formunu da değiştirmiştir.

Tipografi ile başlayan görsel duyunun güçlenmesi fotoğraf ve sinemanın keşfiyle daha da güçlenmiştir. İşitsel olana karşı görsel duyuyu ön plana çıkararak bu gelişmeler insanın bellek dünyasında dış gerçekliğin yansımalarını yaratmıştır. Tipografi, fotoğraf ve sinemanın insanın iletişim pratiklerinde yarattığı değişiklikler sonucu görsel olanın algılamada yüceltilmesi, görsel kültürün yaygınlığını arttırmıştır. Görsel kültür zihinde işitsel olarak algılananın yeniden inşa edilene değil, görsel duyuyla algılanan yansımaların bellekte fotoğraflandığı deneyimi yaratmıştır. "Binlerce yıl sadece sözlü kültür odalı bir iletişim ortamında varlığını sürdüren insan, yazının icadından itibaren, ama asıl olarak çizimin, resmin ve görsel ifadelerin yaygınlaşmasından itibaren yaygın bir görsel kültürün içine girmiş ve iletişim sürecindeki görsel nitelik, çağlar ilerledikçe artmış, matbaanın, fotoğrafın, sinemanın kadından sonra da hayatın vazgeçilmezleri arasına girmiştir" (Çakır, 2014: 21). Yazı görsel duyuya hitap etse de tipografiden önce el yazısının çok sınırlı olarak kullanılması görsel duyunun kültürel bağlamdaki gücünü yeteri kadar

güçlendirmemiştir. Tipografi ile yazının toplumsal alandaki yaygınlığının artması, yazı ile görsel öğelerinin birlikte kompozisyon yaratarak sunulabilmesi neticesinde görsel kültür öncelikli olarak tipografi temelli gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. “Ong’a göre matbaanın icadından ve yaygınlaşmasından sonra genelde söze dayalı algılama biçimi, yerini göze dayalı görsel algılamaya bırakmıştır” (Çakır, 2014: 106).

Görsel Kültür, hakkında net ve kesin tanımlamalar olmasa da, 70’lerde sonra giderek gelişen bir çalışma alanı olarak görsel olguya görsel olaya, imgelere, görsel pratiklere, görme, bakış, gösteri, temsil, izleyicilik, röntgencilik, gözetim ve dijitalleşen imge gibi konulara yönelir (Çakır, 2014, s. 9). Görsel kültür öğeleri olarak ifade edilen gündelik yaşamda karşılaştığımız doğal olandan farklı insanın yarattığı nesnelere ya da dijital göstergeler toplamıdır. Örneğin kitaplar, fotoğraflar, sinema, dergiler, yapılar, reklamlar, internet, video, endüstri nesnelere vb. görsel kültürün öğelerine işaret etmektedir. Görsel kültür öğeleri özellikle teknolojik gelişmelerle paralel olarak çoğalmakta böylece görsel algının deneyim pratiği de artmaktadır. “Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir. Ne var ki başka bir anlamda da görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz” (Berger, 2011: 7). Kendimizi, dış dünyamızı çevreleyen yansımaların iletimi ile anlamamız ve görme duygusu yoluyla kültürü inşa etmemiz kültürel üretim süreçlerimizde görsel nesnenin ve görünenin arzu edilmesini talep eder. Özellikle medyanın toplumu, medya çağı olarak ifade edilen günümüzde görsel iletilerin dünyamızı sarmaladığı düşünüldüğünde görsel olanın daha çok tercih edildiği görülmektedir.

Yazı, her halükarda ele aldığı nesneyi belirli bir gerçeklik düzeyiyle dondurur; onu hakikat mertebesine yükseltir. Yazmak demek en başta sınırlamak demektir. Elden kaçma peşinde olanı, sınırları alabildiğince genişleme arzusu içinde olanı sınırlandırmak, belirli bir düzleme hapsetmek demektir. Yazının tarihine bakıldığında bu tarihin aynı zamanda “devlet”in, belirli bir anlamda iktidarın, eşitsizliğin tarihi olduğu görülür. Yazmak, apaçık bir iktidar arzusu beyan eder (...) Bu nedendir ki merkezkaç eğilimi yüksek her topluluk yazıyla dizginlenir. (Yalçınkaya, 2005: 11). Oysa görsel olanın kamera yolu ile sunulması gerçeklik temsiline aslına sadık kalınarak yeniden üretilmesine olanak sağlamaktadır.

Fotoğrafın hareket nesnesine dönüştürülmesi olarak tarif edebileceğimiz sinemanın da görsel dünyamızı genişletmesi, görsel kültür pratiklerimizi hem görünen hem de görünenin arkasında yatanın ortaya çıkarılmasında yarattığı algı dünyası belleğin dönüşümüne yol açmıştır. Sinema görsel kültürü besleyen, görerek düşünmeyi öğreten, görme biçimlerini farklı formlarda yeniden yaratan sanattır. Sinema görerek bellekte yazmayı işaret eder. Tekniğin olanaklarıyla görüntünün parçalanması, birleştirilmesi, hareketin ileri ya da geri sarılması, dondurulması, bütünlüklü ya da parçalı görsel anlatımın aktarılması gerçek hayattaki görsel algıyı aşan çok farklı görsel bakışları yaratır. Görme duygusuna hitap eden görsel sinema dili ile alışılmış görme deneyimi eleştirel yönde gelişir, resim sanatında olduğu gibi görünenin içinde barındırdığı anlamı gösterme, görseller arasında ilişki yaratarak yerleşik anlamları kırmayı ya da yeni anlamlar yaratmayı olanaklı kılar.

“Sinemayı eylemle ilişkili hale getiren öznenin “çevreyle, ötekilerle ve kendisiyle” olan karşılaşmasını yeniden üretebilmesidir. Sinema bu karşılaşmayı yeniden üreterek yerleşik anlam ve düşünce biçimlerini altüst” (Wollen, 2004: 151) edebilme gücü sağlamaktadır. Sinemanın anlam yapılarını dönüşüme uğratması yerleşik algının görünenin ötesine bakmasına olanak sağlar. Sinema içinde birden çok sanatın bir araya gelerek “görsel değerlerin düşünce ve eylem örgütlenmesinde” (McLuhan, 2014: 41) kıskırtıcı, eleştirel bakışı sağlaması, egemenin yarattığı ve üzerinde yönlendirici gücünü kullandığı bütünsel hakikat algılarını ve imgelerini yıkabilir.

Hatırlamanın, bellekte saklı olanın gerektiğinde yeniden çağırılmasında zihnin görsel olanı tercih etmesi, sinemanın kültür üzerinde bellek mekânları inşa etmedeki rolünü arttırmıştır. Sinemanın iktidar yapıları bağlamında ideoloji empoze etme gücü olsa da karşı güç oluşturma, direniş sergileme, egemenle mücadele etmede de işlevsel olarak kullanılabilir sanatsal güç olması kültür

üzerinde sinemanın yaygınlığını arttırmıştır. Görselliğin belleklerde yarattığı görsel mekânlar sinema yolu ile güçlenmiştir. Özellikle direniş/mücadele kimliği gösterme ve hakikati ortaya çıkarmada kültürel bellekleri geçmişe bağlı olarak yeniden inşa etmede sağladığı olanak nedeniyle sinema ile yapılan görsel kayıt yeni olanaklar ile iktidar yapılarına yönelik karşı güç oluşturmaya sağlayan, belgesel çalışmalarda, tarihsel olaylarda dezavantajının sesini güçlendirmektedir. Böylece, “büyük tarih anlatısı yerini sessizlerin, görünmezlerin, ötekilerin yaşantı deneyimlerine bırakıyor; bugüne dek ihmal edilen, yok sayılan grupların geçmişlerine de bakarak tarih yeniden okunmaya, yeni bir geçmiş algısı yapılandırılmaya” (Susam, 2015:s.47) olanak sağlamaktadır.

Toplumsal hatırlama ve unutmalar iktidarlara ve ideolojilerle de iç içedir (Sancar, 2010: 39). Unutmak nasıl iktidar baskısıyla oluşan bir bellek stratejisiyse hatırlamak da o düzeyde politiktir (Akt. Susam, 2015: 16). Sinemanın yeniden hatırlamayı sağlaması, geçmiş olanı yeniden kurgulayarak sunabilme olanağı ya da olanı kameranın çerçevesi bağlamında olduğu gibi aktarabilme gücü özellikle iktidar temelli sunulan yazınsal anlatı üzerine inşa edilen belleği yıkma ve daha özne merkezli dünya yaratmada güçlü sanatsal görsel araçtır.

Sinemanın ve belgesel sinemanın sosyal bilimlerde her geçen gün daha yangın kullanılması kameranın kayıt gücüne olan güveni de artırıyor. Cine-Göz ve Cinema-Verite'nin sosyal bilimlere yaptığı katkı çok boyutlu olmakla beraber özellikle kamera kayıt sayesinde görüntülenenin arşivlenmesi ve sonraki zamana aktarılmasındaki düşüncüyü sosyal bilimlere yerleştirilmesi sadece bilimsel alana katkıyı sağlamamıştır. Bununla beraber görsel bilgi datalarının oluşmasını da sağlamıştır. “Vertov sinemayı bir arşiv olarak düşündü gerçekten; ama salt kayıt üzerinde değil, montaj üzerinde de duran bir arşiv” (Baker, 2011:s.57). Montajın anlam ve perspektifin inşasına, aracın malzemesinin düzenlenmesine yaptığı vurgu, dış dünya ile bir benzerliği, bunun fazlasıyla bir inşa, bir birleştirme olduğunu ve toplumsal devrim aracılığıyla yeni çizgiler boyunca yeniden birleştirilebileceğini akla getirdi (Wayne, 2011a: 40). Jean Rouch'a göre ise kurgu gerçekliği yakalamanın tek yolu idi.

Hem sosyal bilimlerdeki çalışmalarda hem de bireysel ya da kolektif olarak yapılan sinema ve belgesel sinema çalışmalarında elde edilen görsel dataların saklanması ve gerektiğinde tekrar gösterilmesi belleğin daha demokratik ve özne merkezli inşa edilmesine olanak sağlamaktadır. İktidarlardan belleğin işgal edilerek yanlış, eksik ya da manipüle edilmiş bilgilerle doldurulmasının önüne geçebilecek görsel dataların işlevi ile iktidara/belli bir gruba değil, özneye hizmet edecek bellekler meydana gelecektir.

6. LİCE DEFTERİ BELGESELİ TARİH YAZIMI/BELLEK BAĞLAMINDA ANALİZİ

Belgesel sinemanın kaynağı gerçeklerdir, olmuş ya da olmakta olana dair sözü vardır (Susam, 2015: 17). Sinemanın ontolojik olarak bir bellek mekânı olduğu düşünüldüğünde belgeseller iki önemli işlevde toplumsal belleğin inşa sürecine katılırlar. İlk olarak yaşananları kaydetmek suretiyle şimdiyi depolarlar. Böylelikle bir arşiv bir bellek deposu işlevi görürler. İkinci olarak da geçmişe ait olayları konu edinerek sorgulamacı, soruşturmacı eleştirel tutumlarıyla şimdiki zamana dair gereksinimler üzerinden belleğin çerçevesini yeniden belirler, kurgusunu yeniden oluşturmaya katılırlar (Susam, 2015: 19-20).” Gerçeği ifşa etmeye girişmeyen filmlere kimin ihtiyacı var?” (Vertov, 2007: 233) diyen Vertov da sinemaya hakikati ortaya çıkaracak misyon yüklemişti. Bu bağlamda Ersin Çelik'in yönettiği Lice Defteri belgeseli, tarih yazımında özne merkezli sözlü tarihin önemini gösterirken, karanlıkta kalan yaşanmış acıların, travmaların gün yüzüne çıkmasında tarihsel belge niteliği taşıyor.

Lice Defteri: Gerçekleri Yazdım Belgeseli, Lice'nin Çeper köyünde yaşayan Ahmet Tektaş'ın 1945 tarihinden itibaren çevresinde tanık olduğu olayları kaleme aldığı günlüğü üzerinden belgesele dönüştürülmüş, resmi tarih belleğine karşı alternatif belleği, egemen büyük tarih söylemlerine karşı özne odaklı tarih anlatısını göstermeye çalışıyor izleyiciye. Tarih ve toplumsal hafızanın yeniden sorgulanmasını, alternatif bakış açılarıyla yeniden değerlendirilmesini amaç edinen Lice Defteri Belgeseli, tarihsel anlatıyı tarihinin tahayyül çerçevesinde değil bizzat tarihsel özne üzerinden

kurgulamış, etnografik görüntüler eşliğinde resmi tarihin yok saydığı olay ve olgulara odaklanıyor. Yönetmen Ersin Çelik tarafından çekilen belgesel, 1975 yılında Diyarbakır'ın Lice ilçesinde meydana gelen büyük deprem felaketini, Kürt meselesinin yansımaları olarak boşaltılan ve yakılan köylerin görüntülerini, faili meçhul cinayetleri tekrar hafızalarımızda canlandırıyor. Bizzat olaylara tanık olan Ahmet Tektaş'ın ağzından aktarılan belgesel tarihsel belge niteliği taşıırken, geçmiş hafızamızın manipüle edilmiş ya da karanlıkta kalmış yönlerini aydınlatmada büyük önem taşıyor.

Belgeselin giriş kısmında o kocaman gözleriyle direk bizi kendisine çeken Ceylan Önkol'un fotoğrafıyla karşılaşıyoruz ve fotoğrafının yanında yazan şu yazıyı okuyoruz: Diyarbakır'ın Lice ilçesi Şenlik (Xambaz) köyünde 28 Eylül 2009'da askeri taburdan atılan bomba sonucu yaşamını yitiren Ceylan Önkol'un anısına... Çok eski bir tarih değil, hafızamızda hala taptaze duruyor Ceylan'ın küçük bedeninin paramparça görüntüsü ve annesinin Ceylan'ın paramparça bedeni eteğiyle toplamaya çalıştığı o yürek yıkan anlar. Ece Ayhan'ın dediği gibi "Devlet dersinde öldürülmüştür" Ceylan Önkol.

Belgeselin başlangıcında ekranda kenarları eskimiş, pek fazla okunaklı olmayan Ahmet Tektaş'ın el yazısıyla yazılmış defterindeki bir yazıyı okuduğunu görüyoruz. 1993 yılında Çeper köyünde yaşayan Urfiye adlı bir kişinin askerler tarafından öldürüldüğü dönemde kayıt altına aldığı notu defterinden sunuyor bize Tektaş. Sonra ekranda sayfaları dönen Ahmet Tektaş'ın günlüğü üzerinden hangi önemli kayıtların belgesele aktarılması gerektiğini yönetmen ve ekibinin tartıştığını görüyoruz. Böylece belgeselin Ahmet Tektaş'ın günlüğü üzerinden kurgulanacağını yönetmen Çelik belgeselin başlangıcında hafızamıza yerleştiriyor. Belgesel Ahmet Tektaş'ın tanık olduğu olaylar ve kayıt altına aldığı günlüğü üzerinden kurgulanmış olmakla beraber, yönetmen Çelik, Ahmet Tektaş'ın kayıtlarını ve söylediklerini daha somutlaştırmak ve görselleştirmek için anlattığı olaylarla ilgili daha önce kayıt altına almış görüntüleri de belgeselin içine yerleştirmiş. Ahmet Tektaş'ın tarihsel anlatılarının ve kayıtlarının dönemin diğer görsel kayıtlarıyla beraber sunulması yaşanan gerçekliğin paralelliğini oluşturmuş.

Belgesel içeriği bağlamında çoğunlukla Kürt meselesi çerçevesinde meydana gelmiş olaylara odaklanmış. Belgesel süresince anlaşılıyor ki yönetmen, gizlenmiş ya da manipüle edilmiş tarihsel olaylara, travmalara bakmamız gerektiğine dikkat çekiyor. Susam'ın ifade ettiği gibi: Belgesel film, insanı insana yaklaştırırken var olan sorunların farklı gerçeklik zeminlerinde tartışılmasına, görülmesine de yol açar; kimi zaman yüzleşme ve hesaplaşma süreçlerinde oluşturdukları tartışma alanlarıyla katalizörlük de yapar (Susam, 2015: 38). Lice Defteri Belgeseli de geçmiş tarihsel olanı merkez egemenin verdiği bilgiyle değil, bizzat o anı yaşayanın gözünden, duygusundan öğrenmemiz gerektiği vurgusunu yaparak, zihinsel alanda yeni tartışmaların yaratılmasına, yüzleşme ve hesaplaşmalara gidilmesi çağrısını yapmaktadır.

Bir sekansta 1990'lı yıllarda çekildiği anlaşılan bir görüntü çıkıyor karşımıza. İçinde iki çocuk var ve köy meydanında yürüyorlar. Hemen onu takip eden diğer sekansta günümüzde çekilmiş iki çocuk daha çıkıyor karşımıza, bunlar da köy meydanında oynuyorlar. Çocukların dünyasındaki mutluluk yankılanıyor kulaklarımıza. Peki bu mutluluğu bozan ne oldu Çeper köyünde? Neden bu mutluluk çocukların dünyasındaki gibi devam etmedi? Bu soruların cevaplarını sonraki sekanlarda Ahmet Tektaş'ın kendi ağzından otobiyografisinden ve günlüğünden öğreniyoruz: Faili meçhul cinayetler, köylerin paramiliter örgütler tarafından yakılması, işkenceye maruz kalan köylüler, şiddet sarmalı nedeniyle bölgeyi terk edenler...

Michael Roth'un işaret ettiği, iktidarı elinde bulunduranlar bu iktidarlarını aklileştirmek için tarihe başvururlar (Muslow, 2000: 184). Resmi tarihin meydana getirdiği egemenin gücünü meşrulaştıran, toplumsal belleği yapılandıran anlatılarla mücadele etmenin yöntemini Lice Defteri Belgeseli'nde öğreniyoruz. Belgeselin merkezine konumlandırılan Ahmet Tektaş'ın otobiyografisi konuşarak, mikro ölçekli hayatlara yönelmemiz gerektiğini telkin ederken, asıl gerçekliğin bu alanlarda yaşandığına dikkat çekiyor.

Tarihsel olanın resmi söylemi olayların duygusal boyutundan uzak, mekanik anlatıya dayanmaktadır. Tarihsel resmi anlatılardaki “temsiliyet ilişkilerinin doğrudan bireyler üzerinden değil, devletin ve kurumların referans çerçeveleriyle verilmesi, resmi ideolojinin bakışını yansıtan, öznelere dair hayat hikâyelerinin, trajedi ve dramların konu edilmediği” (Susam, 2015:s.181) kurguya dayanır. Bu bağlamda Lice Defteri Belgeseli’nin özneyi merkeze alması, öznenin duygusal boyutuna eğilmesi, tarihsel olayları tarihi deneyimleyen Ahmet Tektaş’ın dünyasından yansıtması alternatif tarih anlatısını güçlendirmekte, izleyici üzerinde resmi olanın sorgulanmasına aracı olmaktadır. Ahmet Tektaş’ın kişisel merakı neticesinde kaleme aldığı günlük kayıtlarının toplumla buluşması neticesinde tarihsel alanda meydana gelmiş olayların karanlık yüzlerinin aydınlatılmasında belgeselin işlevi ve önemi ortaya çıkmaktadır.

Belgesel içinde Lice depreminin de konu edindiği Tektaş’ın bizzat ağzından ifade ediliyor. Depremin yıkıcı etkisi yaşandığı tarihin görsel kayıtlarıyla gösteriliyor. Depremin yaşandığı dönemde siyasilerin bölgeyi ziyaret ettiği, depremden dolayı mağdur olmuş köylünün, vatandaşın gerekli ihtiyacının karşılanacağı sözlerinin siyasiler tarafından verildiği görsel gazete kayıtları ile ekrana yansıtılmış. Ekrana yansıtılan bir gazete küpüründe dönemin başbakanı Süleyman Demirel şöyle diyor: Felaketin açtığı yaralar sarılacaktır. Daha sonra Ahmet Tektaş konuşmaya başlıyor: *Devlet yetkilileri geldi, ama kimse derdini anlatamadı. Sadece üç beş kişi ancak yetkililerle konuştu. Sonra bize söz verdiler. 5 yıl içinde konut yapıp bize teslim edileceği sözü verildi. Hala da o 5 yıl bitmiş değil.* Depremle ilgili belgeselin bu bölümünde anlıyoruz ki Lice depreminde mağdur olanlar büyük zorluklar çektiler. Devlet kendi üzerine düşen sorumluluğu yerine getirmiş izlemine vermiş ama bu sorumluluğu yerine getirmemiştir. Dönemin başbakanın medya ile bölgeyi ziyaret etmesi, lakin sonrasında bölge için hiçbir girişimde bulunmamış olması iktidar retoriklerini de deşifre eder nitelikte.

Lice Defteri Belgeseli’nin tarihin yeni öznesini merkeze alarak egemen tarih anlatılarını yıkması bilgiye ulaşmada yeni yol ve anlatım dilinin denenmesi gerekliliğini gösteriyor izleyiciye. Tarihin öznesi Ahmet Tektaş sonra 1990’lı yıllardaki paramiliterler tarafından öldürülen kişilerin kayıtlarına bizi yönlendiriyor: *Murat şoför arabasıyla Diyarbakır’dan Lice’ye gelirken öldürüldü, Murat 18-19 yaşlarında iyi bir çocuktü, bedeninde 27 kurşun izi vardı. Mobilya sahiplerine işkence edildi. Kaçanlar kaçtı. Hani’ye bağlı Seran köyünde Hüseyin 30.08.1993’te bir kurşunla vuruldu, öldürüldü. Ferit Erol, Lice dörtyolda 10.10.1933’te öldürüldü... Ve buna benzer daha birçok faili meçhul cinayet kayıtları Tektaş’ın günlüğünde dönemin gerçekliğini görüntü darbesiyle beynimize vuruyor.*

Walter Benjamin, 1938 tarihli "Tarih Felsefesi Üzerine Savlar" ("Theses on the Philosophy of History") adlı kısa denemesinde tek doğrultulu tarihin, egemen gruplar ve toplumsal sınıflarca inşa edilen geçmişin bir temsili olduğu (Vattimo, 2012: 10) düşüncesini yıkmaya yönelik kamera köy kahvesinde kendi halinde olanların hikayelerine yönlendiriyor bizi. Kahvehanede mutlu bir hava var ve özneler geçmişte bölgede yaşadıkları olayları anlatmaya başlıyor: *Biz çok hakarete maruz kaldık. Bazı geceler oldu, aç susuz yattık. Mesela 1993 yılında ben ve kardeşim koyun otlatıyorduk. Askerler üzerimize top attı. Atılan top yumuşak zemine isabet ettiği için patlamadı. Biz de koyunlarımızı alıp köye doğru geldik. Ardımızdan bile bile bizi taramaya devam ettiler. Resmen tarıyorlardı.*

Tümgeneral Bahtiyar Aydın’ın Lice’de görev yaptığı dönemde öldürüldüğü de Ahmet Tektaş’ın günlüğünden kameraya yansıyor: *22.10.1993 Cuma günü olaylar oldu. Lice’de ateş oldu. Çok insan öldü, hem de çok. Bütün dükkânlar yandı, bütün prefabrik evler de (deprem konutları). Lice’de 100’de 10 kalmadı.* Tektaş’ın bu kayıtları kamera gözüne yansıdıktan sonra o dönemde kayıt altına alınmış olaylara maruz kalanların ağzından görüntüler ekrana geliyor: *Askerler geldi, evleri boşaltın dedi. Sonra evleri komple yaktılar.*

Ekrana yansıyan yakılmış, yıkılmış evlerin ve işyerlerinin görüntüleri, dönemin gizlenmiş hakikatini açığa çıkarıyor. Tektaş, bölge halkı olarak köylerin yakılmaması için askeri birime

gittiklerini ve orda rehin alındıktan sonra işkenceye maruz kaldıklarını anlatıyor. Ve ardından ekran bizi ağlayan, ağıt yakan kadınların görüntüsüyle baş başa bırakıyor. Yangında yanan çocuklar, gözlerini kaybeden insanlar, vücutları yangın sonucu delik deşik olmuş bedenler ekranı kaplıyor. Devletin üst rütbeli bir subayı bölgede öldürülmüş, bu nedenle devlet de tüm bölge halkını cezalandırmış, evlerini, işyerlerini yakmış, kimilerini öldürmüş, kimilerine işkence etmiş gerçeğini öğreniyoruz.

Ahmet Tektaş'ın ağzından ve günlüğünden anlatılanı yönetmen Ersin Çelik'in tarihsel görüntülerle kurgulaması neticesinde resmi egemen tarihle hesaplaşan, varlığı ve yaşadığı yok sayılanların tekrar tarih sahnesine çıkması demokratik tarih oluşumuna katkı sağlarken ötekileştirilmiş, aşağılanmış düşkün kimliğin varlığını tarih sahnesine çıkarmaktadır. Sancar'ın ifade ettiği gibi: Geçmişlerini geri almak azınlıklar açısından kimliğin bütünleyici bir unsurudur (Sancar, 2010:s.65). Bu bağlamda Lice Defteri Belgeseli geçmişini geri almaya çalışan azınlığın, mağdurun sesi olmaya çalışıyor.

7. SONUÇ YERİNE

Sinema artık sosyal bilimlerde, hümanist çalışmalarda giderek daha fazla başvurulan bir sanat. Sinema hem sanatsal hem işlevsel gücü itibarıyla daha demokratik esasların oluşmasında yeni olanaklar sunmaktadır. Sinemanın insanın duygular dünyasına seslenebilmesi, onu harekete geçirmesi, vicdani yönünü insancıl temelde uyandırması, toplum temelli ele alınan konularda sinemadan yararlanmayı öne çıkarmaktadır. Özellikle belgesel sinemanın sözlü tarih ve toplumsal bellek çalışmalarında bireyi ve toplumu ele alarak görünmeyi, manipüle edileni, susturulanı konuşturması, gerçekliğin ortaya çıkarılmasında, gerçeğe yüzleşilmesinde, toplumsal alanda inşa edilmiş önyargıları ortadan kaldırmada, bireyin ve toplumun zihinsel dünyasını işgal eden iktidar temelli tarihsel bilginin bertaraf edilmesindeki gücü her geçen gün daha fazla anlaşılakta ve özne merkezli sözlü tarih anlatılarında belgesel sinemadan faydalanılmaktadır.

Yazınsal resmi tarihin iktidar yapılarına tarihsel süreçte hizmet ettiği bilinmektedir. Dilin yanlı tarafının keşfedilmesi, yazınsal dil kodlarının ideolojik temelde çözümlenmesi hakikat sorunsalına eleştirel yaklaşmayı gerekli kılmaktadır.” Foucault'ya göre: Dil ideolojik olarak kirlili bir araçtır ve ne yapıp ne yapamayacağı kullanım biçimine ve hangi toplumsal ve politik amaçlar için (özellikle otorite sistemlerini ve neyin doğru, neyin yanlış; neyin serbest, neyin yasak olduğuna ilişkin görüşleri pekiştirmek için mi, yoksa onlara meydan okumak için mi) kullanıldığına bağlıdır” (Muslow, 2000: 28). Bu nedenle dilin şeffaflık sorunu, öznesiz resmi tarih yazımına karşı sözlü tarih çalışmalarında belgesel sinemaya büyük misyon yüklemektedir. Sinema kuramcıları Dziga Vertov, Jean Rouch görüntünün gücüne inanıyordu. Kamera gözüne atfedilen önemin zamanla daha iyi anlaşılması, tarihsel hakikat sorununa karşı görsel kaydın ve özne merkezli anlatımın ön plana çıkmasını sağladı. Hem sinema hem de belgesel sinema çalışmalarında kolektif tarihsel belleğin daha demokratikleştirilmesi için görsel kaydın kullanılması tarihsel yüzleşmeyi sağlayacaktır. Böylece toplumsal barış ve daha eşitlikçi bir toplumun inşası yönünde önemli bir işlev görecektir.

KAYNAKÇA

- Baker, U. (2011), Beyin Ekran, Derleyen: Ege Berensel, Birikim Yayınları, İstanbul
- Baker, U. Köronotomedyaya Yazıları, Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru
- Berger, J. (2011), Görme Biçimleri, Çev.Y. Salman, Metis Yayınları, İstanbul
- Callinicos, A. (2009), Tarih Yapmak, Çev. N. Saatçioğlu, Doruk Yayınları, İstanbul
- Carr, E. H. (2002), Tarih Nedir?, Çev. M. G. Gürtürk, İletişim Yayınları, İstanbul
- Çakır, M. (2014), Görsel kültür ve Küresel kitle Kültürü, Ankara:Ütopya
- Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2008), Filmlerle Sosyoloji, Metis Yayınları, İstanbul.

- Doğan, H. (2013-Bahar), “Antropolojinin Görseli Yeniden ve Yeniden Keşfi: Görsel Antropoloji”, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi:36, s.74-85
- Gabriel, T. H. (1982), Third Cinema in the Third World (Ann Arbor MI: UMI Research Press).
- Foucault, M. (2002), Toplumunu Savunmak Gerekir, Çev. Ş. Aktaş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Karasu, Ö. (Ocak 2011), Belgesel Sinema 2009-2010, Goden Medya Yay. İstanbul.
- McLuhan, M. (2013), Gutenberg Galaksisi, Cogito Yayınları, Ankara
- Muslow, A. (2000), Tarihin Yapısökümü, Çev. A. Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Rouch, J. (2003), Cine-Ethnography, Edited and Translated by Steven Feld, University of Minnesota Press, London
- Sancar, M. (2010), Geçmişle Hesaplaşma/Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne, İletişim Yayınları, İstanbul
- Saunders, D. (2014), Belgesel, Türkçesi: A. N. Kanyaş, Kolektif Yay. İstanbul
- Susam, A. (2015), Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema, Ayrıntı Yay. İstanbul
- Tan, N. (2005), Belgesel Film Üstüne Yazılar, Der. Nilüfer Pembecioğlu, Babil Yayınları, Ankara
- Tosh, J. (2013), Tarihin Peşinde, İstanbul: Tarih Vakfı
- Wollen, P. (2004), Sinemada Göstergeler ve Anlam, Çev. Z. Aracagök ve B. Doğan, Metin Yayınları, İstanbul
- Vattimo, G. (1999), Modernliğin Sonu, Çev. Ş. Yalçın, İz Yayınları, İstanbul
- Wayne, M. (2011a), Politik Film Üçüncü Sinemanın Diyalektiği, İstanbul: Yordam Kitap Yayıncılık
- Vertov, D. (2007), Sine-Göz, Çev. A. Ergenç, Agora Yayınları, İstanbul
- Yalçınkaya, A. (2005), Siyasal ve Bellek:Platon'da Anımsama, Phoneix Yayınları, İstanbul
- (<http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/fransizbelgeselsinemasi.html>). Erişim tarihi, 5.04.2018