

**TC  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI  
SANAT VE TASARIM SANATTA YETERLİK/DOKTORA  
PROGRAMI**

**ESER ÇALIŞMASI METNİ**

**HABİTUS KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE  
BELGESEL SİNEMADA İZLEYİCİ  
ALİŞKANLIKLARI VE GERÇEKLİK  
YANILSAMALARI**

**UĞUR KUTAY**

**7724203**

**TEZ DANIŞMANI**

**Yrd. Doç. MUAMMER BOZKURT**

**İSTANBUL**

**2012**

TC  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI  
SANAT VE TASARIM SANATTA YETERLİK/DOKTORA  
PROGRAMI

ESER ÇALIŞMASI METNİ

HABİTUS KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE  
BELGESEL SİNEMADA İZLEYİCİ  
ALİŞKANLIKLARI VE GERÇEKLİK  
YANILSAMALARI

UĞUR KUTAY

7724203

TEZ DANIŞMANI

Yrd. Doç. MUAMMER BOZKURT

İSTANBUL

2012

TC  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI  
SANAT VE TASARIM SANATTA YETERLİK/DOKTORA  
PROGRAMI

ESER ÇALIŞMASI METNİ

HABİTUS KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE  
BELGESEL SİNEMADA İZLEYİCİ  
ALİŞKANLIKLARI VE GERÇEKLİK  
YANILSAMALARI

UĞUR KUTAY  
7724203

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:  
Tezin Savunulduğu Tarih:

Tez Oy birliği/Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

	Ünvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı:	Yrd. Doç. Muammer Bozkurt	
Jüri Üyeleri:		

İSTANBUL  
2012

## ÖZ

20. yüzyılın ikinci yarısında sosyal bilimler alanında ve sanat disiplinlerinde etkisini hissettirmeye başlayan gerçeklik krizinin en çok etkilediği alan belgesel sinema olmuştur: ‘Gerçekliğin sinemasal temsili’ olarak nitelenen belgesel sinema, hem kurmaca sinemayla arasındaki sınırların giderek belirsizleşmesinden, hem de izleyici algısındaki özdeşleşme dönüştürme nedeniyle gerçeklikle ilişkisinde ciddi sorunlar yaşamaktadır.

Belgesel sinema, bu gerçeklik krizini kendi estetik olanaklarıyla aşabilecek durumdadır. Bunun için yapılması gereken, özdeşleşme seyirci davranışlarının, yani ‘seyirci habitusu’nun yapısal bir çözülmeye uğratarak dönüştürülmesi, film ve gerçeklik algılarının yeniden inşa edilmesidir.

Bu çalışmada, ‘seyirci habitusu’nu çözmek için etkili bir estetik yöntem olarak Brecht’in ‘epik tiyatro’ kuramından hareketle tasarlanan ‘epik belgesel’ düşüncesi önerilmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Habitus, özdeşleşme, belgesel sinema, Brecht, epik tiyatro, epik belgesel.

## **ABSTRACT**

The documentary cinema is most affected field by the crisis of reality, which felt the effect on social sciences and arts in the second half of the 20th century: The documentary cinema, as 'cinematic representation of reality', has serious problems in the relation with the reality due to increasingly unclear boundaries between fictional movies and mimetic transformation of spectator's perception.

The documentary cinema could exceed this crisis of reality by use its own aesthetic possibilities. The mimetic behavior of the audience, that is 'the spectator's habitus' must be transformed by a structural dissociation, and the perception of the film and the reality must be reconstructed for this purpose.

In this study, 'the epic documentary' suggested as an effective aesthetic method for dissolve 'the spectator's habitus', based on Brecht's 'epic theater' theory.

**Keywords:** Habitus, mimesis, documentary cinema, Brecht, epic theater, epic documentary

## ÖNSÖZ

6 Ağustos 1945'te Hiroşima'ya atılan atom bombasının en önemli etkisi 2. Dünya Savaşı'nı sona erdirmesi değil, son 150 yıldır dünya tarihinin bu trajik hedefe doğru ilerlemesine neden olan modern aklı sarsması olmuştur. İnsanlığı toplama kamplarına ve atom bombasına taşıyan bu aklın sorgulanışı, insanlığın kendini yeniden inşa etme çabasının da bir ürünüdür. Fakat modern aklın sorgulanışı çok kısa sürede modernizmin olumlu-olumsuz tüm getirilerinin toptan bir reddine dönüşmüştür. Özellikle sanat kanalıyla modernizmden boşalan alanları doldurmaya başlayan postmodern aklın bir çok olumlu yanı olmasına rağmen, özellikle tarihselci bakışın ve kategorik düşüncenin sert biçimde reddedilerek göreci bakışın hakim kılınması, nesnelliğin yerine neredeyse tartışılmaz bir öznenliğin getirilmesi, bir 'gerçeklik krizi'ni de beraberinde getirmiştir. Gerçeklik algı düzeyinde nesnelliğini yitirerek artık herkesin aynı şeyi gördüğü, duyduğu, hissettiği bir bilişsel durum olmaktan çıkmış; 'kurulabilir', özne tarafından üretilebilir bir olguya dönüşmüştür.

Bu gerçeklik krizinin en çok etkilediği alanlar, şüphesiz, gücünü gerçeklikle ilişkisinden alan disiplinler olmuştur. Bilimsel düşüncenin pozitivist doğasından uzaklaşmaya ve başta Doğu felsefesi olmak üzere mistik düşünceyle ilginç bir bireşime girmeye başladığı bu dönemde gerçeğin sinemasal temsilcisi olan belgesel sinema da estetik bir çöküş anına ulaşmış, biçim ve içerik uygulamaları yoluyla onlarca yıl boyunca kurmaca sinema ile arasında oluşturduğu ayrımlar yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamıştır. Seyirci algısının gerçek ile kurmacayı birbirinden ayırt etmesini mümkün kılan sinematografik kodların netliğini yitirdiği bu dönemin en önemli olgusu, insanlık tarihi boyunca görülmemiş yoğunlukta bir 'görüntü tüketimi' sonucu gerçekliğe dair imgelerin yavaş yavaş gerçekliği ortadan kaldırmasıdır.

Bu çalışmada amaçlanan, belgesel sinemanın yeniden gerçeklik alanına kavuşması için etkin olabilecek bir estetik önermede bulunmaktır. Bir estetik dönüşüm için belki de en güçlü olanak, söz konusu gerçeklik krizini doğuran 20. yüzyılın bir başka ürününde, Brecht estetiğinde bulunabilir. Bu yüzden bu çalışmada, Brecht'in 'epik tiyatro' düşüncesinden yola çıkarak bir 'epik belgesel' düşüncesi kuramsallaştırılmaktadır. Ayrıca bu kuramsal çalışmayı desteklemek ve olası estetik

imkanları ortaya çıkarabilmek amacıyla, tez çalışmasına paralel olarak *Bir Aziz'in Bin Yüzü* adlı bir belgesel film çalışması yapılmış ve bir DVD içinde ekte sunulmuştur.

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde görünür ve görünmez emeği olan ve hepsini anmamın mümkün olmadığı bir çok insan var: Başta değerli hocam Prof. Dr. Mutlu Parkan'a, beni bilimsel bir yöntem çerçevesinde Brecht estetiğiyle tanıştırdığı için ömrüm boyunca minnet duyacağım. Değerli danışmanım Yrd. Doç. Dr. Muammer Bozkurt'a bana gösterdiği sabırdan dolayı teşekkür borçluyum. Bir 'epik belgesel' örneği üretebilmek için uğraşırken bana çizim ya da tarama gibi konularda yardımcı olan öğrencilerimi sevgiyle anıyorum. Ve tabii teşekkürlerin en büyüğünü sevgili eşim Beyza'ya ve kendisiyle geçireceğim zamanı bilgisayar başında geçirmeme izin veren canım oğlum Cankat'a borçluyum.

İstanbul, Haziran 2012

Uğur Kutay

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
<b>TEZ ONAY SAYFASI</b>	
<b>ÖZ</b> .....	iii
<b>ABSTRACT</b> .....	iv
<b>ÖNSÖZ</b> .....	v
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	vii
<b>TABLO LİSTESİ</b> .....	ix
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b> .....	x
<b>1. GİRİŞ</b> .....	1
<b>2. ‘HABİTUS’ VE SEYİRCİ ALIŞKANLIKLARI</b> .....	6
2.1 Kavramsal bir aygıt olarak ‘habitus’.....	6
2.2 Görsel algı ve ‘habitus’.....	7
2.3 Belgesel sinema ve ‘seyirci habitusu’.....	9
<b>3. ÖZDEŞLEŞMECİ YAPI VE ‘HABİTUS’</b> .....	13
3.1 Anlatı ve Özdeşleşme.....	13
3.2 Belgesel Sinema ve Özdeşleşme.....	16
<b>4. YENİ BİR OLANAK: EPİK BELGESEL</b> .....	21
4.1 Epik Tiyatro.....	21
4.2 ‘Kesintiye Uğratma’ ve Epizodik Yapı.....	23
4.3 Epizodik Belgesel Uygulamaları.....	26
4.3.1 Örnek Film Çözümlemesi 1: <i>Bıyık</i> .....	26
4.3.2 Örnek Film Çözümlemesi 2: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> ...34	34



<b>5. BİR EPİK BELGESEL PROJESİ: BİR AZİZİN BİN YÜZÜ</b> .....	50
5.1 Bir Aziz'in Bin Yüzü (Tretman).....	51
<b>6. SONUÇ</b> .....	68
<b>KAYNAKÇA</b> .....	70
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	73

## TABLO LİSTESİ

### Sayfa No

<b>Tablo 1:</b> Brecht'in Dramatik Tiyatro-Epik Tiyatro Karşılaştırması.....	22
<b>Tablo 2:</b> Brecht'in Dramatik Opera-Epik Opera Karşılaştırması.....	22

## ŞEKİL LİSTESİ

	<b>Sayfa No</b>
Şekil 1: <i>Bıyık</i> , Belmin Söylemez, 2000, Epizod 1a.....	27
Şekil 2: <i>Bıyık</i> , Belmin Söylemez, 2000, Epizod 1b.....	28
Şekil 3: <i>Bıyık</i> , Belmin Söylemez, 2000, Epizod 2.....	28
Şekil 4: <i>Bıyık</i> , Belmin Söylemez, 2000, Epizod 3.....	29
Şekil 5: <i>Bıyık</i> , Belmin Söylemez, 2000, Epizod 4a.....	30
Şekil 6: <i>Bıyık</i> , Belmin Söylemez, 2000, Epizod 4b.....	30
Şekil 7: <i>Bıyık</i> , Belmin Söylemez, 2000, Epizod 4c.....	31
Şekil 8: <i>Bıyık</i> , Belmin Söylemez, 2000, Epizod 5.....	32
Şekil 9: <i>Bıyık</i> , Belmin Söylemez, 2000, Epizod 6.....	32
Şekil 10: <i>Bıyık</i> , Belmin Söylemez, 2000, Epizod 7.....	33
Şekil 11: <i>Bıyık</i> , Belmin Söylemez, 2000, Epizod 8a.....	34
Şekil 12: <i>Bıyık</i> , Belmin Söylemez, 2000, Epizod 8b.....	34
Şekil 13: <i>Bıyık</i> , Belmin Söylemez, 2000, Epizod 9.....	35
Şekil 14: <i>Bıyık</i> , Belmin Söylemez, 2000, Epizod 10.....	35
Şekil 15: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 1.....	37
Şekil 16: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 2a.....	37
Şekil 17: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 2b.....	38
Şekil 18: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 2c.....	39
Şekil 19: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 3.....	39
Şekil 20: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 4.....	40
Şekil 21: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 5.....	40
Şekil 22: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 6.....	41
Şekil 23: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 7.....	41
Şekil 24: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 9.....	42
Şekil 25: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 10.....	43
Şekil 26: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 11.....	43
Şekil 27: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 12.....	44
Şekil 28: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 15.....	45
Şekil 29: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 18.....	46
Şekil 30: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 19.....	43
Şekil 31: <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 20.....	47

<b>Şekil 32:</b> <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 21a.....	48
<b>Şekil 33:</b> <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 21b.....	49
<b>Şekil 34:</b> <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 21c.....	50
<b>Şekil 35:</b> <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 22.....	50
<b>Şekil 36:</b> <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 24.....	51
<b>Şekil 37:</b> <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 26.....	52
<b>Şekil 38:</b> <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 27a.....	52
<b>Şekil 39:</b> <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 27b.....	53
<b>Şekil 40:</b> <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 28.....	54
<b>Şekil 41:</b> <i>Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu</i> , Epizod 29.....	54
<b>Şekil 42:</b> Aya Yorgi, Ortodoks ikonu.....	57
<b>Şekil 43:</b> Bahamalar St. George Kilisesi, Gençlik Kampı Amblemi.....	59
<b>Şekil 44:</b> St. George Ejderhayı Öldürüyor (Etiyopya ikonu).....	60
<b>Şekil 45:</b> “St. George’s Dragon’s Breath” sos pakedi.....	61
<b>Şekil 46:</b> Mosfilm’in sembolü olan heykel.....	63
<b>Şekil 47:</b> Yedi başlı ejderha.....	67
<b>Şekil 48:</b> Rüstem Ejderhayı Öldürüyor (Firdevsi, <i>Şehname</i> ).....	70
<b>Şekil 49:</b> Mısır Tanrısı Horus, Su Canavarını Öldürüyor.....	71
<b>Şekil 50:</b> Fırtına Tanrısı, Ejderha İlluyanka’yı Öldürüyor (Hitit tableti)a.....	72
<b>Şekil 51:</b> Fırtına Tanrısı, Ejderha İlluyanka’yı Öldürüyor (Hitit tableti)b.....	72

## 1. GİRİŞ

Bertrand Russell, gerçeğin algılanma biçimlerine dair ilginç ve önemli bir saptama yapar:

“Bana şu anda bir iskemlede, üstünde el yazısı ya da basılı yazılar bulunan kağıtlarla kaplı, belli bir şekle sahip bir masanın başında oturuyormuşum gibi gelir. Başımı çevirdiğimde pencereden binalar, bulutlar ve güneşi görürüm. İnanıyorum ki, güneş dünyadan doksanüç milyon mil kadar uzaktadır; dünyadan kat kat büyük, sıcak bir küredir; dünyanın dönüşü dolayısıyla her sabah doğar ve gelecekte de belirsiz bir zaman boyunca bunu sürdürecektir. Yine inanıyorum ki, başka bir normal kimse odama girse, benim gördüğüm aynı iskemleleri, masaları, kağıtları ve kitapları o da görecektir ve gördüğüm masa, koluma karşı direncini duyduğum masanın aynıdır. Bütün bunlar, benim bir şey bilip bilmediğimi soran kimseye yanıt olarak söylenmiyorsa, söylemeye değmeyecek kadar açıkmiş gibi görünür. Ne var ki bütün bunlardan haklı olarak şüphelenilebilir ve bütün bunlar, tümüyle doğru biçimde önerildiklerine inanılmadan önce çok özenli tartışmaları gerektirir.

...

Güçlükleri açığa çıkarmak için dikkatimizi masa üzerinde toplayalım. Göze görünüşü dikdörtgen, kahverengi ve parlaktır, dokunulduğunda pürtüksüz, soğuk ve serttir; tıklattığımda tahta sesi verir. Masayı gören, duyan ve işiten herkes bu betimlemeye katılır, öyle ki, bir güçlük çıkmayacakmış gibi görünür; fakat daha kesin olmaya girişir girişmez sıkıntılar da başlar. Masanın ‘gerçekten’ tümüyle aynı renkte olduğuna inanmış olmama karşın, ışığı yansıtan bölümler ötekilerden daha parlak, kimi bölümlerse yansıyan ışık yüzünden ak görünür. Bilirim ki yer değiştirdiğimde ışığı yansıtan bölümler değişecek ve masa üzerindeki renk dağılımı başka türlü olacak. Buna göre, birkaç kişi aynı anda masaya baktıklarında, bunlardan herhangi ikisi büsbütün aynı olan bir renk dağılımı göremeyecek; çünkü herhangi iki kişi masayı aynı bakış açısından göremez ve bakış açısındaki her değişme ışığın yansıma biçiminde bir değişiklik yapar.

Pratik bir çok amaç için bu ayrımlar önemsizdir, fakat ressam için çok önemlidirler; ressam, nesnelerin ‘gerçekten’ sağduyunun sahip olduklarını söylediği renklere sahip olduğunu kabul etmek alışkanlığından kurtulmalı ve onları oldukları gibi görme alışkanlığını edinmelidir. Burada, felsefede en çok sıkıntı doğuran ayrımlardan birinin başlangıcına varmış oluyoruz; ‘görünüş’ ile ‘gerçeklik’ arasındaki, nesnelerin nasıl göründükleri ile nasıl oldukları arasındaki ayırım.

...

Ve biliyoruz ki belli bir noktadan bakıldığında bile, yapay ışıkta da, renkkörü olan ya da mavi gözlük takan birine de, renk başka görünecek, ayrıca karanlıkta dokunma ve işitme bakımından bir ayrılık olmamasına karşın hiçbir renk görülmeyecektir. Bu renk masanın

doğasında bulunan bir şey değil, masaya, ona bakana, masa üzerine düşen ışığa bağlı bir şeydir. Biz günlük yaşamda masanın renginden söz ettiğimizde, herhangi bir bakış açısından, olağan aydınlanma koşulları altında normal bir gözlemciye görünen renk demek isteriz. Fakat başka koşullar altında görülen öteki renklerin de gerçek olarak kabul edilmeye hakkı vardır; bu yüzden, yan tutmuş olmamak için, masanın kendiliğinden herhangi bir rengi olduğuna karşı çıkmamız gerekir.” (Russell, 2000, 9-11)

Bu uzun alıntının doğurduğu soru şudur: Sıradan bir masanın özelliklerine dair sıradan bir tanımlama çalışmasında bile gerçek ve doğru bilgiye ulaşmak bu denli zorken, belgeselcinin kamerasını yönelttiği nesnenin gerçekliğine ve buradan yola çıkarak doğru bilgisine ulaşmak ne kadar olanaklıdır? Aslında Russell’ın tartışmasındaki ‘ressam’ sözcüğünü ‘belgeselci’ ve ‘renkler’ sözcüğünü de biraz daha genelleştirerek ‘özellikler’ ile değiştirip tekrar okuduğumuzda bu zorluk iyice belirginleşir: “Pratik bir çok amaç için bu ayrımlar önemsizdir, fakat belgeselci için çok önemlidirler; belgeselci, nesnelere ‘gerçekten’ sağduyunun sahip olduklarını söylediği özelliklere sahip olduğunu kabul etmek alışkanlığından kurtulmalı ve onları oldukları gibi görme alışkanlığını edinmelidir. Burada, felsefede en çok sıkıntı doğuran ayrımlardan birinin başlangıcına varmış oluyoruz; ‘görünüş’ ile ‘gerçeklik’ arasındaki, nesnelere nasıl göründükleri ile nasıl oldukları arasındaki ayrım.”

Russell’ın ressamı önerdiği yöntemin, yani ‘nesnesini olduğu gibi görme alışkanlığı edinme’nin, nesnesinin gerçekliğinden yola çıkarak söz konusu nesneye ve onu çevreleyen dünyadaki konumuna dair doğru bilgi arayışında olan belgesel sinemada uygulanabilirliğinden söz etmek hiç de kolay değil. Çünkü öncelikle, ‘nesnesini olduğu gibi görme alışkanlığı’ edinmiş olsa bile bir belgeselcinin nesnesine yaklaşım yönü, söz konusu nesnenin asli varoluşunu sağlayan gerçekliklerden sadece birine denk düşecek ve böylece nesnenin doğru bilgisine ulaşma sürecini oldukça ciddi bir sıkıntıya sokacaktır. Belgeselci nesnesinin sadece bu yönünü, bu gerçekliğini göstermeye karar verdiğindeyse, atomun yarılanmasına benzer biçimde gerçeklik yeniden parçalara bölünecek, böylece peşinde koşulan doğru bilgi de devamlı bir yarılanma yaşayacaktır. Çünkü, belgeselci öyle istese de istemese de, belgesel film bu gerçekliği nesnesinin tek gerçekliği olarak sunmaktadır. Oysa Russell, aynı masa hakkında şunu da söylemektedir: “Hakkında tek bildiğimiz şey, onun görüldüğü şey olmadığıdır.” (Russell, 2000, 17)

Bugün belgesel sinemanın estetik uygulamalarında, belgeselin ‘gerçekliğin sinematografik temsilcisi’ olarak tanımlanmasından kaynaklanan ciddi sorunlar

bulunmaktadır. Bu sorunların başında, bu çalışmada ‘seyirci habitusu’ olarak adlandırılan ‘algılama durumu’ gelir. Bu algılama durumuna göre, ‘belgesel filmde sunulan her şey tartışmasız ve tek gerçektir!’. Bu bir açıdan doğrudur tabii; belgesel sinemanın anlatı kaynağı kurmaca değil gerçekliktir. Ama bir yandan da, yanlış değilse bile, en azından eksiktir; çünkü belgesel film, nesnesinin gerçeklikler evreninin sadece belli bazı boyutlarını ele almakta, filmi yapan kişi ya da kişilerin bakış açısına göre bir gerçeklik sunmaktadır. Yani aynı konu hakkında başka bir yönetmenin belgeseli bambaşka bir gerçeklik sunabilir. Bu çalışmanın konusu olan sorunun ilk düzeyi burada ortaya çıkmaktadır: Belgesel sinemanın bugün genel kabul gören konvansiyonel yapısı seyircinin bu gerçeklik durumunu –bir belgesel film izlerken bir çok gerçeklik düzeyinden sadece bir veya birkaçına tanıklık ediyor olma durumunu- fark etmesine izin vermemektedir.

Sorunun ikinci düzeyi, modernist düşünce üretiminin ve kategorik bilgi sisteminin yerini kategorizasyon karşıtı bir bilgi sistemine bıraktığı postmodern dönemde yaşanan bir ‘uygulama aktarımı’yla ortaya çıkar: Belgesel filmin tarih boyunca geliştirdiği bazı görsel uygulamalar –öznel kamera kullanımı, röportaj teknikleri, anlatıcı uygulamaları gibi- artık kurmaca sinemada da bolca, hem de bile isteye, özellikle izlediğimiz filmin kurmaca değil de belgesel olduğu yanılsamasını yaratmak amacıyla kullanılmaktadır. Özellikle 1999’da *Blair Witch Project*’le kurmaca ve gerçeklik ilişkisinde yeni bir dönem başlamış bulunmaktadır. Aslında belgesel uygulamaları daha önce de kurmaca filmlerde kullanılmıştır: Örneğin 1983 tarihli Woody Allen filmi *Zelig*, baştan sona belgesel sinemanın teknik uygulamalarıyla –haber görüntüleri ve röportajlarla- yapılandırılmış bir filmidir. Fakat Woody Allen faktörü, filmin belgesel olarak tanımlanmasını değil, sadece yenilikçi bir estetik uygulama olarak görülmesini sağlamıştır. Oysa *Blair Witch Project* örneğinde durum çok farklıdır: Filmin genç yönetmenleri Daniel Myrick ve Eduardo Sanchez gösterim tarihinden aylar önce, filmin izleyici kitle tarafından belgesel zannedilmesi için özel bir reklam kampanyası düzenlemiş, bir cadı söylencesinin belgeselini hazırlamak üzere Maryland-Burkitsville’deki ormanlık alana giden üç sinema öğrencisinin kaybolduğu haberinin internette yayılmasını sağlamıştır. Kısa bir süre sonra yine internette, ormanda gençlere ait eşyaların, çekim yaptıkları kameraların ve kasetlerin bulunduğuna yönelik bir haber daha yayılmıştır. Son olarak, bu üç sinema öğrencisinin kasetlerindeki görüntülerin Myrick ve

Sanchez tarafından kurgulanarak sinemalarda gösterime sokulacağı bilgisi verilmiştir. Hem bu oldukça gerçekçi halkla ilişkiler çalışmasının sonucu olarak hem de görsel uygulamasındaki gerçekçi strateji nedeniyle *Blair Witch Project*, gösterime girdiği dönemde büyük bir izleyici kitlesi tarafından belgesel zannedilmiş, dolayısıyla filmde anlatılanlar da algısal düzeyde gerçekliğin ta kendisine dönüşmüştür. Bu gerçeklik çarpılmasının en önemli nedeni, belgesel sinemanın yarattığı ‘habitus’tur. Bu ‘habitus’ sayesinde, izleyici algısında gerçeklik kurmacaya, kurmaca da gerçekliğe dönüşmekte, bu ikisinin arasında ‘gerçek dünya’ algısı bozunuma uğramaktadır. Bu çalışmanın amacı, bu gerçeklik çarpılmasını estetik ve psikolojik düzeyde görünür hale getirmek ve yeni bir estetik olanak olarak ‘epik belgesel’i tartışmaya açmaktır.

Bu amaçla, öncelikle Pierre Bourdieu’nün sosyal bilimler alanına katkısı olan ‘habitus’ kavramı açıklanmakta, ardından belgesel film estetiği kullanılarak sunulan her şeyin tartışılmaz gerçeklik olarak algılandığı bir psikolojik konuma denk gelen ‘seyirci habitusu’ tanımlanmaktadır.

Üçüncü bölümde tartışma, film izleme sürecinde ‘seyirci habitusu’nun yol açtığı en önemli sonuç olan ‘özdeşleşme’ kavramı çerçevesinde geliştirilmektedir. Bu bölümde, çoğunlukla kurmaca sinemayla birlikte anılan bir kavram olan ‘özdeşleşme’nin oluşum mekanizmaları açıklanmakta, özdeşleşme anlatı yapıları ve ardından belgeselde özdeşleşmenin nasıl gerçekleştiği çözümlenmektedir.

Dördüncü bölümde, ‘seyirci habitusu’ ve ‘özdeşleşme’ olgularının yarattığı algı durumunu ortadan kaldırmanın yollarından biri olarak ‘epik belgesel’ tanımı sunulmaktadır. Bertolt Brecht’in ‘epik tiyatro’ kuramına dayanarak oluşturulan bu tanımın en önemli başlığı ‘epizodik yapı’dır. Epizodik yapının estetik olanaklarının daha görünür hale gelmesi amacıyla bu bölümde, epizodik yapı üzerine kurulmuş iki belgesel film, *Bıyık* (Belmin Söylemez, 2000) ve *37 Uses For A Dead Sheep/Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu* (Ben Hopkins, 2006) incelenmektedir.

Beşinci ve son bölümdeyse, bu çalışma boyunca gerçekleştirilen kuramsal açılımın uygulamalı karşılığı olması amaçlanan bir ‘epik belgesel’ projesinin epizodik yapı üzerine kurulmuş tretmanı yer almaktadır.



Sonuç olarak bu çalışmanın temel amacı, verili estetik ortamın habitusunu kırmak amacıyla yola çıkan tüm yeni estetik önermelere küçük de olsa kuramsal ve uygulamalı bir katkı sağlamaktır.

## 2. 'HABİTUS' VE SEYİRCİ ALIŞKANLIKLARI

### 2.1 Kavramsal bir aygıt olarak 'habitus'

Habitus terimi daha önce Hegel, Husserl ve Mauss tarafından da kullanılmış olmasına rağmen, bugün içerdiği anlamlarıyla kullanılması Fransız sosyolog Pierre Bourdieu sayesinde olmuştur. (Jenkins, 2006, 45) Bourdieu'nün kapitalist toplumlarda toplumsal etkileşimin kültürel kodlarını çözerken kullandığı 'habitus', özellikle 1970lerden bu yana başta sosyoloji olmak üzere sosyal bilimler alanında etkin biçimde kullanılmaktadır.

Tüm bir 'sosyal etkileşimler' alanını tanımlarken, ama özellikle sınıfsal davranış biçimlerinin bir yansıması olan kültürü incelerken 'habitus'u kullanan Bourdieu'ye göre her türlü insan pratiği, insanın içinde yaşadığı sosyal ve sınıfsal, dolayısıyla kültürel yapının bir sonucu ve yansımasıdır. 'Habitus' burada bir epistemik yansıma olarak ortaya çıkmaktadır. Bourdieu insan pratiğinin bu toplumsal belirlenmesi olan 'habitus'a, özellikle çocuk eğitimi ve pedagoji alanlarını çözümlenmeye çalışırken başvurur. (Bourdieu ve Passeron, 1990, 33) Kuramını geliştirirken 'bitkilerle yetiştikleri toprak arasındaki ilişki'yi tanımlayan biyolojik bir sözcüğü seçmesi de bundandır; çünkü yetiştiği toprak, bitkinin yapısını belirler.

Habitus, insanların belli olay ve olgular –politik olaylar, ekonomik gelişmeler, sanatsal etkinlikler vd.- karşısında gösterdikleri tepkileri ve geliştirdikleri tavırları inceleyerek bunların niçin başka türlü değil de bu şekilde ortaya çıktığını, başka algılayıcılarda –farklı sınıflar, farklı kültürler, farklı coğrafyalar...- ne şekilde ortaya çıkabileceğini araştırma konusunda son derece kullanışlı bir kavramdır.

Habitus bireyin kendi kendine oluşturup geliştirdiği bir mekanizma değildir; toplumsal etkileşimden doğar ve bu kaynağı besleyip yeniden üretir. 'Habitus'un gelişimi, aileden okula, okuldan meslek hayatına ve kültüre kadar tüm toplumsal alanda 'telkin aygıtları'nın 'bir üst düzeyin bir alt düzeyi belirlemesi' prensibi üzerinden birbirlerini yönlendirmeleriyle gerçekleşir. (Bourdieu ve Passeron, 1990, 284) Bireyin toplumsal hayata katılımında, doğrudan o toplum tarafından oluşturulan ve kitlesel düzeyde paylaşılan bu 'habitus'un –davranış kalıplarının- çok önemli bir yeri bulunmaktadır. Birey kendisine sınıfı, ailesi, okulu, işyeri, kısaca kültürü tarafından sunulan 'habitus'a uygun davrandığı müddetçe toplumsallaşır:

“Tarihin ürünü olarak habitus, tarih tarafından yaratılan şemalara uygun biçimde, bireysel ve toplu uygulamaları, yani tarihi üretir. Böylece, düşünce ve eylem şemaları biçiminde her organizmada biriken geçmiş deneyimlerin aktif varlığını sağlar; bu konuda tüm biçimsel kurallardan ve açık normlardan daha kesin olarak, uygulamaların uyumluluğunu ve zaman içindeki sürekliliğini garantilemek eğilimindedir.” (Bourdieu ve Passeron, 1990, 91)

Tüm alanlar (üretim, eğitim, eğlence, politika) kendi kuralları çerçevesinde kendi özel ‘habitus’larını oluştururlar. Böylece “biliminsanları, politikacılar, sporcular vd. konuşmaları, jestleri, sorunlara yaklaşım tarzları, yürüyüşleri gibi özel habituslarıyla ayırt edilebilirler.” (Joas ve Knöbl, 2011, 23) Tabii bu tüm politikacıların tamamıyla aynı şekilde davrandığı anlamına gelmez; hatta bazı politikacılar bu ‘habitus’tan özgürleşmiş de olabilir. Yine de politika alanının ‘habitus’u kendini hissettirmeyi sürdürür.

Habitus’un sağladığı bu toplumsallaşma bir yandan da farklılıkların eritildiği bir ‘kitleleşme’ anlamına gelmektedir; içerdiği ‘kabul edilme’ veya ‘reddedilme’ olasılıklarının da gösterdiği gibi, ‘habitus’un birey ve özgürleşme kavramları çerçevesinde pek de olumlu bir anlam içerdiği söylenemez. Bu durumda, bireyin birey oluşu (özgürleşmesi) verili ‘habitus’tan bağımsızlaşmasıyla doğru orantılıdır. Ama bu çok zordur, çünkü ‘habitus’, doğuştan geliyormuş gibi görünen bir algılama, değerlendirme ve harekete geçme aparatı oluşturur. (Susen, 2011, 368)

Habitus basitçe bir ‘toplumsal kurallara bilinçli itaat’ sorunu değildir. “Habitus, erken çocukluk dönemlerinden itibaren başlayan bir telkin sürecinin sonucu olarak ortaya çıkan ‘ikinci bir duyu sistemi’ ya da ‘ikinci doğa’dır.” (Johnson, 1993, 5)

## 2.2 Görsel algı ve ‘habitus’

Bourdieu’nün fotoğraf incelemesinde ilginç bir ‘habitus’ örneği ortaya çıkar: 1965’te yayımlanan kitabı *Photography, A Middle-Brow Art*’ta fotoğraf makinesinin halk arasında çok yaygın olmasının sosyolojik nedenlerini; köylüler, işçi sınıfı ve sınıf içi grupların –el üretimi yapan işçiler vb.- fotoğrafik uygulamalara nasıl yaklaştıklarını kültürel habitus üzerinden çözümler. Burjuvazinin estetik beklentilerini henüz karşılayamayan bu yeni uygulamanın, özellikle düğünlerin fotoğraflanması yoluyla taşrada çok çabuk kabul gördüğünü anlatır:

“Fotoğrafın toplumsal anlam ve işlevinin özellikle taşrada belirgileşmesi, köylü geleneklerine sıkı sıkı eklenip entegre olması hiç de tesadüf değildir. Fotoğrafik görüntü, huzur kaçırmaya hizmet eden bu ilginç icat, ortaya çıkmasından önce önce var olan kolektif hayatın çok

önemli alanlarının törenselleştirilmesi ve ölümsüzleştirilmesi işlevini üstlendiği için çok erken bir dönemde (1905-1914 arasında) tanındı ve kendini hızla geliştirdi.” (Bourdieu, 1998b, 20)

Burada fotoğrafik uygulama, kolektif köy hayatının ‘habitus’una entegre olabildiği için kolayca kabul görmüştür.

Toplumsal yönelimler konusunda önemli bir işleve sahip olan habitus, kitle iletişim araçlarının etkisiyle gelişip gündelik hayatın tamamını kapsar. Bourdieu, en kuvvetli kitle iletişim aracı olan televizyona dair çalışmasında, haber bültenlerinin hazırlanışı ve sunumu üzerine şunları söyler:

“Televizyonun doğasında bulunan politik tehlike, görüntüler yoluyla edebiyat eleştirmenlerinin ‘gerçeklik etkisi’ dedikleri olguyu üretme kapasitesinde yatmaktadır. Onlar bir şeyler gösterir ve halk onların gösterdiği şeylere inanır. Bu ‘gösterme gücü’ aynı zamanda bir ‘harekete geçirme gücü’dür. Basit röportaj (haber görüntüsü), bir röportajcı olarak ‘kayda geçirmek’, bireyleri veya grupları harekete geçirilebilecek bir gerçekliğin toplumsal inşasını ima eder.” (Bourdieu, 1998a, 21)

Burada Bourdieu, haber görüntüsünün izleyici üzerinde yarattığı bir ‘iletişimsel habitus’tan söz etmektedir. İzleyicinin TV habercisiyle ilişkisi bir güven ilişkisi değildir; yani izleyicinin inancı “Bu kişiler söylüyorsa doğrudur.” şeklinde düşünmesinden kaynaklanmaz. İzleyicinin izlediği şeyin gerçekliğine olan inancı, kameraya olan inancında ve görüntü üreticilerinin uyguladığı stratejilerle kurduğu dile getirilmemiş anlaşmada yatar. Bu stratejiler –kameranın her şeyi olduğu gibi kaydettiği düşüncesi, aktüel kamera kullanımının yarattığı ‘o ana tanık olma’ yanılısaması, bunun ‘film ve dizilerden farklı bir şey’ olduğu ‘gerçeği’...-televizyoncular tarafından tümüyle bilinçli biçimde yaratılmış uygulamalar değildir. Ama artık bu habitus bilinciyle kullanılmaktadır: “Televizyon, gerçekliği kaydederken aslında onu yaratmaktadır.” (Bourdieu, 1998a, 22)

İzleyicinin TV karşısındaki edilgenliği, aslında TV izleme olgusunun habitusudur:

“Bunların da ötesinde, kamu görünürlüğüne sürekli erişimi, geniş dolaşım olanakları ve kitlesel yayılımıyla –televizyon ortaya çıkana kadar kültürel mekanizmaların hiçbiri için asla düşünülmemiş bir erişim- bu televizyon habercileri kendi dünya görüşlerini, sorunları kavrayışlarını ve bakış açılarını tüm topluma empoze edebilirler” (Bourdieu, 1998a, 47)

Televizyonun bu etkisinden kurtulmanın yolu, habitus’un kırılmasından geçer. Bu örnekte habitus’un kırılması için ya TV izlemeyi tamamen bırakmak, ya da eleştirel

bir gözle izlemeyi öğrenmek gerekmektedir. Birincisi –TV izlemeyi bırakmak-mümkündür; oysa ikincisi, seyirci izlemeyi sürdürdüğü için eleştirel bakış olanaklarının habitus içinde erimesi nedeniyle gerçekleşemez.

Habitus'un oluşum süreçlerinin kavranması ve nihayetinde kırılması, bireylerin düşünsel özgürlükleriyle bağlantılı bir gelişme olarak önemlidir. Çünkü 'habitus', kolaylıkla 'rıza üretimi' sağlamak için kullanılan aygıtlardan birine dönüşmektedir.

Ama bu 'kavrama' ve 'kırama' neredeyse olanaksızdır, çünkü habitus'un tümüyle organik görünen otomatikleşmiş bir işleyiş tarzı vardır; en etkileyici yanı da kendini 'doğal hissettirmesi'dir. Böylece 'habitus' görünmezleşmekte, işleyişini gizlemektedir. (Bourdieu, 1984, 56)

Bourdieu'nün kavramsal açılımı sayesinde zenginleşen ve derinleşen 'habitus', kültürel çalışmalar alanının da önemli düşünme araçlarından biri haline gelmiştir. Bu bağlamda, örneğin tenisin sınıfsal habitusu çözümlenebilmekte –bu üst-orta sınıf sporunda “o kadar ileri bir uygarlık seviyesi söz konusudur ki, rakipler hiç kavgaya etmezler.” (Paule, van Heerikhuizen ve Emirbayer, 2011, 164)- veya yarattığı habitus çerçevesinde 'snowboard sporunda erkekliğin aşırı dışavurumu' (Thorpe, 2010, 176) incelenebilmektedir.

### **2.3 Belgesel sinema ve 'seyirci habitusu'**

Bourdieu'nün sosyal bilimler alanında işlevselleştirdiği 'habitus' kavramsallaştırması, belgesel sinemanın seyirciyle ilişkisinde ortaya çıkan son derece belirleyici bir algı durumunu tanımlamak için de çok uygundur. 'Seyirci habitusu' denebilecek bu algı durumu aslında yeni bir şey değil, 20. yüzyılın görüntülerle örülmüş tarihinde doğrudan sinemanın kendisi tarafından üretilen bir algılama ve tepki verme düzlemidir. Sinema bunu içerik bağlamında film türleriyle (komedi, western, korku, müzikal, bilim-kurgu), biçim bağlamındaysa sınırlarını özellikle Rus formalistlerinin (Dziga Vertov, Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin) belirlediği kurgu uygulamalarıyla ortaya çıkarmıştır. Bunun bir sonucu olarak, bir seyircinin korku filmi seyrederken içinde bulunduğu algı durumu ile komedi filmi izlerken içinde bulunduğu algı durumu farklıdır. Bu deneyimde 'habitus'un belirginleştiği nokta; 'seyirci habitusu'nun izleyici filmi henüz seyretmemişken, ne izleyeceğine karar verdiği andan itibaren ortaya çıkması ve izleme sürecinin tüm psikolojik yapılanmasını belirlemesidir.

Başlangıçta yukarıda belirtilen ‘tür sineması’ ile belirginleşmiş olsa da, bugün ‘seyirci habitusu’ her türlü sinematografik seyir deneyiminde etkindir ve korku filmi gibi izleyicinin psikolojisini kolayca harekete geçiren ürünlerde olduğu gibi bir reklam filmi ya da belgesel film izlerken de kendini gösterir. Bu, tam da Bourdieu’nün tanımlamasında olduğu gibi bir ‘epistemik yansıma’ durumudur. Sinema türleri açısından fark şurada ortaya çıkar: İzleyici korku filmi izlerken id, ego ve süperego düzlemlerindeki tüm kaygı öğelerini –ister modern olsun ister arkaik, tüm kaygı hallerini- yanına alır, belgesel film izlerken ise rasyonel düşünce ve bilimsel bilgi ile ilişkisini görünür kılar. Bu fark önemlidir; belgesel izleyicisinin ‘habitus’ durumu, belgesel film izleme sürecinin bir yandan modernist, hatta pozitivist olduğu söylenebilecek şekilde biçimlendiğini gösterir: Bu, izleyicinin karşısındaki filmi neredeyse bir tür bilimsel deney olarak algılamasını, böylece film sayesinde bilimsel olarak sınanmış bir gerçekliğe ulaştığını düşünmesini sağlar. Tabii bu aslında doğru değildir, çünkü belgesel film de tıpkı diğer filmler gibi bir filmidir; her seferinde aynı koşullarda ve bire bir aynı şekilde gerçekleştirecek tümüyle nesnel bir laboratuvar çalışması değil... Belgesel film, her ne kadar özünü ve temel tanımını oluşturan ‘gerçeklik’, ‘doğruluk’, ‘bilimsellik’ gibi kavramlar çerçevesinde ele alındığında tümüyle pozitivist bilimsel bir araştırma çalışması gibi görünse de aslında öyle değildir. Belgesel film nesnel laboratuvar koşullarında değil, filmi üreten kişilerin öznellikleriyle –dünyaya bakışlarıyla, ideolojik tavırlarıyla, estetik eğilimleriyle- üretilen bir anlatıdır, nesnel olması imkansızdır. İster bugün ‘yaratıcı belgesel’ olarak nitelendirilen akıma dahil olsun, ister tümüyle ‘bilgisel’ –izleyiciye belli bir konuda bilimsel bilgiler veren, bunu yaparken de sinema estetiğinden ziyade didaktik yöntemleri benimseyen- bir film olsun fark etmez; belgesel film, yönetmenin ‘niyet’ ve bakış açısından bağımsız değildir.

Bu durum belgesel filmin zaafi değildir, tam tersine, yaratıcı bir üretim alanı olarak zenginliğidir ve sanatsal yanını öne çıkarır. Fakat yine de burada önemli ve belirleyici olan ‘belgesel nesnesi’nin durumu ya da ‘yönetmenin niyeti’ değil, ‘seyirci habitusu’dur. Bu, Bourdieu’nün televizyon haber görüntülerine dair tesbitlerinin uyarlanabileceği bir ‘görsel algılama’ halidir: Yaşadığımız dünyanın gerçekliğine ve bilimselliğe aykırı bir konu –örneğin uçan daireler veya hayaletlerin varlığı- üzerine bilimsellikten tümüyle uzak, spekülatif ve demagojik bir belgesel

film yapılabilir, ama 'seyirci habitusu' sayesinde bu akılcılık akılcılaştırılıp meşrulaştırılır, kabul edilebilir bir hale getirilir.

Eğer sinemanın başlangıcından bu yana 'belgesel film estetiği' adı altında kuramsallaştırılan görsel uygulamalar -örneğin haber kamerası ya da aktüel kamera kullanımı, ani ve spontan kadrajlar, karakterlerin doğal davranış ve jestleri vs.- özellikle son 10 yılda kurmaca film estetiğinde belirleyici bir hale gelmeseydi, izleyicinin bir belgesel filmde izlediği her şeyin doğruluğuna olan inancı da bu kadar sorun olmayabilirdi. Oysa, 1999 tarihli bir kurmaca film olan *Blair Witch Project*'le başladığı söylenebilecek yeni bir 'izleyici habitusu'yla karşı karşıyayız. *Rec* (Jaume Balaguero-Paco Plaza, 2007), *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008), *Monster* (Erik Estenberg, 2008) ve *The Troll Hunter* (Andre Ovredal, 2010) tümüyle belgesel estetiğinin görselleştirme teknikleriyle üretilmiş filmler olarak 'seyirci habitusu'nu başka bir yönelime sokmuştur; artık, son derece gerçekdışı hikayeler anlatmalarına rağmen bu kurmaca filmleri belirli bir gerçekliğin kaydedilmiş halleri olarak algılamaya rıza gösteren bir izleyici söz konusudur.

'Seyirci habitusu' ilginç bir evrim geçirmekte, belgesel film izleme sürecinde kullandığı akılcılaştırma ve meşrulaştırma süreçlerini kurmaca filmin alanına transfer etmektedir. Kurmaca filmin böylece izleyici algısında neredeyse bir gerçeklik temsiline dönüşmeye başladığı bu tek yönlü estetik alışveriş, kurmaca estetiğinden faydalanmasa bile belgesel filmin gerçeklikle ilişkisini sıkıntılı bir hale sokmaktadır: Habitus'un değişimiyle filmin gerçeğe, gerçeğin de filme dönüşmeye başladığı yeni bir algılama süreci ortaya çıkar.

Bu gerçeklik dönüşümü sadece 'seyirci habitusu'nda değil, belgesel kamerasının gerçekliğini yakalamaya çalıştığı film nesnesinde de tuhaf değişikliklere yol açmaktadır. Hatta Baudrillard'ın verdiği Loud Ailesi örneğine bakarak diyebiliriz ki, bu değişiklikler kronolojik olarak 'seyirci habitusu'nun dönüşümünden daha önceye dayanmaktadır: 1971 yılında Loud Ailesi, 7 ay boyunca evlerinde bir televizyon ekibiyle yaşamış, bu sürede yapılan çekimler sonucunda 300 saatlik bir 'reality show' filmi elde edilmiştir. (Baudrillard, 1998: 43) Bu çekimler sonucunda, ailenin tarihi 'Kameradan önce' ve 'kameradan sonra' şeklinde olmak üzere ikiye bölünmüştür. Loud ailesinin fertleri, kamera karşısında bir süre sonra kendi gerçek kişiliklerinin yerine ürettikleri personalarıyla yaşamaya başlamıştır. Bu öyle bir kimlik değişimidir ki, çekimler bittikten sonra Loud ailesi boşanmayla dağılır.

Çünkü, örneğin doğal bir öpüşmeyle ‘birilerine izlencelik olarak sunulacağını bile bile kamera karşısında öpüşme’, bir doğum günü kutlamasıyla ‘kitle tarafından izleneceğinin bilinciyle kamera karşısındaki doğum günü kutlaması’, tam da bir madalyonun iki yüzü gibidir; hem aynı nesneye aittir, hem de birbiriyle asla birleşemezler, taban tabana karşıttırlar. Loud Ailesi’nin dramı, gerçekliğin kayıt tutucusu olduğu söylenen bir belgesel kamerası sayesinde kendi gerçekliklerini kaybetmelerinde yatmaktadır.

Burada söz konusu olan sadece ve basitçe ‘gerçek olan’la ‘gerçek olmayan’ arasında bir konum değiştirme değil, gerçeğin tümünden iptali ya da bir tür hipergerçeğe dönüşmesidir.

En önemli tartışma konularından biri ‘sanal gerçeklik’ olan 21. yüzyılın gerçekliğe dair yeni estetik arayışlarının ve dolayısıyla ortaya çıkan yeni habitusun yol açtığı bu ‘gerçeklik krizi’ni kurmaca sinema sorun olarak görmemekte, hatta gücünü bundan almaktadır. Oysa belgesel film için bu ciddi bir paradigma sorunudur; çünkü her ne kadar gerçeklikle ilişkisinde bir kriz durumu yaşıyorsa da, ‘seyirci habitusu’ bu krizi umursamadan işlevini sürdürmekte, belgesel sinema hala ‘gerçekliğin tartışılmaz sinemasal temsili’ olarak algılanmaktadır. Oysa, kurmacanın gerçeğe ve gerçeğin kurmacaya dönüştüğü bu moment, ‘algıda gerçeklik’ tanımlamasının artık anlamsızlaştığı ve belgeselin de basitçe bir yanılsamaya dönüştüğü bir estetik yıkım anı olabilir.

Fakat burada bir olanak da söz konusudur: Bu yıkımla ortaya çıkacak yeni ‘habitus’, verili ‘habitus’tan özgürleşmenin bir aracına da dönüşebilir. Ama bunun için öncelikle, şimdiye dek üzerinde çok durulmayan belgesel film estetiğinin tartışılması, verili üretim –film tasarımı- anlayışının eleştirel düzeyde yeniden yapılanması gerekmektedir.

Böyle bir tartışma ve yeniden yapılanma süreci için önce sinemanın ‘habitus’ oluşturmaya yönelik en önemli psikolojik aygıtı olan özdeşleşme mekanizması incelenmelidir.



### 3. ÖZDEŞLEŞMECİ YAPI VE ‘HABİTUS’

#### 3.1 Anlatı ve Özdeşleşme

Özdeşleşme (mimesis) tiyatro, sinema veya TV ortamında sunulan bir anlatıyı izleyen seyircinin bu izleme etkinliği sırasında kendi gerçekliğinden sıyrılıp izlediği anlatının gerçekliğine dahil olması, izlediği karakterlerle birlikte onların yaşadığı duygu durumlarını –korku, sevinç, üzüntü gibi...- yaşaması anlamına gelir:

“Geleneksel tiyatrodaki, tıpkı roman ve öykü türlerinde olduğu gibi, dil aracılığıyla mantık kurallarına uygun bir şekilde düzenlenmiş, başı, düğüm noktası ve sonu olan bir olay örgüsü vardır. Sahnede bu olaylar sanki gerçekmiş gibi canlandırılmaya çalışılır. Oyuncular yazarın olaylarda vermek istediği karakterleri sahnede canlandırırken, kendi kişiliklerini silip rolleriyle öylesine özdeşirler ki, seyirci tiyatrodaki olduğunu unuttur, oyunun ve dilin büyüğü altında olayların akışına kapılır, yansıtılan gerçeğin içinde yitip kendini, kendi gerçeğini unuttur.” (İpşiroğlu, 1978, 15)

İnsanların birileri tarafından yazılan, tasarlanan, sahneye konulan tümüyle kurmaca bir yapıyı gerçeklikmiş gibi algılamaları, hatta izleme sürecinde kendi gerçekliklerini tümüyle unutmaları çok ilginç bir olgudur. Bertolt Brecht özdeşleşmenin bu yanını şöyle tanımlar:

“Özdeşleşme estetiğin üzerine kurulduğu temel sütunlardan biridir. Aristo, hayran kaldığımız Poetika’sında *mimesis* aracılığı ile *catharsis*’e, yani seyircinin ruh arınmasına ulaşılabileceğini anlatmıştır. Oyuncu kahramanı (Oedipe veya Promethee) öylesine telkin gücü ve öylesine bir değişim yeteneğiyle canlandırır ki, seyirci oyuncuyu taklit eder ve kahramanın yaşadığı olayı kendisi yaşıyormuş gibi duyar. Bildiğim kadarıyla, en son büyük Estetik’i yapan Hegel insanın sahip olduğu bu yeteneğe dikkati çeker: insan gerçeğin karşısında duyduğu duyguları, heyecanları, gerçeğin görüntüsü karşısında duymak yeteneğine sahiptir.” (Brecht, 1975, 40)

Özdeşleşmeyi ilk kuramsallaştıran Aristoteles olmuştur. Özdeşleşme için, yani seyircinin izlediği karakterin duygularını paylaşması için önce oyuncunun oynadığı karakterle çok yoğun bir duygu ortaklığına girmesi gereklidir. Bu ‘mimetik oyunculuk’tur. Oyuncu oynadığı karakterle ne kadar iyi özdeşleşirse seyirci de o denli kuvvetli bir özdeşleşme yaşayacaktır. Bu tragedya’nın özüdür ve ‘taklit’in çok ötesinde bir anlatı uygulamasıdır: “Kişiler, karakterleri taklit etmek için eyleme

geçmez; ama eylemleri sırasında ve ölçüsünde karakterlerine bürünürler. Öyle ki eylemler ve öykü, tragedyanın başlıca ereğidir; ve erek her şeyde çok önemlidir.” (Aristoteles, 2012, 30)

Özdeşleşmeci yapıtın temel amacı, izleme süreci boyunca karakterlerin duygu durumlarıyla özdeşleşen izleyiciyi anlatının sonunda katharsis’e (arınma) ulaştırmaktır. Bunun için yapılması gereken de, özdeşleşme yoluyla seyircide ‘korku’ ve ‘acıma’ duyguları uyandırılmasıdır:

“Taklidin konusu yalnızca sonuna ulaştırılmış bir eylem değil, korku ve acıma duygusu uyandırabilecek olaylardır; bu duygularsa hem o olaylar beklemediğimiz bir anda meydana geldiğinde hem de birbirlerini doğal bir biçimde izlediğinde çok daha güçlü bir biçimde doğar; çünkü o zaman kendiliğinden ya da raslantıyla meydana gelmiş olaylardan çok daha şaşırtıcı olurlar.” (Aristoteles, 38-9)

Temel hedef ‘arınma’ olduğu için, özdeşleşmeci yapıt ‘erdemli kişilerin mutluluktan yıkıma geçişi’ ya da kötülerin ‘yıkımdan mutluluğa geçişi’ gibi gelişmeleri kesinlikle kabul etmez, anlatı sınırlarına sokmaz. Bu bağlamda özdeşleşmeci anlatı gerçekçi değil, olabildiğince idealisttir:

“Güzel bir tragedyada kurgunun yalın değil karmaşık olması; üstelik de tragedyanın korkunç ya da acıklı olayları taklit etmesi gerektiğine göre (bu taklit türünün temel özelliğidir bu) hemen görülür ki orada ne mutluluktan yıkıma sürüklenen erdemli kişiler gösterilmelidir (çünkü bu, ne korku ne de acıma uyandırır, yalnızca itici gelir herkese); ne de yıkımdan mutluluğa geçen kötü insanlar (tragedyaya en uzak durum olur bu; ne sıradan bir yakınlık ne acıma ne de korku uyandırır). Mutluluktan yıkıma geçen gerçek kötülerini göstermek de doğru olmaz (bu tür bir düzenleme, sıradan yakınlık duyguları uyandırır belki, ama acıma ya da korku uyandıramaz; çünkü acıma, hak etmediği halde yıkıma uğrayan insana yönelir; korkuysa bize benzer kişi için duyumsanan şeydir ve bu türden bir olay, ne birini ne de öbürünü doğurabilir.” (Aristoteles, 44)

Özdeşleşmenin sonucu olan arınma, Aristoteles’in toplum ve devlet yapısıyla ilgili görüşlerinin yansımasını içeren bir kavramdır. Aristoteles’te mimetik anlatı, aristokratik yapının ve toplumsal düzenin olduğu gibi korunmasını amaçlayan bir ideolojinin ürünüdür, bu yüzden ciddi boyutta ahlakçılık içerir; bu ahlakçılık tragedyaya etkisi (acıma ve korku) yaratmak için gereklidir: “Bir öykünün güzel olması için –kimilerinin söylediğinin tersine- kurgusunun çift değil tekli olması ve baht dönüşünün yıkımdan mutluluğa değil mutluluktan yıkıma doğru gitmesi gerekir. Öte yandan bu baht dönüşüne, daha önce tanımladığıma benzer ya da kötüden çok iyiye

yakın bir kişinin kötülüğü değil, ağır bir yanılığın neden olmalıdır.” (Aristoteles, 45) Mimetik anlatıdaki baskın ahlakçılığın ve bu ahlakçılık yoluyla devamlılığı sağlanacak aristokratik yapı ve toplumsal düzenin karakterini Aristo'nun şu sözleri çok net gösterir:

“Karakterlere gelince, bu konuda dört hedefe yönelmek gerekir; bunlardan biri ve ilki iyi olmalarıdır. Daha önce de söylediğimiz gibi karakter, sözler ya da eylemler bir seçimi açığa vurduğunda ortaya çıkar. Bu seçim iyiye karakter de iyi olacaktır. Her türden insan için geçerlidir bu: Bir kadın ya da bir köle bile iyi olabilir; bunlardan birincisi biraz, öteki iyice alt düzeyden yaratıklar olsa da. ...İkincisi, karakterin uygunluğudur. Bir karakter erkeksi olabilir, ama bir kadının erkeksi ya da zeki olması uygun düşmez.” (Aristoteles, 50)

Mimesis ve katharsis'le belirlenen bu izleme sürecinin özünü, seyircinin kayıtsız şartsız teslimiyeti belirlemektedir.

Özdeşleşme yapının sinemada ortaya çıkmasını sağlayan ilk unsur tıpkı tiyatrodaki gibi 'mimetik oyunculuk', ikincisi ise 'dikişsizlik'tir. Dikiş sinemada, özellikle tıp terminolojisindeki sözcük anlamına uygun (bir kesik ya da yarayı dikmek) bir işlemlerle karşımıza çıkar. Farklı parçaların birbirine eklenerek bir bütün oluşturmasını, özellikle kurgu uygulamasını vurgular. Dikiş vardır, fakat görünmezdir: “Kurgu görünmezdir ve böylece dikişsiz, mekansal ve zamansal olarak uyumlu bir anlatı sunar.” (Hayward, 2001, 74) Birileri tarafından yazılan senaryo tek tek planlar halinde çekilir, sonra kurgu aşamasında bu çekimler sahneleri oluşturacak biçimde özenle bir araya getirilir. Ardından film için özellikle bestelenmiş veya seçilmiş müzikler eklenir. Görüldüğü gibi aslında burada birçok parçayı bir araya getiren bir 'dikiş' işlemi gerçekleşmektedir. Ama dikiş yerlerinin belirsizleşmesi sayesinde izleyici bu aşamaların hiçbirini fark etmez.

Eğer dikişler fark edilseydi, izleyici tek tek planların farkına varacak, kurgu aşamasını görecekti, filmin müziksiz ve müziklendirilmiş halleri arasındaki farklılıklara tanıklık edecekti. Bu durumda izleyicinin filmle özdeşleşmesi imkansızdır. Çünkü artık karşısında bir anlatı değil, bir anlatı oluşturmak üzere yapılan bir çalışmanın aşamaları bulunmaktadır.

Sinemada en temel dikiş unsuru 'açı-karşı açı prensibi', dikişleri görünmezleştiren uygulamalar ise kurgu devamlılığı ve genel olarak mizansen (sahne düzenlemesi)dir.

Böylece izleyici, başlangıç jeneriğinden itibaren aslında birileri tarafından imgelem düzeyinde üretilmiş (yazılmış-düzenlenmiş-oyunmuş-çekilmiş-kurgulanmış-

müziklendirilmiş) olduğunu bildiği halde filmi izlemeye başladıktan kısa bir süre sonra bu bilgiyi unuttur. Eğer dikişlerden biri görünecek olursa seyirci bir film izlemekte olduğunu anımsayacaktır. Fakat sinema estetiği, başta Hollywood sinemasının uygulamaları olmak üzere bu dikişsizliğe izin vermeyecek biçimde gelişmiştir.

### **3.2 Belgesel Sinema ve Özdeşleşme**

Belgesel sinemada özdeşleşme ve ‘habitus’u ortaya çıkarma konusunda bunların ilki kısmen, ikincisi ise tamamen işlevseldir.

Belgesel sinemada ‘dramatizasyon’ dendiğinde, elde bir olay ya da kişiye dair belge niteliğinde görüntü bulunmuyorsa üretilen görüntüler (örneğin çok eski tarihlerde yaşamış insanların veya yaşanmış olayların gösterilmesi için, bir mizansen çerçevesinde ve oyuncu kullanılarak çekilen kurmaca kısımlar akla gelir –bu bölümler bazen ‘canlandırma’ olarak da adlandırılır ve bu durum genellikle ekranın bir köşesinde yazılı olarak belirtilir. Ama ‘dramatizasyon’ sadece ‘kurmaca’ kısımlarla gerçekleşmez, Hatta bu tür bir dramatizasyon uygulaması, mimetik karakterini (taklitçiliğini) görünür kıldığı için gerçeklikle ilişkisi düzeyinde belgesel için çok sorun yaratmaz. Belgesel filmlerin dramatizasyon içeren bölümlerinde o yapaylık, çoğunlukla teatral uygulamalar yoluyla kendini hissettirir. Asıl sorun, ‘dramatik değilmiş gibi’ görünen uygulamalarda ortaya çıkar.

Belgesel sinemada oyuncu kullanılmadığı için doğrudan ‘mimetik oyunculuk’tan söz edilemez, ama seyircinin özdeşleşmesini sağlama konusunda, belgeselin kendine has mimetik unsurları vardır. Bu mimetik unsurlar genellikle ‘dış ses/anlatıcı’da, bu anlatıcının okuduğu metinde, müzikte (TRT belgesellerinde çok net görülebileceği üzere, genellikle filmi oluşturan görüntülerin bile üstüne çıkmaya meyilli yoğun dramatik müzikler kullanılmaktadır) ve belgeselde yer alan insanların kamera karşısında yeni kimlikler geliştirip onlara uygun biçimde davranmalarıyla, yani farkına varmadan rol yapmalarıyla ortaya çıkar.

Konvansiyonel belgesel sinemada dikişsizliğe büyük özen gösterilir. Kimi zaman belgesel ekibi görüntünün bir parçası olmasına rağmen bu, dikişin görünür hale gelmesini sağlamaz, tam tersine, anlatıya fazladan bir ‘anlatıcı’ eklenmesi anlamına gelir ve üretim süreçlerini yine görünmez kılar, ya da film üretim süreçlerini de bir anlatıya dönüştürür. Yaptığı filmlerin hem yönetmeni hem de anlatıcısı olan Michael

Moore'un filmleri bu durumun çok iyi bir örneğidir: Moore, doğrudan kameranın önündedir; bu unsurun, izlediğimizin bir belgesel film, Moore'un da bazı olayların ardındaki gerçekleri görünür kılmak için çalışan bir belgeselci olduğu bize sürekli anımsatması beklenir. Filmin başlangıcında gerçekten de öyle olduğu söylenebilir, fakat film ilerledikçe yönetmenin olaylara gösterdiği tepkilerle bir tragedya etkisi ortaya çıkar ve Moore seyircinin özdeşleşme nesnesine, filmin kendisi de sonunda arınacağımız bir anlatıya dönüşür. Böylece, yola çıkarken niyeti ne olursa olsun, Michael Moore'un kameranın önündeki varlığı dikişleri tamamen görünmez hale getirmiş olur. Tabii olay ve olgulara son derece hümanist, ilerici ve özgürlükçü bir bakış açısıyla yaklaşan Michael Moore'la özdeşleşmenin kötü bir şey olmadığı da söylenebilir; fakat bu süreç, tam da Brecht'in dile getirdiği gibi, seyircinin bakışını ve giderek düşünce üretim pratiklerini kısıtlayacaktır: "Sahne ile seyirci arasındaki özdeşleşme üzerine kurulan ilişkide seyirci, kendisiyle özdeşleştiği kahramanın görmediği bir şeyi göremez." (Brecht, 1975, 41)

Oysa 'gerçeklik' ve 'doğruluk' kavramları üzerinden belgesel filmin yüklenmesi gereken önemli bir işlevi bulunmaktadır:

"İşbölümünün aşırılışması ile olguların işleyişinin, oluşum süreçlerinin bir bütünlük içinde algılanamayışı bizleri, anlaşılması zormuş, olanaksızmış gibi görünen bir dünya ya da hayat ile karşı karşıya bırakırken belgesel sinemacılar, bizim elimizden tutmak; gerçekliğin kopuk kopuk görebildiğimiz parçalarını yeniden bir araya getirebilmemize yardımcı olmak ve kabullenilmesi gereken, kabullenilmesi akla uygunmuş gibi gösterilen bugünkü hayat tarzımızın, bugünkü dünyamızın yetinilmeye, kabullenilmeye layık olmayan 'eksik ve yanlış bir hayat' olduğunu fark etmemize yardımcı olmak." (Oskay, 1997, 151)

Oskay'ın sözünü ettiği, yüzeysel gerçeğin altında yatan gerçekliklerin ortaya çıkarılması ihtiyacıdır.

Aynı ihtiyacı Mutlu Parkan şu şekilde dile getirmektedir:

"Bir fabrikanın sadece tek değil çok sayıda kamerayla yapılan bir çekimini alalım. Üretim sürecinden, yönetim sürecine kadar bütün ayrıntıların kaydedilmesi, fabrika gerçeğinin seyirciye iletilmesini sağlayamayacaktır. Sermayenin oluşum süreci başta olmak üzere, 'artı değer yasası', 'sermayenin merkezileşmesi yasası' vb. gibi fabrika gerçeğini tanımlayan hiçbir süreç seyirciye aktarılmayacaktır.

Olayların ardındaki olaylar, süreçlerin ardındaki süreçler aynen yaşamda olduğu gibi saklı kalacaklardır. Şu halde belgesel sinema, görmek ve göstermekle yetinmeyip, yaşamı ve insan

ilişkilerini yönlendiren ‘kanuniyetleri’ bilmek ve öğretmek zorundadır.” (Parkan, 1997, 169)

Ama bugün içinde bulunduğu hipergerçeklik düzeyi ve ‘seyirci habitusu’ndan dolayı ‘yüzeysel gerçekler’ konusunda bile kriz yaşayan belgesel sinemanın ‘görünenin ardındaki gerçeği’ sunması, en azından hissettirmesi, verili estetik eğilimlerle çok da mümkün görünmemektedir.

Belgesel sinemanın, tıpkı kurmaca sinema gibi, kuruluşundan itibaren Aristocu bir doğası vardır. Türün çok önemli ilk örneklerinde bu açıkça görülür. Birbirinden çok farklı iki örnek üzerinden incelememiz gerekirse: *Nanook of the North/Kuzeyli Nanook*’ta (Robert Flaherty, 1922) yönetmen Flaherty bizi Nanook adlı Eskimo yerlisi ile özdeşleştirebilmek için sinemanın tüm olanaklarını kullanmıştır. Her şeyden önce, hayatını anlattığı Nanook karakterine rol yaptırmış, böylece onu ‘kendi hayatını oynayan bir oyuncu’ya çevirmiştir. Artık perdede, Nanook’un aile hayatı, ava çıkışı, ufku kaplayan sonsuz beyazlıkta ilerleyişini bir ‘gerçeklik’ten ziyade bir tragedyaya olarak izleriz.

Sinemada gerçekçiliğin en önemli isimlerinden sayılan Vertov’un en bilinen filmi *Chelovek s kino-apparatom/Kameralı Adam* (Dziga Vertov, 1929) biraz daha farklıdır: Vertov’un *Kameralı Adam*’ı, hem manifestosunda dile getirdiği söyleme, hem de gün doğumundan başlayarak bir kameramanın sokaklarda, fabrikalarda, eğlence mekanlarında, halkın arasında nasıl çalıştığını anlatmasına bakılarak belki ilk bakışta özdeşleşme karşıtı bir film gibi görünebilir:

“Bunlar Sinema-Göz’cülerin gerçek haber filmleri olacaktır. Yani: Alıcının şifresini çözdüğü görsel olayları baş döndürücü bir hızla açığa vuran bir görüş olacaktır; sahici bir enerjinin (tiyatronunkinden ayrılan enerjinin), büyük kurgu sanatının akümülatörüyle bir bütün içinde birleştirilen parçaları olacaktır.

Sinema-Yapıtın böyle bir kuruluşu, ister gülünç, ister trajik, ister hileli ister başka bir şey olsun herhangi bir temayı geliştirmeyi sağlar.

Yalnızca görsel anları, yalnızca araları yan yana getirmek söz konusudur.

Kurgu yapısının olağanüstü esnekliği, bir sinema araştırmasına herhangi bir siyasal, ekonomik ya da başka bir motifi sokmayı sağlar. Bundan dolayıdır ki,

BUGÜNDEN SONRA, sinemada artık ne dramalara ne de polis öykülerine ihtiyaç yoktur.

BUGÜNDEN SONRA, sinemada artık filme alınmış tiyatro düzenlemelerine ihtiyaç yoktur.

5-BUGÜNDEN SONRA, artık ne Dostoyevski ne Nat Pinkerton uyarlanmamalıdır.”  
(Vertov, 1968, 298)

Görüldüğü gibi Vertov önce “gerçek haber filmleri”nden söz etmekte, hemen ardından da kurgu yoluyla üretilebilecek yeni gerçekliklere, yeni heyecanlara vurgu yapmaktadır. Bu, özdeşleşmeyi değiştirmeyen, yıkmayan, sadece izleyiciyi farklı bir öyküleme tarzıyla özdeşleştirmeyi hedefleyen bir düşüncedir. Bu özdeşleşilecek yeni gerçeklikler aslında sinemanın yarattığı yanılsamalar da olabilir, Vertov için bu önemli değildir:

“Bugün, 1923'te Chicago'daki bir sokakta gidiyorsun, ama ben sana 1918'de Petrograd'ın bir sokağında giden müteveffa Volodarski'ye selâm verdireceğim, o da seni selâmlayacak.

Başka örnek: Mezara halk kahramanlarının tabutları indiriliyor (1918'de Astrakan'da çevrilmiş görüntüler). Bir çukur dolduruluyor (Kronştadt, 1921), topların salvosu (Petrograd, 1920), kahramanlara saygı duruşu yapılıyor, şapkalar çıkarılıyor (Moskova, 1922). Değersiz malzeme kullanıldığı vakit bile, bu çeşit sahneler birbiriyle birleştirilebilir.” (Vertov, 1968, 296)

Filmde aygıt (kamera) o kadar yüceltilmektedir ki, her ne kadar izleyicisine ‘film üretim süreçleri’ni göstermeyi amaçlasa da, kısa planlar ve hızlı kurgunun da yardımıyla yoğun dramatik etkisi olan, aşırı derecede özdeşleşmeci bir film ortaya çıkmıştır.

Sonuç olarak, *Kameralı Adam*'ın ‘gerçek olan’ı ‘gerçek olmayan’a dönüştüren bir yapısı vardır. Gündelik hayatı gerçekliğinden soyutlayıp izlenceye dönüştürürken gerçek kişileri de birer oyuncuya, kendi hayatlarını oynayan özdeşleşme nesnelere çevirir.

Tabii bu, belgesel sinemanın gerçeklikle ilişkisini ve varoluşunu kökten zedeleyen bir durumdur. Hem dünyanın verili gerçekliğini, hem de belgesel filmin üretim gerçeğini algılama açısından, özdeşleşmeci belgeselden uzaklaşarak başka bir hedefe yönelmek gerekmektedir: Belgesel izleyicisinde, o sırada izlediğinin bir film, birileri tarafından tasarlanmış ve üretilmiş, başkalarının elinde bambaşka biçimlenebilecek bir yapı olduğu bilincini oluşturabilmek...

Bunun yolu, yeni bir belgesel estetiğinden geçmektedir. İzleyicisini bir film izlediği, Bir olay ya da olguya belli birisinin bakış açısından baktığı, bu konuya başka şekillerde de bakılabileceği konusunda uyarmaktan geçmektedir.

Tiyatroda bunu sağlamanın, izleyiciyi izlediği yapıta yabancılaştırmanın yöntemlerinin başında ‘dahil etmek’ gelir; yani seyircinin oyuna, onun bir oyun olduğunu anlayacak biçimde katılmasını sağlamak (Brecht, 2011, 18). Oysa belgesel filmde böyle bir olanak yoktur. Belgesel film perdede veya ekranda sunulurken izleyici ile film baş başadır. Bu bağlamda, yabancılaştırma yöntemlerini sinemanın kendi estetik ve üretim olanaklarında aramak en doğrusudur.

Örneğin, filmsel anlatının akışını Aristocu hikayeleme tarzının tümüyle karşıısında bir şekilde ‘kesintiye uğratmak’, seyircinin izlediği şeyin ‘gerçeğin ta kendisi!’ değil, sadece gerçeklik katmanlarından birinin bir zihnindeki (yönetmenin zihnindeki) yansıması olduğunu fark etmesini ve böylece anlatıya eleştirel gözle yaklaşmasını sağlayacak bir yöntem olabilir. Böyle bir ‘kesintiye uğratma’ için başvurulabilecek en önemli kaynak, Brecht’in kuramsallaştırdığı ‘epik tiyatro estetiği’ ve bu estetik kuramın sunduğu en önemli başlık olan ‘epizodik anlatım’ uygulamasıdır.



## 4. YENİ BİR OLANAK: EPİK BELGESEL

### 4.1 Epik Tiyatro

Belgesel film izleyicisinde oluşan ‘mimetik habitus’un, yani ‘belgesel filmde/belgesel film estetiğiyle sunulan her şeyin tartışmasız tek gerçek olduğu ön kabulü’nün kırılabileceği yeni bir estetik olanak için ilk bakılması gereken yer, Bertolt Brecht’in kuramsallaştırdığı ‘epik tiyatro’ düşüncesidir. Çünkü söz konusu estetik anlayış dışında hiçbir görüş, tiyatrodaki ‘seyirci habitusu’ ve bunun izleyicinin gerçekliğini dönüştürme gücü üzerine kafa yormamıştır.

Estetik kuramını özetle ‘tiyatronun izleyici üzerindeki özdeşleşmecî etkisini kırma’ hedefi üzerine kuran Brecht, bu etkinin kırılması sonucunda seyircinin kendi gündelik gerçekliği ile izlediği yapıtın kurmaca gerçekliğini birbiri içinde eritmekten ve kurmaca olanı gerçek olanın yerine geçirmekten uzaklaşacağını ve böylece ‘katharsis’ten de uzak duracağını savlamaktadır. Bu, Aristoteles’in tiyatro anlayışının toplumsal karşılığı olan ‘theatrokratia’nın (tiyatrokraşi) toplumsal etkilerini ortadan kaldırmak için gerekli bir girişimdir: “*Theatrokratia* insanların tepki ve duygulanımlarını ustaca yöneterek, kitlelere egemen olmak için tiyatronun kullanılması anlamına gelen bir terimdir ve kendi konumlarını özgürce seçen sorumlu insanların oluşturduğu bir topluluğun tam karşısında yer alır.” (Benjamin, 2011, 24)

Aristocu tragedya geleneğine (dramatik tiyatro) karşı Brecht, ‘epik tiyatro’yu önerir. Epik, sözlük anlamıyla ‘destansı’ demektir; fakat Brecht’in ‘epik’ vurgusu destan anlatılarına değildir: “‘Epik’ sözcüğüyle Brecht, biçemin geleneksel kavramını aşan bir tanım ortaya atıyor. Epik olan (das Epische) belli bir biçeme bağlı değildir; aksine anlatsal uzaklığa dair bütün yan anlamlarıyla birlikte başka biçemlerde görülebilir. Böylelikle dram, eski bir karakteristik nitelik olan heyecanı terk ederken, bunun beraberinde getirdiği izleyiciyi saf öznel kimliklere çeken etkiyi ve son duygusal boşalmaları da bir kenara bırakır.” (Right, 1998, 48)

Yani Brecht, tragedyaya özgü dramatik gelişim eğrilerinden son derece uzak bir tiyatroyu tanımlamaktadır. Dramatik tiyatroya karşı ‘epik tiyatro’yu önerirken iki üretim tarzı arasındaki farkları şöyle belirler (Brecht, 2011, 42):

<b>Dramatik Tiyatro’da</b>	<b>Epik Tiyatro’da</b>
-Eylemlerle çalışılır.	-Anlatıya başvurulur.
-Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	-Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.
-Seyircinin etkinliği (aktivitesi) harcanıp tüketilir.	-Seyirci etkin (aktif) duruma sokulur.
-Seyircide bir takım duyguların uyanması sağlanır.	-Seyircinin bir takım yargılara varması sağlanır.
-Seyirciye bir yaşantı sunulur.	-Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
-Seyirci olaya karıştırılır.	-Seyirci olay karşısında tutulur.
-Telkinle iş görülür.	-Kantlarla çalışılır.
-Seyircinin duyguları olduğu gibi akıkonur.	-Duyguları ileriye götürülerek, seyircinin bir takım bilgilere ulaşması sağlanır.
-Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir.	-Seyirci, sahnedeki olayın karşısında , olayı inceler durumdadır.
-İnsanın bilinen bir yaratık olduğu varsayımı benimsenir.	-İnsan inceleme konusu yapılır.
-İnsan hiç değişmez.	-İnsan değişir ve değiştirir.
-Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanır.	-Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
-Her sahne bir ötekisi için vardır.	-Her sahne kendisi için vardır.
-Organik bir büyüme.	-Montaj tekniği.
-Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	-Olaylar eğriler içer.
-Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.	-Olaylar sıçramalıdır.
-İnsan durağan bir nitelik taşır.	-İnsan oluşum süreci içinde verilir.
-Düşünce varoluşu yönetir.	-Toplumsal varoluş düşünceyi yönetir.
-Duygu egemendir.	-Akıl egemendir.

**Tablo 1: Brecht’in Dramatik Tiyatro-Epik Tiyatro Karşılaştırması**

Görüldüğü gibi epik tiyatroyun anlatı yapısı, ‘seyirci habitus’unu daha oyun başlar başlamaz kırmaya, seyircinin sahnede sunulan olaylarla özdeşleşmesini ve dolayısıyla finalde katharsis’e ulaşmasını önlemeye yönelik estetik uygulamalar üzerine kuruludur. Brecht benzer bir ayrımı, ‘dramatik opera’ ile ‘epik opera’ arasında yapar (Brecht, 2011, 43):

<b>Dramatik Opera’da Müzik</b>	<b>Epik Opera’da Müzik</b>
Olayları seyirciye sunar.	Seyirciyle olaylar arasına girer.
Metni pekiştirir.	Metni yorumlar.
Metni oluşturur.	Metni varsayar.
Metni süsler.	Metne karşı bir tavır alır.
Ruh durumlarını anlatır.	Davranışları verir.

**Tablo 2: Brecht’in Dramatik Opera-Epik Opera Karşılaştırması**

Aristoteles, özdeşleşme anlatı yapısının kuruluşuna dair şunları söyler: “Demek ki –bütünlüğü içinde ele aldığımızda- bir tragedyada, onu şöyle ya da böyle kılan altı öge vardır: Öykü, karakterler, sözel dışavurum, düşünce, gösteri ve şarkı düzeni. Bu öğelerden ikisi taklidin araçlarıdır, bir başkası yapılış biçimidir, öbür üçü de nesnelere aittir.” (Aristoteles, 2012, 30) Burada taklidin araçları ‘söz düzeni’ ve ‘şarkılar, biçimi ‘sahneleme’, nesnelere ise ‘öykü’, ‘karakterler’ ve ‘düşünceler’dir. (Aristoteles, 2012, 90)

Brecht’in ‘epik tiyatro’unda bu unsurların (araçlar, biçim ve nesnelere) hepsi dönüştürülür; böylece “teatral girişimin kurgusal konumuna sürekli vurgu yapılarak, seyirci eleştirel ve meraklı bir tavır almaya itilecektir.” (Right, 44)

Bu amaçla epik tiyatrodaki seyirciye bir sahne karşısında olduğunu, bir sahneleme izlediğini sürekli hatırlatacak yöntemler kullanılır:

“Sahneyi seyirciden ayırmayan yeni bir perde türü eski ağır perdenin yerini alır ve böylelikle sahneyi, izleyicinin, ötesine röntgenci bir bakış atmasına izin verilen ‘dördüncü bir duvar’ olarak gören geleneksel görüşe karşı savaşır. Çoğu zaman perde kullanılmaz bile: Her durumda metnin yapımında ortak katılımcılar olarak sahneyle seyirci arasındaki ilişkiye vurgu yapılmıştır. İzleyici ‘gerçek’ dünyanın her zaman farkında olur ve böylece sahne olayları ışığında metnin devam eden yararını yargılayabilir.” (Right, 1998, 43)

Böyle bir tiyatro anlayışı, izleyiciye sadece anlatının neyi hikaye ettiğini değil, nasıl bir dünyada ve ne tür bir toplumsal ilişkiler ağında üretildiğini de göstermeye çalışır: “Epik tiyatrodun ayırt edici özelliği, metnin üretimini vurgulamasıdır.” (Right, 48) Seyirci artık ‘üretim sonucu’ değil ‘yeri’ olarak metinle karşı karşıyadır. Bu da bizi şuraya götürür: “‘Bu olay şöyle olabileceği gibi, tümüyle farklı da olabilir.’ –işte epik tiyatro için yazan kişinin temel tutumu budur.” (Benjamin, 2011, 21-2) İşte bu, epik tiyatrodun olduğu gibi, olası bir ‘epik belgesel’in de tutumu olabilir.

#### **4.2 ‘Kesintiye Uğratma’ ve Epizodik Yapı**

Brecht’in ‘epik tiyatro’ uygulamasını sinemaya uyarlamaya çalışan Mutlu Parkan, kuramı şu başlıklarla incelemektedir:

1. Naivete
2. Mesel çalışması
3. Epizodik anlatım
4. Gestus

5. Yabancılaştırma
6. Tarihselleştirme
7. Anlatımcı yapı
8. Göstermecî oyunculuk (Parkan, 1991, 29)

Bu uygulamalar arasında, daha çok teatral uygulamaya ve kurmaca sinemaya ait olanlar ('mesel çalışması gibi) bir tarafa bırakıldığında, izleyicinin anlatıyla özdeşleşmesini önlemek için arada bir ona ve en önemlisi, özdeşleşmeyi kıracak ve gerçekliğin parçalılığını görünür hale getirecek 'epizodik anlatım' uygulaması, bir belgesel film anlatısının 'hakikatin ta kendisi' olmaktan çıktığı bir 'yeni habitus' için son derece kullanışlı görünmektedir.

Bu kuramsal çerçevenin belgesel sinema açısından en önemli başlığı 'epizodik yapı'dır. Belgesel sinemada 'oyuncu' ve tragedya geleneğinden gelen bir 'senaryo' yoktur ama 'dış ses', 'müzik gibi yapısal unsurların dikişsiz kompozisyonuyla ortaya özdeşleşmeci bir dramatik yapı çıkmaktadır. Epizodik yapı, gerçeğin ardındaki olası gerçekleri göstermeye yönelik 'naiflik' ve seyirciye bir film izlemekte olduğunu anımsatmaya yönelik 'yabancılaştırma' unsurlarını da içerecek biçimde kurulduğunda, belgesel sinemanın bu dramatik yapısını çözülmeye uğratacaktır. Epizodik yapı, 'seyirci habitusu'nu hem başlangıçtan itibaren engeller, hem de epizod geçişleriyle yeniden oluşmasının önüne geçer. "Anlatının sürekli olarak kesilmesi sahne ile seyirci arasında bir uzaklık yaratmaya yarar." (Right, 1998, 48-9)

Epizodik yapının 'yabancılaştırıcı' gücü Aristoteles'in de dikkatini ve tepkisini çekmiştir. Aristoteles, ancak belli bir başlangıç, gelişme ve sonuç içeren, yani baştan sona dramatik bütünlüğü olan anlatıların iyi anlatılar olduğunu söylemektedir. Çünkü bu tür yapıtlar, izleyicinin karakterin kaderiyle özdeşleşmesini sağlamaktadır. Aristoteles'in özdeşleşmeci tragedyasının en önemli unsuru 'öykünün birliği'dir:

"(Homeros) *Odysseia*'yı kurarken, Odysseus'un yaşamının bütün olaylarını almamış yapıtına; örneğin Parnassos Dağı'nda yaralanışını, savaşçıların toplanması sırasında yaptığı delilik numarasını anlatmamış –çünkü bu olaylardan herhangi biri, ne zorunluluk ne de olabilirlik açısından ötekinin meydana gelmesini gerektiriyordu- ve daha önce de söylediğimiz gibi tek bir öykü çevresinde kurmuş *Odysseia*'sını..." (Aristoteles, 2012, 35)

‘Öykünün birliği’, baştan sona kesintisiz bir kader çizgisinin hikaye edildiği, tek bir parçasını bile çıkaramayacağınız ya da tek bir parça bile ekleyemeyeceğiniz bir bütünsellik durumudur:

“Nasıl tüm öteki taklit sanatlarında taklidin birliği tek bir nesnenin taklit edilmesinden doğuyorsa, öykü için de böyledir: O da bir eylemin taklidi olduğuna göre bu eylem tek ve bütün oluşturan bir eylem olmalıdır. Ve bu eylemin parçaları öyle düzenlenmelidir ki, bunlardan birini çıkartır ya da yerini değiştirirsek, olayın bütünü değiştirip altüst etmelidir bu; çünkü eklenip eklenmemesi belirgin bir etki yaratmayan şey bir bütünün parçası değildir.” (Aristoteles, 35-6)

Aristoteles için tragedyanın özü, başı sonu belli olan, bir bütünlük içindeki öyküdür:

“Tragedyanın, bir bütün oluşturan, bir sonuca varan ve zaman içinde belirli bir uzunluğu olan (çünkü bir bütün oluşturan ama zamana yayılmayan şeyler de vardır) bir eylemin taklidi olduğunu söylemiştik. ‘Bütün’ dediğimiz, başlangıcı, ortası ve sonu olan bir şeydir. Başlangıç, zorunlu olarak başka bir şeyin ardından gelmeyen şeydir; ama ondan sonra başka bir şey doğal olarak var olur ya da meydana gelir. ...Orta da bir şeyin peşinden gelen ve başka bir şeyin izlediği şeydir. Demek ki iyi düzenlenmiş öyküler rastgele başlayıp bitmemeli ve sözünü ettiğimiz bu biçimlere uymalıdır.” (Aristoteles, 33)

Aristoteles’in ‘iyi düzenlenmiş öyküler’i, belirgin bir giriş-gelişme-sonuç, başlangıç-orta-bitiş içermek zorundadır. Böylece izleyicinin karakterlerle, onların ‘kaderiyle’ özdeşleşmesi mümkün ve kolay olacaktır. Filozofun ‘kötü’ olarak nitelediği ‘epizodik anlatım’ ise, bilinçli bir şekilde tasarlandığında özdeşleşmeyi engelleyen ya da en az düzeyde belirmesini sağlayan bir uygulamadır. Böyle bir anlatıda epizodlar birlikte bir yapı oluşturlar ama aynı zamanda tümüyle birbirinden bağımsızdırlar. Epizodik yapıda ‘orta’ yoktur, çünkü kendisinden önce bir şey bulunmayan ‘başlangıç’ ve kendisinden sonra bir şeyin meydana gelemeyeceği ‘sonuç’ da yoktur. Her bir epizod, hem ‘başlangıç’, hem ‘orta’ hem de ‘sonuç’ gibi değerlendirilebilir. Burada ortaya çıkan bu belirsizlik hali, yapıyı tasarlayanın (anlatıcı/yönetmen) izleyiciye eleştirel bir bakış sağlama çabasının ürünüdür.

Epizodik yapının anlam ve önemi tam da burada ortaya çıkar: ‘Öykünün birliği’ ilkesi özdeşleşme için vazgeçilmez bir unsurdur, çünkü bariz bir ‘nedensellik’ mekanizmasıyla işlemektedir. Oysa ‘öykülerin çokluğu’ (epizodik yapı), aralarında belirgin nedensellik ilişkileri bulunmadığı için özdeşleşmeyi zedeler, seyircinin algısında izlediği yapıta dair sorular oluşturur.

Aristoteles sadece özdeşleşme bütünsel öykü yapısını övmekle kalmaz, katharsis'e ket vuracağı için epizodik yapıyı son derece sert biçimde eleştirerek reddeder:

“Basit öykü ve eylemler arasında en kötülerini, ikincil öykülerle (episodios) doldurulmuş olanlardır. İkincil öykülerle doldurulmuş derken, bu ikincil öykülerin ne zorunluluğa ne de olabirliğe uymadan birbirini izlediği durumları kastediyorum.” (Aristoteles, 38)

Belgesel sinemadaki epizod uygulamasının en önemli etki ve sonuçlarından biri, seyircinin izlediği epizodları birbiriyle karşılaştırması, kıyaslaması, böylece ‘filmin anlattığı’ ile birlikte filmin kendisini de tartışmaya başlamasıdır. Bu, seyircinin ‘seyirci’ olduğunu fark ettiği bir izleme sürecidir. Ama seyirci bunun, yani ‘seyirci olma’ halinin farkına vardığı andan itibaren edilgen seyirci konumundan çıkar, filmle arasında daha karşılıklı bir ilişki oluşur.

Epik tiyatro-epik belgesel arasında bir benzerlik de şurada ortaya çıkar: “Epik tiyatro, tiyatronun eğlence olma niteliğini tartışma konusu yapar.” (Benjamin, 2011, 23) Epik bir yaklaşımı benimseyen belgesel film de, öğretici ve ansiklopedik olma niteliğini tartışma konusu yapar. Böyle yaparak belgesel, bilişsel/bilgisel özelliklerini yitirip eğlendirici bir anlatıya dönüşmez, sadece filmde bilgi aktarımının ‘yukarıdan aşağıya’ kurulmuş iktidar ilişkisini, burada ortaya çıkan teslimiyeti ve özdeşleşmeyi kırılmaya uğrattır.

### **4.3 Epizodik Belgesel Uygulamaları**

#### **4.3.1 Örnek Film Çözümlemesi 1: *Bıyık***

*Bıyık*

Yönetmen: Belmin Söylemez

Yapımcı: Belmin Söylemez

Görüntü Yönetmeni: Cihat Taşkın

Kurgu: Adnan Elial

2000, Türkiye

*Bıyık*, Belmin Söylemez’in 2000 yılında yaptığı, Türkiyeli erkeklerin bıyıkla kültürel ilişkisini sorgulamayı amaçlayan kısa bir belgesel filmidir. Toplam 10 epizoddan oluşan filmin her bir epizodunda bıyığın ayrı bir yönü –yaygınlığı, ideolojik anlamları, toplumsal cinsiyetle bağlantısı vd.- ele alınmakta, bunun için farklı bıyıklara sahip erkek tipleriyle yapılan röportajlardan yararlanılmaktadır. Filmin

amacı kesinlikle bıyık hakkında tarihsel, ansiklopedik vs. bilgi vermek değildir. Bu konuda zaten herkesin kendince bilgisi bulunmaktadır ya da kolayca bilgi edinebilir. Bu belgeselin asıl amacı, bıyığın toplumsal bir olgu olarak hayatımızı nasıl etkilediğine dair eleştirel bir bakış geliştirmek, bir adım sonrasında toplumsal cinsiyetin ideolojik konumlanışını tartışmaya açmaktır. Filmin epizodik kuruluşu hem bu politik amaca yöneliktir, hem de 'yönetmenin bakışı'nın altını çizer. Böylece seyirciye başka bakışların da var olduğunu özellikle hissettirir, izleme sürecinde o bakışlar hakkında düşünmesini de sağlar.

Filmin ilk epizodu, jenerik yazılarından önceki açılış sekansıdır. Bu bölümde tekli, ikili ve çoklu kompozisyonlar halinde, bir kahvehanenin önünde oturan ve nargile içen bıyıklı adamlar görürüz.



**Şekil 1: *Bıyık*, Belmin Söylemez, 2000, Epizod 1a**

Kararma-açılmayla İstiklal Caddesi'ne tepeden bakan bir pencerede duran genç bir adama geçilir. Bu geçiş efekti, bıyığın seyirciye toplumun farklı kesimlerinden insanların 'bıyık'ta nasıl bulunduğu göstermeyi amaçlamaktadır. Bıyık tipi, genel fiziksel görünüşü, görüntülediği mekanın kültürel anlamları ve tüm bunların bileşkesi olarak belli ki dünya görüşü, ilk sahnede gördüğümüz nargile içen adamlardan epey farklıdır, fakat o da bıyıklıdır. Böylece burada vurgulanan farklılıklar, ortak noktanın (bıyığın) altını kuvvetli biçimde çizer.





**Şekil 2: *Bıyık*, Belmin Söylemez, 2000, Epizod 1b**

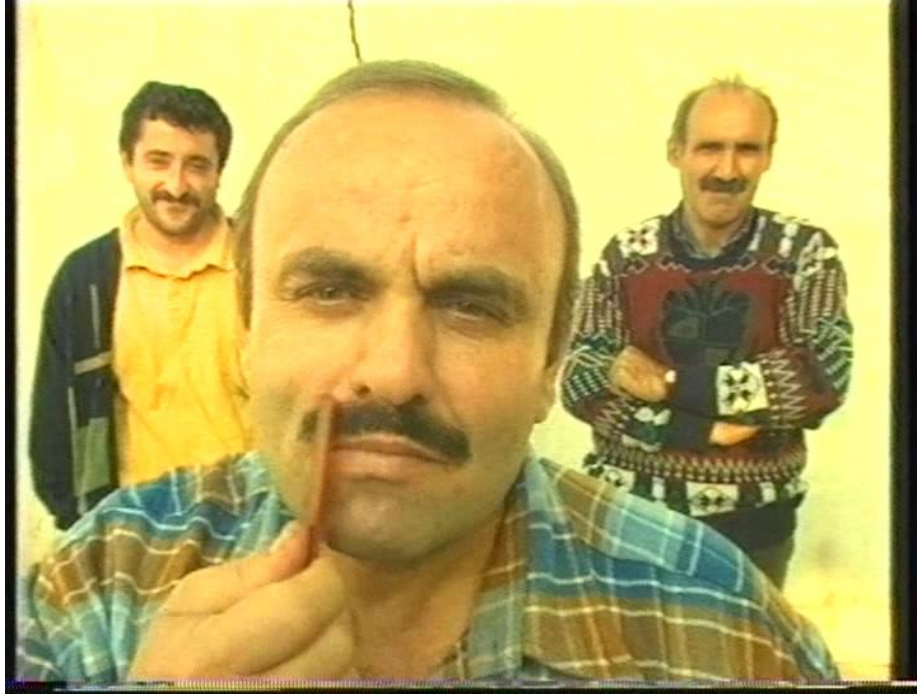
Ardından, darbukayla çalınan hareketli bir oryantal müzik eşliğinde filmin adı girer: Bıyık. İkinci epizodda, berber tarafından traş edilen erkek yüzlerini bazen aynadaki yansımalarıyla bazen doğrudan çekimlerle izleriz. Böylece Türkiye'nin önemli bir 'erkeklik ritüeli' vurulanmış olur. Bu epizod boyunca devam eden oryantal müzik, seyircinin bu ritüeli hem kültürel coğrafya bağlamında konumlandırmasını hem de eleştirel bakmasını sağlamak amacıyla kullanılmaktadır.



**Şekil 3: *Bıyık*, Belmin Söylemez, 2000, Epizod 2**

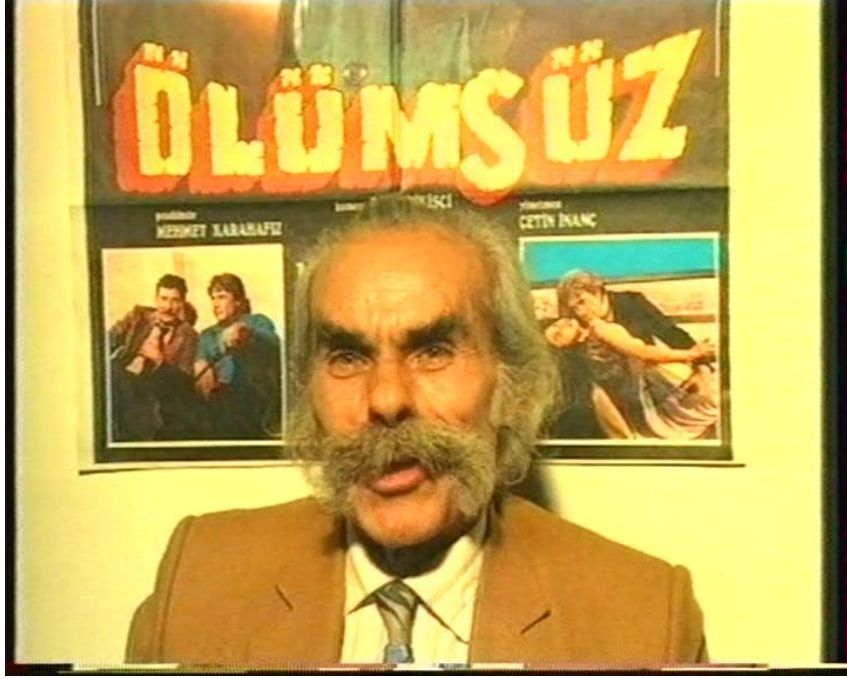


Kararma-açılma. Üçüncü epizod. Siyah ekranda, Anadolu’da sıkça söylenen bir söz belirir: “Annen gibi saç uzatacağına, baban gibi bıyık bırak.” Yazı kararmayla kaybolduktan sonra, çoğunlukla kahvehanelerde çekilmiş bıyıklı erkek görüntüleri eşliğinde röportajları izleriz. Filmde yer almayı kabul etmiş katılımcılar, bıyığın nasıl bir erkeklik sembolü olduğuna dair düşüncelerini dile getirirler. Katılımcılarının söyledikleriyle ekranda gördüklerimiz temelanlam düzeyinde hem içerik hem de biçim yönünden birbirini tamamlamaktadır: Bu kişiler hem erkektir hem de bıyıklıdır. Fakat yananlam düzeyinde söylenenlerle (yüceltilmiş erkeklik kültürü) gösterilenler birbirine tezat oluşturmaktadır.



**Şekil 4: *Bıyık*, Belmin Söylemez, 2000, Epizod 3**

Siyah ekranda beliren bıyık tiplerine dair yazı aracılığıyla dördüncü epizoda geçilir: “duglas (dubleks), pos, kaytan, badem, sırma, bakla, karanfil, yastık, çöpçü... ve pala bıyık” Görüntü mehter marşı eşliğinde açılır. Yeşilçam filmlerinde figüranlık yapan bir adam, Pala Şair, Vampir Pala, Rahmi Pala gibi karakterleri mehter marşı eşliğinde izleriz. Bu kişiler röportajlarında bıyığın onurlu bir erkeklik sembolü olduğunu iddia etmekte, fakat filmlerde bu pala bıyıklı halleriyle sürekli kötü adamları, tecavüzcüleri, katilleri canlandırdıklarını söylemektedirler.



**Şekil 5: *Bıyık*, Belmin Söylemez, 2000, Epizod 4a**

Böylece hem görsellik hem de sözcük düzeyinde ‘bıyık’, ‘erkeklik’, ‘kahramanlık’ gibi kavramların bu kişilerin söylemlerinde nasıl çelişkili anlamlara sahip olduğu gösterilmiş olur. Bu, konvansiyonel (geleneksel) ve özdeşleşmeci bir belgeselde kesinlikle görülemeyecek bir uygulamadır, çünkü röportaj yapılan kişilerin çelişkilerini göstermek onlarla yaşanacak özdeşleşmeyi kesintiye uğratır.



**Şekil 6: *Bıyık*, Belmin Söylemez, 2000, Epizod 4b**

Ardından bir mehter gösterisi gelir. Mehter takımının mensuplarının bıyıkları ya çok cılızdır, ya da takmadır. Katılımcılardan biri, Osmanlı ordusundaki askerlerin bıyıklarının çok uzun ve gür olduğunu, böylece düşmanlarına korku saldıklarını söylerken görsel düzeyde hem bu konuşmacının hem de mehteran üyelerinin bıyıklarının hiç de uzun ve gür olmadığı dikkati çeker.



**Şekil 7: *Bıyık*, Belmin Söylemez, 2000, Epizod 4c**

Bu, tıpkı epizodun ilk bölümünde olduğu gibi, yönetmenin özdeşleşme karşıtı stratejisinin bir parçası; Brecht'in 'göstermecî oyunculuk' uygulamasına denk düşen bir 'göstermecî kurgu' uygulamasıdır.

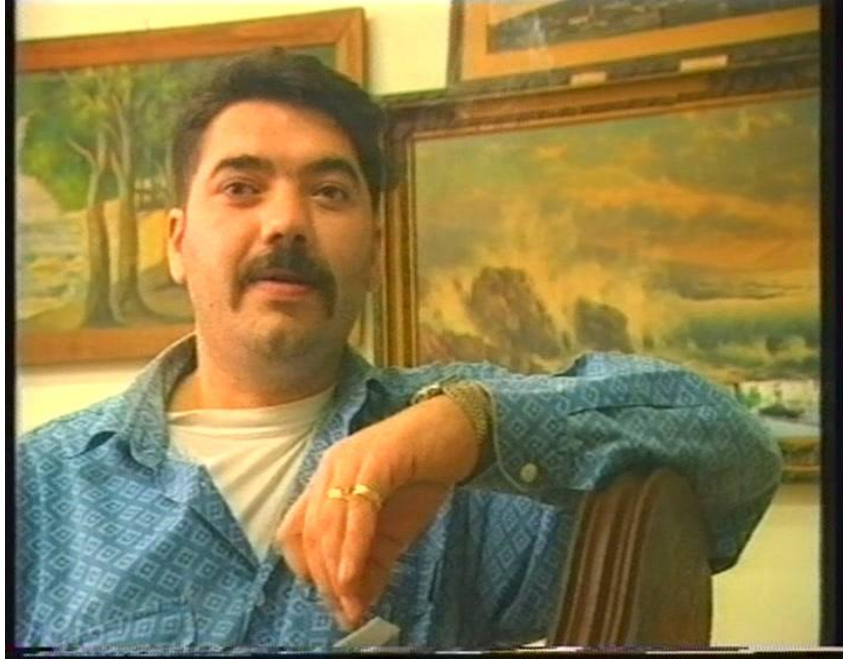
Beşinci epizod: "Sigaramın dumanı" adlı eski bir şarkı eşliğinde dumanaltı olmuş kahvehane görüntüleri izleriz. Bu görüntüler ara yazılar tarafından kesilir. Bu ara yazılarda bıyıkla ilgili atasözü ve deyimler yer almaktadır: "Burada bıyıklar konuşur.", "bıyığım bahse girerim...", "bıyık altından gülerim", "yukarı tükürsen bıyık, aşağı tükürsen sakal", "bıyığı boyundan büyük". Bıyık hakkında söylenen bu sözler ve dumanlı kahvehane ortamında görüntülenen 'bıyıklı erkekler topluluğu', son derece yaygın bir erkeklik sembolüne dair, sözcüklerle olacağından daha sağlam bir eleştirel bakış sunar.





**Şekil 8: *Bıyık*, Belmin Söylemez, 2000, Epizod 5**

Siyah ekranda beliren “politik bıyıklar” yazısıyla altıncı epizoda geçilir. Yine katılımcılarının konuşmalarıyla pos bıyık, sarkık bıyık gibi bıyık tarzlarının ideolojik düzeyde yüklendiği sembolik anlamlar tanımlanır.

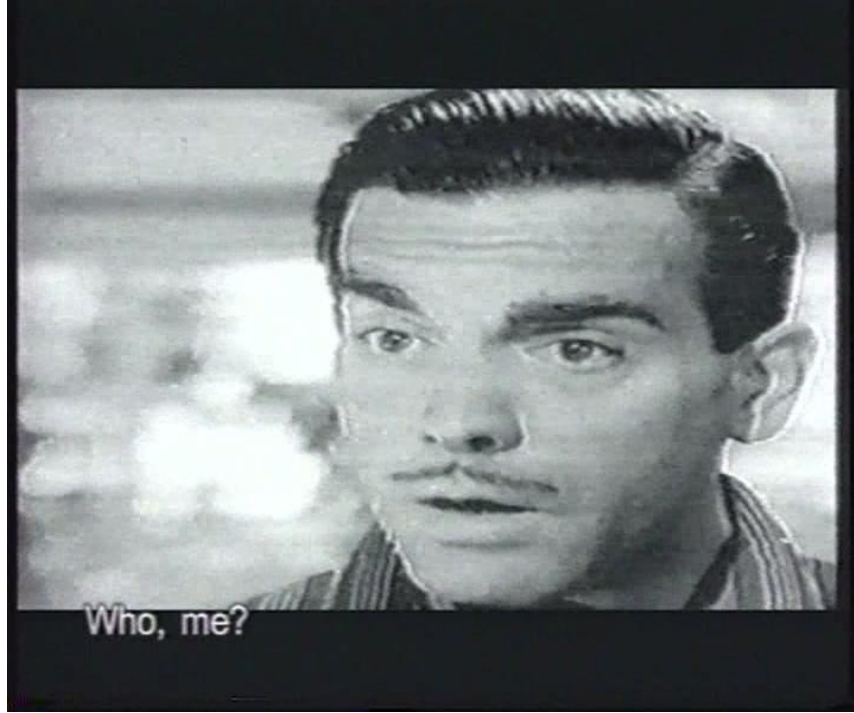


**Şekil 9: *Bıyık*, Belmin Söylemez, 2000, Epizod 6**

Aslında bu epizodda, hayatı dönüştürmeye yönelik ideolojik yapıların bıyığa nasıl indirildiği vurgulanmış olur.

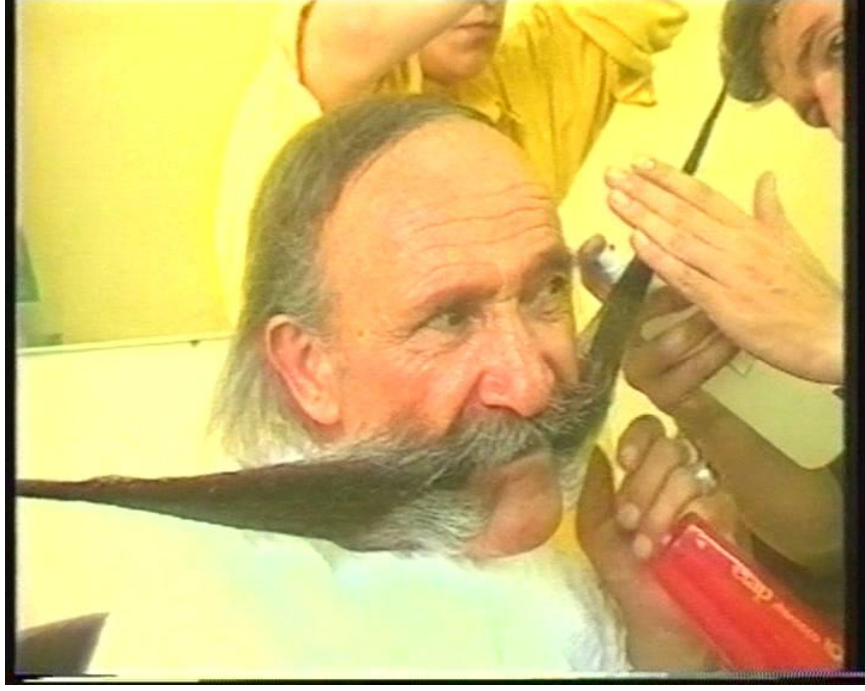
“İstedğin gibi kahraman bir erkek olsaydım beni sever miydin” yazısıyla yedinci epizoda geçilir. Bu bölümde Ayhan Işık, Öztürk Serengil, Kadir Savun gibi bıyıklı Yeşilçam oyuncularının siyah-beyaz filmlerinden görüntüler eşliğinde, başta pala bıyıklı Yeşilçam figüranları olmak üzere, katılımcıların bıyıkla ilgili övgü dolu sözlerini ve bıyığın önemli bir erkeklik sembolü olduğunu dinleriz.

Bu ‘film içinde film’ uygulaması seyircinin dikkatini hem ülkenin sinema kültürüne hem de filmin kendisine yönlendirmekte, sadece bıyığı değil sinematografik üretimi de eleştirel bakış nesnesine dönüştürmektedir.



**Şekil 10: *Bıyık*, Belmin Söylemez, 2000, Epizod 7**

“Ben bıyık kralı...” başlıklı sekizinci epizod, çok uzun bıyıkları olan ve bıyıklarına aşırı derecede özen gösteren iki adamı değişik karelerle, zurnayla çalınan oryantal nitelikli bir müzik eşliğinde gösterir. Epizodun genel uygulaması, bıyıkların bir ‘erkeklik paradisi’ olarak algılanmasına yöneliktir.



Şekil 11: *Bıyık*, Belmin Söylemez, 2000, Epizod 8a

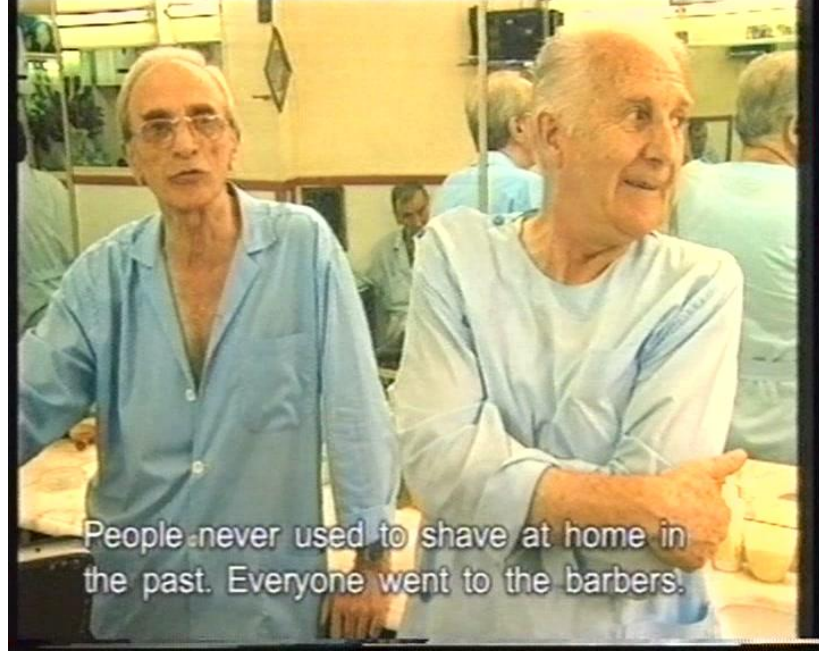


Şekil 12: *Bıyık*, Belmin Söylemez, 2000, Epizod 8b

Dokuzuncu epizod “Nostalji” başlığını taşımaktadır. Bu epizodda eski berber dükkanlarını, bu dükkanların vitrinlerindeki kolonya ve benzeri malzemeleri, berberlerin kullandığı eski tarz usturaları vs. görürüz. Berberler, ‘kullan-at’ tarzı traş



bıçakları çıktıktan sonra müşterilerinin azaldığını anlatır. Bu epizodu en ilginç kılan unsur, berberlerden ikisinin bıyıksız oluşudur:



**Şekil 13: *Bıyık*, Belmin Söylemez, 2000, Epizod 9**

Kararma açılmayla, herhangi bir ara başlık olmadan, filmin onuncu ve son epizoduna geçeriz. Burada, stop-motion tekniğiyle, darbukayla çalınan oryantal müzik eşliğinde dans eden bir makas izleriz. Böylece *Bıyık* adlı film, bıyık kesmeye yarayan bir aracın alaycı dansıyla sona erer.



**Şekil 14: *Bıyık*, Belmin Söylemez, 2000, Epizod 10**

“Brecht epik tiyatronun görevinin olaylar geliştirmekten çok, durumlar sergilemek olduğuna inanır.” (Benjamin, 2011, 31) *Bıyık*’ta yapılan da budur. Protagonist ve antagonist üzerinden dramatik bir olay örgüsü geliştirilmez, sadece belli bir konudaki toplumsal durumlar sergilenir. *Bıyık*’ın epik özellikleri böylece belirginleşir: Öncelikle, epizodik anlatımı sayesinde seyircinin filmdeki karakter ve tiplerle özdeleşmeye fırsatı olmaz. Ama filmin asıl önemli yönü, özdeleşmeyi bir ‘eğilim’ olmaktan bile çıkarmasıdır: Filmin anlamsal kuruluğu –çekimler, kurgu ve müzik uygulamaları- filme röportajlarla katılanların dile getirdiği söylemlerin tamamıyla karşısında konumlanmaktadır. Katılımcılar sözleriyle bıyığı yüceltikçe film bu yüceltmenin ne kadar anlamsız olduğunu gösterir. *Bıyık* filmi izleyen seyircilerin deneyimi genellikle ‘filmde anlatılan konuyu (Türk erkeğinin bıyıkla ilişkisi) tartışmak’ yönündedir.

#### **4.3.2 Örnek Film Çözümlemesi 2: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu**

*37 Uses for A Dead Sheep/Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu*

Tigerlily Films

Yönetmen: Ben Hopkins

Yapımcı: Nikki Parrott, Natasha Dack, Ben Hopkins

Metin Yazarı: Ben Hopkins

Görüntü Yönetmeni: Gary Clarke

Özgün Müzik: Paul Lewis

Kurgu: Marco van Welzen

Sanat Yönetmeni: Seda Örsel

2006, İngiltere

2006 tarihli *Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu*, 1982’de Pamir bölgesinden Türkiye’ye göç etmek zorunda kalan Pamir Kırgızları’na dair bir filmidir. Filmde yönetmen Ben Hopkins hem göç olayını, hem de Pamirler’in göçten önceki ve sonraki yaşam tarzlarını anlatısının merkezine yerleştirir. Konusunun trajik yoğunluğundan dolayı böyle bir anlatının geleneksel belgesel estetiğinden ve özdeleşmecici yapıdan uzak durması son derece zordur. Fakat yönetmen Hopkins, tragedyadaki ‘kader’ olgusuna uygun bir kronolojik drama akışına teslim olmamış,



filmi hem tümüyle birbirinden bağımsız, hem de bir araya geldiklerinde ilgi çekici bir yapı oluşturan epizodlar üzerinden kurmayı başarmıştır.



**Şekil 15: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 1**

Açılış epizodunu filmin başlangıç jeneriği eşliğinde izleriz. Yönetmen Ben Hopkins, yaşlı bir Pamir'den, bir koyundan neler elde edilebileceğini dinlemektedir. Yönetmen böylece kendisini filme sadece bir anlatıcı olarak değil, aynı zamanda bir yabancılaştırma unsuru olarak yerleştirmektedir.



**Şekil 16: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 2a**

2. epizodda, Van'ın Ulupamir köyüne giren bir minibüsten inen film ekibini izleriz. Dış ses düzeyinde yönetmen Ben Hopkins anlatıcı olarak şunu söyler: "Türkiye'nin doğusundaki Ulupamir Köyü'ndeyiz. Pamir Kırgızları hakkında bir film yapmak için değil, Pamir Kırgızlarıyla birlikte bir film yapmak için..." Bu açıkça seyirciyi yabancılaştırma girişimidir.

Filmde, siyah-beyaz ve çok eski gibi görünen bazı çekimlerde, at üstündeki Pamirler'in Sovyet askerlerine karşı savaştığını görürüz. Aslında bu filmdeki eski görünümlü siyah-beyaz çekimlerin önemli bir çoğunluğu, Hopkins'in ekibi tarafından, Ulupamir köyünün sakinleri ile çekilen görüntülerdir.



**Şekil 17: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 2b**

Ben Hopkins seyirciye bu çekim anlarını da gösterir, ama bunu basit bir 'kamera arkası' mantığıyla yapmaz, doğrudan filmin içinde gösterir. Böylece, Ulupamir köyünde yaşayan Pamirlerin anavatanlarına dair anımsadıkları ve anlattıkları olaylar yeniden canlandırılırken, seyirci de filmin üretim koşulları üzerine düşünmeye davet edilir.



**Şekil 18: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 2c**

3. epizod: Anlatıcı, 1895 yılında İngilizlerle Ruslar'ın imparatorluklarını ayırmak için Afganistan'ı nasıl kurduklarını anlatırken, İngiliz ve Rus bayraklarının önünde gerçekleştirilen siyah-beyaz bir dramtizasyon izleriz. Pamir Kırgızları artık sınırları iki emperyalist ülke tarafından belirlenen bir tampon bölgede yaşamaktadır. Ardından tarihsel görüntüler eşliğinde 1917 Rus devriminin gerçekleştiğini görürüz. Çarlık Rusyası Pamirler'in kendi yaşam tarzlarına uygun biçimde yaşamasına izin vermiştir, fakat Sovyetler Birliği, tüm Sovyet topraklarını kapsayacak bir kamulaştırma operasyonuna girince Pamirler'le Sovyetler arasında bir çatışma ortamı oluşmuştur. Ulupamir köyünün büyüklerinden olan dört Pamir'i, bu çatışmayı anlatırken izleriz.



**Şekil 19: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 3**

4. epizod: Yoğurt Sayesinde Kurtulmak. Bu epizodda, Pamir mücadelesinin önderlerinden Rahman Kul ve babasının Ruslar tarafından zehirlenmesine dair siyah-beyaz bir dramatisasyon izleriz. Hem burada hem de bir önceki epizodda izlediğimiz bu dramatisasyonlar, yapaylıklarını gösterecek biçimde tasarlanmıştır. Böylece bir yandan seyircinin algı evreninde olayı bir tragedya olarak geliştirmesi önlenir, bir yandan da filmsel pratik üzerine düşünmesi (Hopkins ve ekibinin böyle yaptığı, ‘bu çekimlerin başka şekilde de olabileceği’) sağlanır.



**Şekil 20: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 4**



**Şekil 21: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 5**

5. epizod: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin Yolları, Birinci Bölüm. Bu epizod, başlangıç epizodunun devamı niteliğindedir. Kadraj değişmemiştir: Ben Hopkins,



ihthiyar Pamir'den bir koyundan neler elde edilebileceğini dinlemektedir. Bu epizod "Devam edecek" yazısıyla sona erer.



**Şekil 22: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 6**

6. epizod: Ekber. Bu epizodda, yönetmenin anlatımıyla, Ulupamir'de yaşayan Ekber Kutlu adlı sanatçıyı tanırız. Hopkins, resim ve heykellerinde sürekli Pamir'i anlatan Kutlu'nun bu filmde nasıl bir sanat yönetmeni gibi çalıştığını, sahne düzenlemesi yaparlarken her şeyin Pamir'deki gibi olmasına nasıl özen gösterdiğini anlatır. Geleneksel bir belgeselde Ekber Kutlu başta gelen özdeşleşme nesnelere birisi olurdu. Oysa bu filmde, seyirci hem hüznü bir hikayesi olan Ekber Kutlu'yu onunla özdeşleşmeden tanır, hem de filme katkılarını izleyerek 'üretimin sonucu değil üretim yeri olarak film'le karşılaşır.



**Şekil 23: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 7**

8. epizod: 1926'da Hacı Rahman Kul'un Ruslar Tarafından Yakalanışı. Bu epizodda, Hacı Rahman Kul'un Sovyet zindanlarındaki esirlik günleri ve kurtulduktan sonra Pamirler'e han olması dramatisasyonla gösterilir. Bu dramatisasyon görüntüleri de filmin estetik yapısına uygun biçimde çok yapaydır. Çünkü amaçlanan seyircinin Hacı Rahman Kul karakteriyle özdeşleşmesi değil, tarihsel olaylar hakkında genel ve eleştirel bilgiler edinmesidir.

9. epizod: 1936-1945 Arası Sovyetlerle Yaşanan Çatışmalar –Ruslar'ın Pamir köyüne baskın yapması, Pamirler'in ateşle karşılık vermesi- dönemin Rus sinemasının görsel estetiğinin açık bir taklidiyle dramatisasyon edilerek siyah-beyaz sunulur.



**Şekil 24: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,**

**Ben Hopkins, 2006, Epizod 9**

10. Epizod: Hacı Rahman Kul ve Oğulları. 1990'da ölen Hacı Rahman Kul'un üçüncü oğlu Arif, makyajla babasının kılığına girip dramatisasyon sahnelerinde yer almayı kabul etmiştir.



**Şekil 25: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 10**

Bu epizodda Arif'i tanır ve makyajla babasına dönüşümünü izleriz. 'Oğul'un 'baba'yı oynayacak olması başlı başına bir yabancılaştırma unsurudur zaten, ama bir de bunun 'iyi yapışmadığı için düşen bıyık' veya Arif'in karşısında bir ayna varmış gibi doğrudan kameraya –izleyiciye- bakarak takma bıyığını düzeltmesi gibi unsurlarla sağlamaştırılan 'yabancılaştırma etkisi', seyircinin algısını tekrar sinematografik üretim pratiklerine yönlendirir.

11. epizod: Dünyanın Hali Bu İşte. Bu epizodda Pamirler'in yaşadıkları bölgeye gelen gezici tüccarları ve hac için Mekke'ye giderken Pamir'den geçenleri nasıl misafir ettikleri köylüler tarafından anlatılır.



**Şekil 26: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 11**



12. epizod: Demir Tırnak. Bu epizodda, yaşlı bir kadın, epey korkutucu Pamir halk öykülerinden biri olan ‘Demir Tırnak’ı anlatır. Bu, Ruslar’ın metaforik düzeyde canavar olarak nitelendiği bir öyküdür. Öykünün anlatılışına, içeriği çok net anlaşılamayan puslu ve karanlık görüntülerle üretilmiş bir dramtizasyon eşlik eder.



**Şekil 27: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 12**

13. epizod: Çin. Ruslar’dan uzaklaşmak için Çin’e sığınan Pamirler’in bu sefer de Çin’in Türkistan’ı işgaliyle nasıl zor duruma düştüğünü yaşlı köylülerden dinleriz. Sonunda Pamirler, bu sefer de Afganistan sınırına göç etmek zorunda kalmışlardır.

14. epizod: Hastalık ve Şifa. Yaşlı bir kadın, Afganistan sınırındaki Pamir toprakları dağların tepesinde olduğu için Pamirler’in nasıl korkunç bir soğukla mücadele ettiklerini, gündelik hayatlarını sürdürebilmek için ne kadar zorlandıklarını anlatır. Kadın aynı zamanda yerel folklorun güzel örneklerinden biri olarak bir de cin hikayesi anlatır.

15. epizod: Ölü Keçiyle Polo. Bu epizodda, atları üstündeki oyuncuların bir keçi postunu birbirlerinden kapmak için yarıştıkları bir oyun izleriz. Ama bu kültürel gelenek idealize edilmez, çünkü oyunun sonunda Arif’in müsabakaya katılanlara para verişini görürüz.





**Şekil 28: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 15**

16. epizod: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin Yolları, İkinci Bölüm. Yaşlı Pamir ve Ben Hopkins'i yine aynı kadrada otururken görürüz. Koyun sürülerinin ekonomik düzeyde toplumsal adaleti sağlamak için nasıl kullanıldığını anlatan yaşlı adam, koyun ve keçilerden elde ettikleri besin ve araçları sıralamayı sürdürür. Fakat epizodun yapısının, estetik uygulama gereği sabit kalmaması gereklidir. Bu yüzden araya, yemek yapmakta olan iki yaşlı kadının görüntüleri girer. Bu kadınlar koyunlardan nasıl faydalandıklarını ve Pamir mutfak kültürünü anlatırlar.

17. epizod: Hayat Hacı. Ruslar'ın elinden kaçan Hayat Hacı'nın Afganistan'a ulaşmak için dağları nasıl aştığını, ölümden nasıl kurtulduğunu dinleriz.

18. epizod: Haşhaş. İki ihtiyar, Pamirler'in nasıl haşhaş ticaretine bulaştığını, Hacı Rahman Kul'un bunu önlemek için neler yaptığını anlatır. Bu epizodun ikinci yarısında Brecht estetiğine çok uygun bir uygulamayla karşılaşırız. Anlatıcının (yönetmen Ben Hopkins) sesinden şunlar duyulur: "Köyde çalışmaya başlayalı birkaç hafta olmuştu. Ekip ile köylüler arasındaki etkileşim genellikle mükemmeldi. Bir sonraki sahnemiz vadililerle Pamir dağlıları arasındaki ticareti konu alıyordu. Çoğunluğunu Özbekler'in oluşturduğu tüccarlar, Afganistan'ın ovalarından geliyor ve Kırgızlar'a tütün, güneş gözlüğü, radyo ve haşhaş gibi lüks mallar satıyorlardı. Ama bu sahne hakkındaki fikirlerimden hoşnut olmayanlar da vardı." Ben Hopkins'i 'hoşnutsuz kadın'ın yanında oturup çevirmen aracılığıyla konuşurken görürüz: "Filme aldığımız sahneyle ilgili sorunun ne olduğunu bize açıklasın ki, onun

sorununu da filme koyabilelim. Böylece halk durumu onun gözünden görür ve gerçek hakkında fikir sahibi olur.” Kadının derdi, çoktan ölmüş babasına dair bir hikaye anlatılacak olması ve bunu izleyenlerin de kimden bahsedildiğini anlamaları olasıdır.



**Şekil 29: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 18**

Hopkins kadını ikna etmeye çalışır: “Bunu özellikle bu konudaki bir öykü olarak değil de ‘70lerdeki ticari durumları anlatan bir öykü olarak görmeye çalışmalı. Bana kalırsa çok sayıda Kırgız haşhaş bağımlısıymış ve bu yolla para kaybetmişler. Bunu filmde göstermek istiyoruz çünkü bu bir gerçek...” Ardından, yine yönetmen, bu sefer dış ses düzeyinde anlatmayı sürdürür: “‘Ticaret’ adını verdiğimiz sahnemizdeki karakterlerden biri bu kadının haşhaş bağımlısı olan ve bu yüzden varını yoğunu kaybeden babasını temel alıyor. Kadın babasının bir zamanlar zengin ve toplumun önde gelen üyelerinden biri olduğunun altını çizdi.” Filmde yer alan bu uygulama, seyircinin hem film pratiği üzerine, hem de filmde anlatılan hikaye üzerine eleştirel düşünce geliştirmesini amaçlamakta ve bunda başarılı da olmaktadır.

19. epizod: 1970ler. Bu epizodda, kurnaz bir tüccarın Pamirler’i güneş gözlüğü gibi süslü eşyalarla nasıl kandırdığını, yine yapaylığı belli olan dramatize edilmiş sahnelerle izleriz: Tüccar, kendisine borçlanan ve borcunu ödeyemeyen bir Pamir’e kızını kendisine vermesini söyler. Böylece tüm borcunu silecektir. Baba teklifi kabul eder fakat kız ağlayarak karşı çıkar. Bunun üzerine anne, adama tüccarı da alıp Hacı

Rahman Kul'a gitmesini söyler. Olayı öğrenen Rahman Kul, ihtiyar adamın tüccara olan borcunu ödeyip kızı tüccarın elinden kurtarır.



**Şekil 30: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 19**

20. epizod: 1978. Afganistan'da darbe olmuştur ve bir süre sonra Sovyetler Afganistan'ı işgal edecektir. Pamirler'e yine yol görünmüştür. Bu yeni göç döneminde olanları birkaç Pamir'den dinleriz. Sonra göç sahnesi gelir.



**Şekil 31: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 20**

Burada çekim hazırlıklarını izlerken bir yandan da yönetmen, göçü gösterecek drammatizasyonu çekmek için neler yaptıklarını anlatır: “Kırgızlar’ı bu sahneyi oynamaya ikna etmek biraz zamanımızı aldı. Kadınlar geleneksel kıyafetlerini hala giyiyorlardı, ama erkeklerin kostümü yoktu. Sonunda erkeklerin giyeceği 100 kostümün dikilmesi için gereken parayı vermeye razı olduk. Kostümler dikildikten sonra, sahnenin çekimi için onları bu kez de bir Pazar sabahı erkenden dağa çıkmaya ikna etmek zorunda kaldık.” Bu ifadeler, hem seyircinin dikkatini filmin yapım süreçlerine çekmekte, hem de Pamirler’in eskisine göre çok daha farklı olan yeni yaşam tarzları hakkında bilgi vermektedir. Kararma-açılmayla göç sahnesine geçer ve drammatize edilmiş göç olayını izleriz.



**Şekil 32: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 21a**

21. epizod: Araf Pakistan. Pamirler artık Pakistan’daki bir mülteci kampında yaşamlarını sürdürmektedirler. Arif, (Rahman Kul’un oğlu ve filmin drammatizasyon uygulamalarındaki ‘Rahman Kul’) bir çadırın önünde yere serilmiş bir örtünün üstünde tuhaf bir pozisyonda yatarken trajik mülteci kampı günlerini anlatır.





**Şekil 33: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 21b**

İzleyiciyi duruma epey yabancılaştıran bir görüntüdür bu. Ama sonra daha da tuhaf bir şey olur, anlatıcı (yönetmen Hopkins) dış ses düzeyinde şunları söyler: “Türkiye’de ben, çekmek zorunda olduğumuz bir sahne için yardımcılarımızdan Hüdayar’la birlikte doğru kostümleri bulmaya çalışıyordum. Hüdayar Pakistan’da Urduca ve biraz İngilizce öğrenmişti. Kırgızlar’ın UNICEF ve benzeri örgütlerle bağlantısını sağlayan Hüdayar, toplulukta aktif bir rol üstlenmişti.” Bu sırada, yönetmen Hopkins ve yanında Hüdayar’ı bağdaş kurarak oturmuş, önlerindeki bazı fotoğraf ve dergi sayfalarına bakarken görürüz. Hüdayar, bu resimlerdeki bazı kişilerin UNICEF’te tanıştığı kişilere çok benzediğini söylemektedir. Hopkins dış ses düzeyinde anlatmayı sürdürür: “Hüdayar, ‘80lerin başında Pakistan’da çalıştığını gördüğü bir kadının aktris Sandra Bullock’a tıpatıp benzediğinden emindi. Bayan Bullock’a filmimizde yer vermeye iznimiz olmadığından, fotoğrafını bulanık göstereceğiz.” Gerçekten de, Hopkins ve Hüdayar’ın önündeki bazı kağıtlar bulanık gösterilir. Ama yabancılaştırma efekti bununla kalmaz: Hüdayar orada gördüğü kişileri fotoğraflarda tesbit etmeye çalışırken, *Men In Black/Siyah Giyen Adamlar* (Barry Sonnenfeld, 1997) filminin afişindeki siyah gözlüklü Tommy Lee Jones’u da gösterir.



**Şekil 34: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 21c**

Yönetmen Hopkins'in Hüdayar'ın açıkça hata yaptığı bu çekimleri filme eklemesinin amacı tabii ki Hüdayar'la alay etmek ya da anlattığı olayı hafifletmek veya değersizleştirmek değil, 'naivete'yi de kullanarak seyirciyi yabancılaştırmaktır.

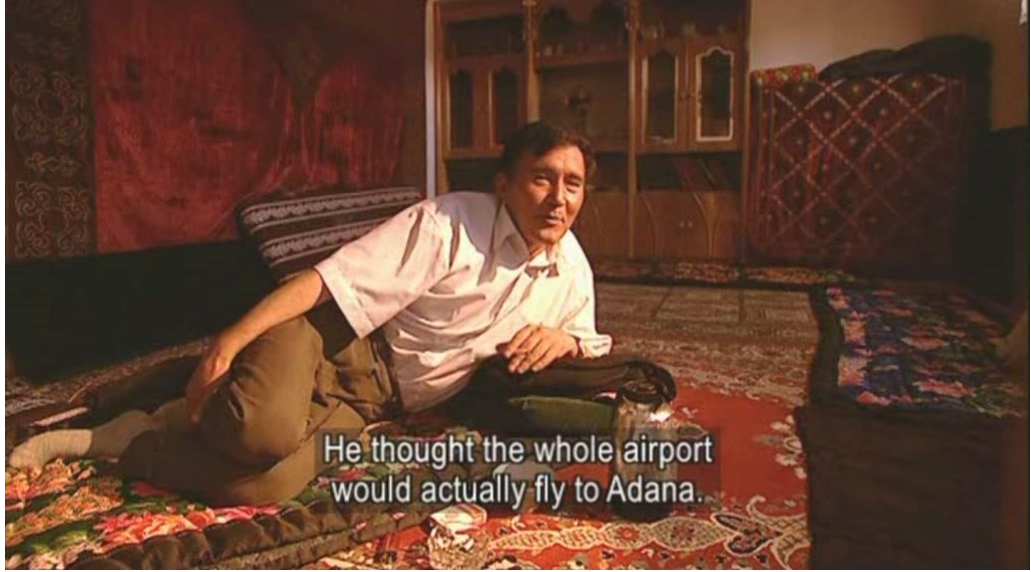
22. epizod. Dört yıllık Pakistan sürgününün ardından Pamirler'e iki ayrı ülkeden teklif gelmiştir. Birisi ABD, diğeri Türkiye'dir. Bu epizodun dramatisasyonunda, tam da Hüdayar'ın gösterdiği Tommy Lee Jones gibi siyahlar giyinmiş iki adamın gelip Hacı Rahman Kul'un yanına oturduğunu görürüz. Amerikalılar Rahman Kul'a Alaska'ya yerleşme önerisini sunarken, hızlandırılmış çekimle komik biçimde koşarak gelen bir adam Türkiye'den mektup geldiğini söyler.



**Şekil 35: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 22**

23. epizod. Bu epizodda yönetmen dış ses düzeyinde Türk kökenli Pamir Kırgızları'nın yeni ülke olarak Türkiye'yi seçtiklerini belirtir ve şöyle der: "Ama ben yine de Kırgızlar Alaska'ya yerleşseler acaba neler olurdu diye merak ediyorum."

24. epizod: Havadan Göç. Görüntüde yine yan yatarak konuşan Arif görülür. Ulupamir Köyü'nden görüntüler eşliğinde uçakla Türkiye'ye geliş süreçlerini anlatır.



**Şekil 36: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 24**

25. Epizod: Son Han. Van'a yerleşip Ulupamir Köyü'nü kurduktan bir süre sonra Hacı Rahman Kul vefat etmiştir. Bu epizodda oğlu Ekber'den Rahman Kul'un son yaptıklarını –sık sık Van'a gidip yetkililerle görüşmesi vs.- ve arkasından yakılan ağıtları dinleriz.

26. epizod: Whipsnade Hayvanat Bahçesi'nin Yakları. Pamirlerin yaklarını gütmekle görevli yaşlı bir sığır çobanını Kırgızca bir şarkı söylerken dinleriz. Astımlı olduğu için şarkıyı arada kesip cebinden çıkardığı inhalatörü kullanarak soluğunu rahatlatmaya çalışır. Tabii bu görüntüler kesilmeden sunulur.





**Şekil 37: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 26**

Yönetmenin sesinden, Hacı Rahman Kul'un arkadaşı olan bir İrlandalı yazar sayesinde Whipsnade Hayvanat Bahçesi'nden birkaç yavru yak öküzünün Ulupamir Köyü'ne hediye edildiğini öğreniriz. Sonra çobanın şikayetlerini dinleriz: Pamir'deki yakların uslu olduğunu ve kolay güdüldüğünü, bunların ise vahşi olduklarını söyler. Pamirler bu yaklardan vazgeçmiş gibi görünmektedirler. Bu, sembolik düzeyde eski Pamir hayatından vazgeçmek anlamına gelmektedir.

27. epizod: Deri Fabrikası. 30 yaşın üstündekiler Pamir'i anımsamakta ve sevgiyle anmaktadır. Ama 25 yaşın altında olup da Pamir'i hiç görmeyen gençlerin durumu farklıdır.



**Şekil 38: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 27a**



Röportaj yapılan 20li yaşların başındaki bir genç, büyüklerinden dinlediği Pamir'in kendisine hiç de rahat ve güzel bir yer olarak görünmediğini anlatır. Bu, yine geleneksel belgesel uygulamasında görülemeyecek bir unsurdur. Çünkü geleneksel anlatı tarzının eğilimi, Pamir sözcüğü etrafındaki her şeyi olabildiğince yücelterek, idealize ederek sunmaktır. Ulupamir Köyü'nden sıkıldığı için İstanbul'a taşınmış Zeytinburnu'ndaki bir deri fabrikasında çalışan bu gencin hayali, bir internet kafe açmaktır. Bu sırada, bir diğer Ulupamirlinin çalıştığı bir deri fabrikasının çalışma ortamını görürüz. Fakat yönetmen, izleyicinin bu deri fabrikası sahnesiyle Pamirlerin geleceği konusunda karamsar düşünmesine izin vermez: Bir hastanede hemşire olarak çalışan Özlem Kutlu isimli Ulupamirli genç kızın hikayesini izleriz. Özlem, Doğu Anadolu'daki imkansızlıklardan dolayı Pamirler'in Batı'ya gelmeleri gerektiğini söylemektedir.



**Şekil 39: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 27b**

28. epizod: Gelecek. Ulupamir Köyü İlkokulu'nun genç öğretmeni, köyünün ve halkının son 30 yılda yaşadığı değişimi, feodal yapıdan demokrasiye geçişlerini anlatır.



**Şekil 40: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 28**

Epizodun sonlarına doğru yönetmen Ben Hopkins'i yaşlı sığır çobanının yanında görürüz. Pamir'in resimlerine baktığında aklında bir müzik belirmediğini söyleyip adama kulaklık takarak bu müziği dinletir.

Fonda pastoral bir klasik müzik duyulur. Ardından çok yaşlı köylülerden, mümkün olsa Pamir'e dönmek istediklerini duyarız. İstiklal Caddesi'nin kalabalığında yürüyerek gözden kaybolan hemşire Özlem ile epizod biter.

29. epizod. Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin Yolları. Filmin bitiş jeneriği eşliğinde yönetmen Hopkins, yanındaki ihtiyar Kırgız'la birlikte bir koyundan elde edilebilecek malzemeleri tek tek sayar. Film biter.



**Şekil 41: Ölmüş Bir Koyunu Değerlendirmenin 37 Yolu,  
Ben Hopkins, 2006, Epizod 29**

Görüldüğü gibi, bu epizodların her biri aslında bir bütünün –Pamir Kırgızları gerçekliğinin- değişik yönlerini göstermektedir. Her bir epizodda Pamir Kırgızları'nın tarihinin ve yaşam tarzlarının bir parçası sunulur. Her epizod kendi bütünlüğüne sahiptir; ama aynı zamanda, bir araya geldiklerinde Pamirler'in hayatını genel olarak görmemizi sağlayacak bir anlatı yapısı çıkar ortaya. Bunun dışında, hem tek tek epizodlar hem de bir araya geldiklerinden oluşturdukları yapı, eleştirel özelliğini kesinlikle yitirmez. Seyirci yönetmenin konu hakkındaki görüşlerini öğrenmektedir; fakat bunlar seyirciye empoze edilmemekte, sadece 'bakış açılarından biri' (Ben Hopkins ve ekibinin bakış açısı) olarak sunulmakta, bu haliyle film 'tek ve total gerçek' iddiasından uzakta durmaktadır.

## 5. BİR EPİK BELGESEL PROJESİ: BİR AZİZİN BİN YÜZÜ

Belgesel izleyicisinin algısında yerleşik habitus olgusunun kırılabilmesi yöntemlerini araştıran bu kuramsal çalışmayı desteklemek ve olası estetik imkanları ortaya çıkarabilmek amacıyla, tez çalışmasına paralel olarak *Bir Aziz'in Bin Yüzü* adlı bir belgesel film çalışması yapılmıştır. Bu film Brecht'in daha önceki bölümlerde ele alınan 'epik tiyatro' uygulamaları çerçevesinde tasarlanmış, konusu da farklı gerçeklik algılarının ve tanımlarının kolayca görünür hale gelebilmesi amacına uygun biçimde seçilmiştir.

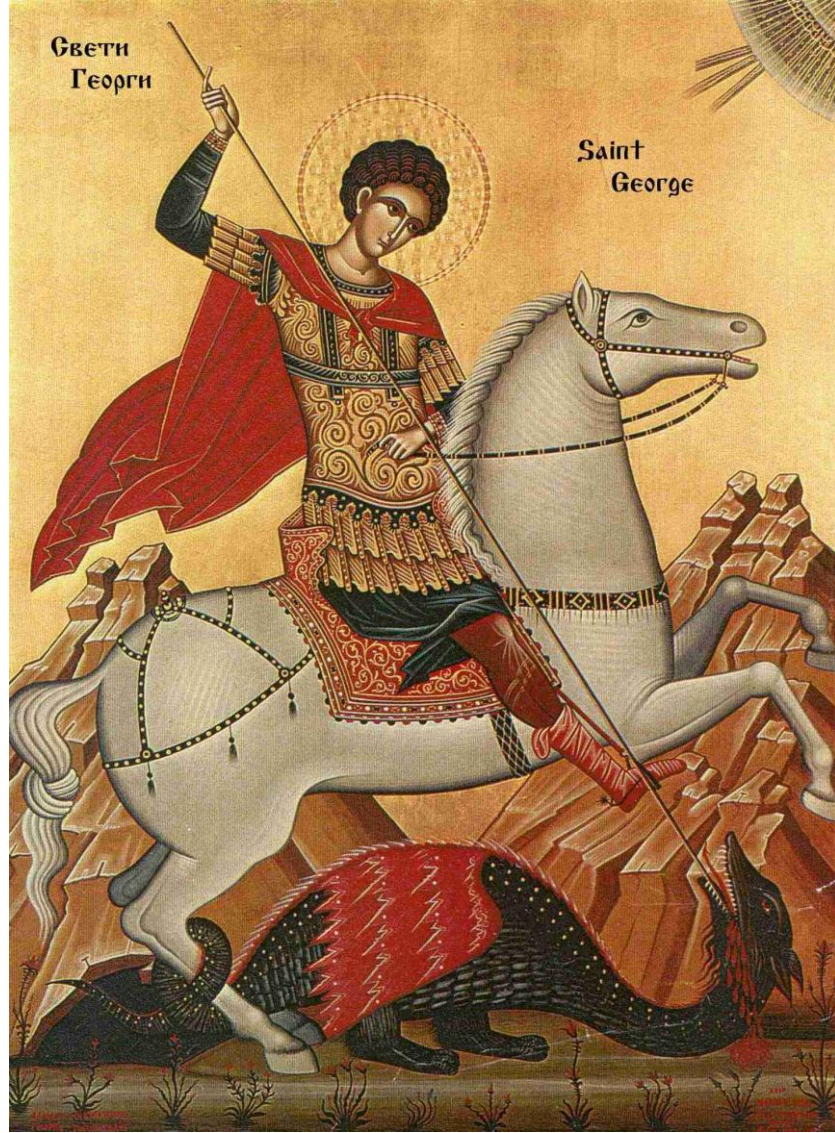
Belgesel sinemada gerçeklik kaybıyla ilgili tartışmalardan doğacak bir 'eleştirel proje'nin hem biçim açısından yeni önermeler içermesi hem de bu yeni önermelere uygun bir anlatı sunması beklenir. Hem Hıristiyan dünyasının hem de Anadolu Müslümanlarının çok sayıp sevdiği azizlerden biri olan Aya Yorgi (Saint George), böyle bir proje için çok uygun bir figür gibi görünmektedir. Çünkü Aya Yorgi karakteri hem değişik coğrafyalarda farklı biçimlerde tanınan bir karakterdir, hem de kültürel geçişkenliğin en iyi örneklerinden biridir. Hakkında, başka hiçbir aziz için olmadığı kadar çok görsel malzeme –ikona, resim, film- üretilmiştir ve bu görsel ürünlerin her biri de Aya Yorgi/Saint George karakterinin nasıl farklı ve çok katmanlı gerçekliklere sahip olduğunu gösterir.

Film, bir anlatıcı –yönetmenin kendisi- tarafından epizodlar halinde sunulacak, bu epizodlarda hem Aya Yorgi karakterinin farklı gerçeklikleri hem de belgesel sinemanın gerçeklikle ilişkisini sorgulamaya yönelik küçük anlatı parçaları sunulacaktır. Anlatıcı da bu 'çoğul gerçeklik' sorununa değinerek bir anlamda izleyiciyle dertleşecektir: 'Anlatılanlardan hangisi Aya Yorgi'nin gerçeğidir?' Bunu tartışmaya açmak, Aya Yorgi'ye o gerçeklikleri atfeden kültürel yapıların gerçeklikle ilişkilerini, hatta belki de giderek 'kendi gerçeklikleri'ni tartışmaya açmak anlamına gelebilecektir. Filmde, anlatıcı karakter ve çeşitli kurgu oyunları aracılığıyla izleyiciye bunun bir film olduğu her fırsatta anımsatılarak özdeşleşmenin kırılması amaçlanmaktadır. Böyle bir 'anımsatma'nın en iyi yönteminin epizodik anlatım



olduğu düşüncesinden hareketle, Aya Yorgi/Saint George karakteri etrafında örülen gerçeklikler tek tek sunularak ‘gerçeklik’ olgusunun naifliği görünür kılmacaktır.

### 5.1 Bir Azizin Bin Yüzü (Tretman)



Şekil 42: Aya Yorgi, Ortodoks ikonu

**Epizod 1: Gör'düğüm.** Bu giriş epizodunda, Andrei Tarkovsky'nin aktardığı bir 'gerçekliğin kamera yoluyla değişimi' öyküsü görselleştirilerek anlatılmaktadır: Uzakta, bir ağacın dibinde bir adamın uzandığı görülür. Kamera biraz yaklaşır, adam şimdi uyuyormuş gibi görünmektedir. Ama kamera yaklaştıkça adam hakkındaki

bilgimiz değişmeye başlar: Adam uyumamaktadır, baygın ya da ölüdür. Kamera biraz daha yaklaşır açı değiştirdiğinde adamın başından akan kanlar görülür. Kamera biraz daha yaklaştığında, adamın elindeki tabancayı görürüz.

Görüntü düzeyinde bunlar olurken dış ses düzeyinde de 'bakan kişi'nin bilgilenim sürecini (dinlenen adam-uyuyan adam-baygın adam-ölü adam-intihar etmiş adam) dinleriz.

Görüntü kararır ve jenerik başlar.

**Epizod 2: Yokuşun Sonunda Mızraklı Bir Adam.** 23 Nisan günü, Büyükada. Adanın en yüksek noktası olan Yüce-tepe'deki Aya Yorgi Kilisesi'ne tırmanan toprak yol, iğne atsanız düşmez bir kalabalıkla dolu... Neredeyse tamamını kadınların oluşturduğu kalabalığın bir kısmı yokuşu tırmanıyor, bazıları yolun kenarındaki ağaçlara beyaz bez şeritler, ipler, hatta beyaz poşetler bağlıyor, bazıları da yokuşun başlangıcından itibaren yolun yanındaki çalılara yavaş yavaş sardığı beyaz ipleri koparmadan yukarıya doğru ulaştırmaya uğraşılıyor. İnanişaya göre, eğer beyaz ve uzun bir ipi yokuşun dibinden Aya Yorgi Kilisesi'ne dek hiç koparmadan çalılara sararak götürebilirdeniz dileğiniz gerçekleşmektedir.

Aya Yorgi Kilisesi tipik bir Bizans Ortodoks yapısı... İçi, ana mahfildeki triptikonun dışında da Ortodoks geleneğine uygun biçimde ikonalarla dolu. Fakat bu kiliseyi diğerlerinden farklı kılan başka bir şey var: Yokuşu tırmanan insanlar, kilisenin içindeki bir panoya saat, kolye ucu gibi küçük eşyalar asıyorlar. Bu, hasta ve sakatlara yardım edeceği düşünölen Aya Yorgi için bir tür adak törenidir aslında.

Aya Yorgi, İ.S. 4. yüzyılda yaşadığına inanılan Kapadokyalı bir azizdir. Hakkında anlatılan en yaygın hikayeye göre, Roma ordusunda asker olan genç Yorgi, bir krallığın başına musallat olan bir ejderhayı öldürmüş, krallığı ve prensesi kurtarmış, ülkenin Hıristiyan olmasını sağlamıştır. 303 yılının 23 Nisan günü de, Filistin'in Lydda bölgesinde başı kesilerek şehit edildiğine inanılmaktadır. Yüce-tepe'ye çıkan yolun 23 Nisan'da bu kadar kalabalık olmasının nedeni budur. Aya Yorgi Kilisesi, Meryem Ana Kilisesi'nden sonra Hıristiyan dünyanın en önemli ikinci hac merkezidir.

23 Nisan günü kiliseye tırmanan kalabalık, epey kozmopolit bir ortam yaratır: Çoğunu Müslömanların oluşturduğu bu muazzam kitlede Rumlar ve Aya Yorgi'yi Surp Kirkor olarak bilip seven Ermeniler, Yunanistan başta olmak üzere yabancı

ülkelerden gelen çoğu Ortodoks turistler bulunmaktadır. Bu olgu aslında sadece Aya Yorgi'nin ne çok sevildiğini değil, aynı zamanda Anadolu'nun zengin etnik ve kültürel yapılanmasını da işaret etmektedir.

Filmin bu epizodunda bu bilgiler kısaca aktarılır. Kalabalık ve kilise görüntülerinden sonra, Aya Yorgi ikonografisinde bir yolculuğa çıkar, Bizans ve Rus Ortodoks ikonalarında Aya Yorgi'nin nasıl görüntülendiğini izleriz. Bu ikonaların neredeyse tamamında, sol üst köşeden sağ alt köşeye doğru diyagonal bir hatta, şaha kalkmış bir atın üstündeki Aya Yorgi'nin mızrağını atın ayaklarının dibindeki ejderhanın ağzına doğru sapladığı görülür. İkonanın sol alt köşesinde ejderhanın yeraltındaki yuvasından dünyaya çıktığı çukur görülür. Sol üst köşede İsa ve Cebrael Aya Yorgi'yi kutsayarak desteklerini sunmakta, genellikle sağ kenarda ve arka kısımda ise bir balkondan bu mücadeleyi izleyen prenses görünmektedir. Bu ikonaların anlattığı hikayede ejderha şeytani, çıktığı çukur ise cehennemi sembolize etmektedir. İkonaların hepsinde mızrak, 'yalancı şeytan'ın en büyük silahı olan 'dil'ine saplanmaktadır. Bunların ardından rönesans öncesi ve sonrası resimlerde, pullarda, heykelerde, biblolarda, logolarda yeniden üretilmiş Aya Yorgi/Saint George imgeleriyle karşılaşırız. Belli ki Aya Yorgi tüm dünyada tanınan ve sevilen bir azizdir. İmgeler devam ederken, üçüncü epizoda geçeriz.

**Epizod 3: Mızraklı Adamın Yolculuğu.** Aya Yorgi/Saint George, dünya çapında en az Noel Baba/Santa Nikola/Demreli Aya Nikola kadar sevilen, hatta çoğu zaman daha fazla önem verilen bir azizdir. Mesela İngiltere'nin koruyucu azizi Saint George'dur. Zaten Noel Baba'yı kim koruyucu aziz olarak ister ki?!



**Şekil 43: Bahamalar St. George Kilisesi, Gençlik Kampı Amblemi**

Bu epizodda, farklı kültürlerin Anadolu kökenli bir azizi nasıl benimseyip sahiplendiklerini değişik görsel göstergelerle izleriz: Bahamalar'daki Saint George Kilisesi'nin gençlik kampının sembolü olarak bir bisikletin üzerindeki Saint George, izcilerin öncü azizi olarak Saint George vs. Tüm dünyadan Saint George görüntülerinin sonuncusu, Etiyopya'daki Saint George Futbol Kulübü'nün fotoğraflarıdır. Etiyopya'da Saint George?

Kültürel transfer olgusunu öncelikle Mısır ve Etiyopya ikonları aracılığıyla izleriz. Aya Yorgi/Saint George koptik ikonlarda epey esmer, Etiyopya ikonlarında ise açıkça siyahi olarak resmedilmiştir.



**Şekil 44: St. George Ejderhayı Öldürüyor (Etiyopya ikonu)**

Buradan, Guy Ritchie'nin "Snatch/Kapışma" filminde Saint George ikonunun görüldüğü sahne yardımıyla İngiltere adasına geçeriz: Anadolu kökenli ve ikonlarda çoğunlukla bölgeye ait fiziksel özelliklerle tanımlanan, Ortadoğu ve Afrika'da çok önemsenen Aya Yorgi/Saint George, nasıl olmuş da İngiltere'nin koruyucu azizi haline gelmiştir? Bu kültürel transferin iki ayağı vardır: Birincisi, Aya Yorgi bir 'asker aziz'dir. Roma ordusunun bir yüzbaşısıyken bir korkunç bir kötülüğe karşı bir ülkeyi korumuştur. Bu 'askerlik' durumuyla bağlantılı ikinci ayak, savaşçı ve işgalci bir topluluk olan İngiliz ordusunun Haçlı Seferleri'ne katılmasıdır. Haçlı seferleri sırasında Anadolu'dan geçerken Aya Yorgi kültürle karşılaşmış;



ilginç bir biçimde, yağmaladıkları Anadolu kiliselerinin hepsinde mutlaka gördükleri ikonadaki bu savaşçı azizi benimsemişlerdir. Hem de o kadar benimsemişlerdir ki, kendilerine ‘koruyucu aziz’ ilan ettikleri Aya Yorgi/Saint George’u 1415’te yapılan Agincourt Savaşı başta olmak üzere bir çok savaşta gördüğünü söyleyen askerler bile çıkmıştır. (Morgan, 2006, 9) Saint George İngiltere’de o kadar çok sevgi ve saygı görmektedir ki, Birleşik Karlık bayrağının da temelini oluşturan İngiliz bayrağının diğer adı ‘Saint George Cross/Saint George Haçı’dır. Krallık ailesinin neredeyse tüm dinsel törenleri Saint George Katedrali’nde yapılmaktadır. Hatta İngiltere’nin son kralı olan Edward’ın hem taç giyme töreni Saint George Katedrali’nde yapılmıştır, hem de şu an orada gömülüdür.

Popüler kültürün kitle kültürüne dönüştüğü bu noktada, ikon ve resimlerden tüketim nesnelere geçeriz; pakedinde bir ejderhayı öldüren Saint George’un resmi bulunan “St. George’s Dragon’s Breath” marka acı sos, St. George Futbol Takımı vs. gibi imgeler aracılığıyla, Aya Yorgi’nin bir kültürel transfer nesnesi olarak yeni konumlarını görürüz.



**Şekil 45: “St. George’s Dragon’s Breath” sos pakedi**

Peki Aya Yorgi sadece bu mudur?

**Epizod 4: Biçem Alıştırmaları 1. Anlatı.** Bu epizodda, ünlü Fransız yazar Raymond Queneau’nun Biçem Alıştırmaları adlı kitabından bir öykü, anlatıcı/yönetmenin dış sesinin eşlik ettiği çizimlerle sunulmaktadır. Queneau’nun kitabının bu filmde yer almasının nedeni, bir olayı toplam 99 ayrı bakış açısından, 99 ayrı yazılı ve sözlü dil kullanım tarzıyla anlatmasıdır. Böylece bir gerçekliğin farklı algılarda neye dönüştüğü açıkça görülebilmektedir. Bu nedenle, film boyunca

Queneau'nun bu kitabındaki öykü çeşitlemelerinden üçü, üç ayrı epizodda sunulmaktadır.

Bu epizodda sunulacak öykü şudur:

“Bir gün öğle vakti Parc Monceau'nun yanında, üç aşağı beş yukarı dolu bir S otobüsünün (artık 84 numara oldu S hattı) arka sahanlığında, çok uzun boyunlu bir şahsa rastladım; kafasına, etrafında kurdela yerine örülmüş bir sicim olan bir fôtr şapka takmıştı. Bu birey aniden yanında duran adama hitap etti ve onu ne zaman yolcular inse ya da binse bilerek ayağına basmakla itham etti. Ne var ki tartışmayı kısa zamanda terk etti ve kendini boşalan bir koltuğa attı.

İki saat sonra onu Saint-Lazare garının önünde, paltosunun yakaları arasındaki mesafeyi işini bilen bir terziye üst düğmeyi yukarı aldirarak kısalttırmasını öneren bir arkadaşıyla içten bir sohbete dalmış bir halde gördüm.” (Queneau, 2010, 26)

**Epizod 5: Anadolu İnsanı Yorgi 1. Bölüm.** (Bu epizod, “Bir Heykelin Hikayesi” başlıklı bir epizodla bölünerek iki ayrı bölüm halinde sunulmaktadır) 23 Nisan günü, Büyükkada. Adanın en yüksek noktası olan Yücepe'deki Aya Yorgi Kilisesi'ne tırmanan toprak yol, iğne atsanız düşmez bir kalabalıkla dolu... İhtiyar bir kadın, etrafında oluşan minik dairenin ortasında Aya Yorgi'yi anlatıyor. “Bu aslında Hızır'dır. Hızır aleyhisselam insanlara yardım ediyor.”

Ahmet Yaşar Ocak'ın *İslam-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü* başlıklı çalışmasından hareketle, Anadolu İslam inancındaki Hızır ile Aya Yorgi'nin aslında aynı kişi olabileceği işlenir:

“XV., XVI. ve sonraki yüzyıllarda buraları gezen Avrupalı seyyahların, buralardaki tekkelerde dervişlerce anlatılan Hızır'a dair menkabelerle, Saint Georges hakkında kendi bildiklerinin hemen hemen aynı şeyler olduğunu ifade ettiklerini görürüz. Hans Dernscham, Busbecq ve Paul Rycaut'nun müşahadelerini örnek olarak gösterebiliriz. Bunlardan ilk ikisi, Çorum-Mecidözü arasındaki Elvan Çelebi Tekkesi'nde Hızır-İlyas (Chederle)'in menkabeleri diye Saint Georges'unkileri dinlemişler ve şaşırıp kalmışlar, sonunda bu ikisinin aynı kişi olması lazım geldiği hususunda karar kılmışlardı. Rycaut ise, Mısır'da bir Mevlevi tekkesinde kendisine anlatılan Hızır-İlyas menkabelerini dinledikten sonra ‘Bunun Saint Georges olması gerekir.’ demektedir. O, tekkedeki dervişlerin, Hızır'ın atı diye Saint Georges'in atını takdis ettiklerini, atın ölümsüz olduğuna inandıklarını yazıyor.” (Ocak, 1999, 114-115)

Hızır'a Anadolu'nun değişik yörelerinde, Rumca Georgius isminin farklı versiyonları olarak Circis, Curcis veya Cercis Aleyhisselam da denmektedir. Demek

ki, Anadolu din kültürünün çok önemli bir karakteri, hikayeler yoluyla dinden dine transfer edilmiştir. Bu hikayelerin Aya Yorgi ve Hızır karakterlerinin halk algısında nasıl örtüştürüldüğünü en iyi gösteren örneklerinden biri, Hatay'ın Samandağı bölgesinde anlatılır.

“Bundan binlerce yıl önce Samandağı'nın Hıdır Bey köyünde bir hayat suyu varmış. Bunu bir ejderha beklemiş. Bu sudan alabilmek için her yıl ona bir genç kız vermek gerekiyormuş. Bir gün sıra kralın kızına gelmiş. Kız bağlanıp bir yere bırakılmış. Tam ejderha geldiği sırada, çobanın biri mızrağını çekerek saptırarak ve onu öldürmüş. Böylece kızı kurtarmış, köylüler de suya kavuşmuşlar. Çoban kralın kızıyla evlenmiş. Halk çobana Hıdır Bey adını vermiş. Yere saptırılan mızrağı ulu bir ağaç olmuş; köye de onun adını vermişler.” (Ocak, 1999, 117)

**Epizod 6: Bir Heykelin Hikayesi.** Bu epizodda, Sovyetler Birliği zamanında kurulan devlet film stüdyolarından Mosfilm'in simgesi olan ünlü heykel üzerine, tümüyle kurmaca bir hikaye anlatılmaktadır. Buna göre, San Fransisco'da yaşayan ünlü blues sanatçısı Paul Pena, bir gece vakti bir radyo yayınında bir müziğin son kısmına denk gelir. Gırtlığın çok ilginç biçimde kullanılmasıyla oluşturulan bu müziğin peşine düşen Pena bunun Moğol müziği olduğunu öğrenir ve icracısı Kongar-ol Ondar'ı bulmak için Moğolistan'ın Tuva bölgesine gider. Pena ve Ondar bir araya gelir ve müzikal deneyimlerini paylaşırlarken Paul Pena, heykeltıraş bir arkadaşının yardımıyla, ABD ve SSCB'nin bu işbirliğinin sembolü olacak bir heykel yapılmasını sağlar. Heykeli gören Mosfilm yöneticileri çok beğenir ve stüdyonun sembolü olarak kullanmaya başlarlar.



**Şekil 46: Mosfilm'in sembolü olan heykel**

Burada anlatılan hikaye uydurulmuştur, fakat hikayeyi oluşturan unsurların hepsi (heykel, Paul Pena, Kongar-ol Ondar, Moğolistan gezisi) gerçektir. Epizodun amacı, tümüyle gerçek unsurların bile bir araya geldiğinde kolaylıkla ‘gerçek olmayan’ bir anlatı yapısının üretiminde kullanılabileceğini, ama belgesel estetiği sayesinde bunun tamamen ‘gerçekmiş gibi’ sunulabileceğini göstermektir.

**Epizod 7: Anadolu İnsanı Yorgi, 2. Bölüm.** Fakat Anadolu topraklarında Aya Yorgi’nin farklı surette ortaya çıkışına tek örnek değildir bu... Evliya Çelebi Seyahatnamesi’inde şöyle bir hikaye anlatılır (Ahmet Yaşar Ocak’ın sadeleştirilmesiyle):

“Hacı Bektaş Sarı Saltık’ı yetmiş kadar dervişle, Moskov, Leh, Çeh ve Dobruca vilayetine gönderir. “Dobruca’da bir böcük var, anı öldürür, ibadullahı şerrinden kurtar.” diyerek eline bir tahta kılıç, bir seccade, bir davul, bir kudüm ve bir de alem verip yollar.

Sarı Saltık ve dervişleri Dobruca’ya doğru yola çıkarlar. Denize postlarını serip doğruca Kaligra kalesine gelirler. Buradan aynı şekilde def ve kudüm çalarak bir günde Kırım’a çıkarlar. Oradan Moskov diyarında Heşdek taifesine (Kırım’ın Müslüman Tatarları), oradan Leh diyarında Lipka taifesine (Polonya Müslümanları) varmışlar ve kıyafet değiştirerek Daniska iskelesine gelmişlerdir. Burada İsvet Nikola (Saint Nicolas) yahut Sarı Saltık adında bir rahiple buluşur ve onunla dostluğa başlar. Bir süre sonra onu öldürerek cesedini gizler. Kendisi zaten sarışın olduğu için fark edilmeden burada nice yıllar Sarı Saltık hüviyetiyle binlerce insanı gizlice Müslüman eder. Daha sonra buradan Pravadi kalesine gelir. Oradan da def ve kudüm çalarak Dobruca kralıyla buluşur.

Kral ülkesinde bir ejderha peyda olduğunu, Karadeniz sahilinde bir yalçın kaya üzerinde yaşamakta olup nice insanı yediğini, şimdi ise sıranın iki kızına geldiğini, onları ejderha gelip alsın diye Dobruca ovasında büyük bir direğe bağladıklarını söyler ve eğer keramet sahibi biriye kendilerini bu ejderhadan kurtarmasını rica eder. Sarı Saltık, kralın ve tebanın Müslüman olmaları şartıyla teklifi kabul eder. Kral, ejderhayı öldürdüğü takdirde bu şartı yerine getireceğine söz verir. Bunun üzerine Sarı Saltık karılan papazını kılavuz olarak yanına alır ve dervişleriyle birlikte def ve kudüm çalarak Dobruca sahrasına, kızların direğe bağlı olduğu yere doğru yola çıkar. Kızları kurtarıp bir yere gizler ve direğin yanına gelerek ejderhayı beklemeye başlar. Derken ejderha kükreyerek gelir. Dervişler def ve kudümlerini çalmağa başlarlar. Sarı Saltık hemen tahta kılıcıyla ejderhanın bir kellesini uçurur. Arkasından birini daha keser. Ejderha can acısıyla kaçır ve mağarasına sığınır; Sarı Saltık da peşinden seğirtir. Ama ejderha hemen onu yakalayıp iyice sıkır. Bunun üzerine o da kendini oradaki kayaya yaslar ve oradan kuvvet alır. Bu arada ejderin dermanı kesilir ve Sarı Saltık’ı bırakır. O da serbest kalır kalmaz hemen kızları sakladığı yere gider. Bu arada kılavuz olan papaz, ölmüş ejderin yanına seğirtir ve iki kulağını bir de dilini kesip yanına alarak krala

koşar ve ejderi öldürdüğünü söyleyip kulakları ve dili krala gösterir. Daha sonra Sarı Saltık kızlarla beraber gelir ve olup biteni anlatır, kızlar da şahitlik ederler. Kral şüpheye düşer; çünkü papaz ejderi kendisinin öldürdüğünü iddia etmektedir. Bunun üzerine Sarı Saltık, ejderi öldürmenin ancak kerametle mümkün olacağını söyler ve kimin keramet sahibi olduğunu anlamak üzere krala, keşişle kendisini bir kazana koyup kaynatmalarını teklif eder; zira keramet sahibi olan sağ kalıp diğeri ölecektir; böylece yalan söyleyen cezasını çekmiş olacaktır.

Kral bu teklifi kabul eder. Rahipler Sarı Saltık'ın ellerini bağlayıp içi su dolu bir kazana koyarlar. Dervişler de papazı aynı şekilde sıkıca bağlayıp Sarı Saltık'ın yanına oturturlar. Kazanın altına kuvvetli bir ateş yakılır. Bu arada Kırşehir'de durum Hacı Bektaş'a malum olur; Allah'tan ona yardımcı olmasını diler. O sırada yanında oturmakta olduğu kayadan su akar. Bu Sarı Saltık'ın teridir ve Hacı Bektaş tuzu bu kayadan hasil olmuştur.

Bir müddet sonra kazanın ağzı açılıp bakıldığında, Sarı Saltık'ı tere batmış bir halde, papazı ise yalnızca iskeleti kalmış olarak bulurlar. Bu kerameti gören Dobruca kralı hemen yedi bin kişi ile Müslümanlığı kabul eder; adını Ali Muhtar koyarlar.” (Ocak, 2002, 50-51)

Bu hikayeden anladığımız ilk şey, kralın kızlarına çok da güvenmediğidir; Kızlarının sözündense papazın sözüne inanmaktadır. Bunda erkek-egemen yapının payı kadar dinin toplumsal yaşamdaki yerinin de etkisi vardır. Aslolan, dine dair göstergeler sistemidir. İkincisi, tam da bu ‘dinsel göstergeler’le bağlantılı olarak, İslam’ı yaymaya çalışan bir grup insanın Balkanlar ve Rumeli bölgesinde kılıklerini gizleyip kendilerini aslında olmadıkları kişiler olarak tanıtmalarıdır. Hikayenin ilk yarısında çok tuhaf bir retro-simülasyon oyunuyla karşılaşırız: Sarı Saltık gidip Sarı Saltık adlı birini öldürmekte ve onun yerine geçerek Sarı Saltık taklidi yapmaktadır. Dinsel göstergelerin değişimine yönelik bu tuhaf simülasyon oyunu sadece mazur görülmez, Evliya Çelebi tarafından bir tür övgüyle anlatılır. İkinci yarıdaysa, bir Hıristiyanın (papazın) zaferi sahiplenerek Sarı Saltık'ın yerine geçme çabası anlatılmakta, sadece Sarı Saltık'ın daha önce yaptığı bir şeyi yinelemiş olmasına rağmen bu edimi yüzünden bir de küçük görülmektedir. Oysa durum bunun tam tersi olduğu için değerlendirmenin de farklı olması beklenirdi. Çünkü, bu tarihsel verilere göre Müslüman öncüler Hıristiyan efsanelerini sahiplenmektedir. Balkanlar'a giden ilk Müslüman dervişler bölgedeki hikayeleri dönüştürerek Aya Yorgi söylencesi üzerine oturmakta, halkın sevgi ve saygısını bu yolla kazanmaya çalışmaktadır da diyebiliriz. Üçüncüsü ise, kaynar kazanın içinde ölüp giden papazın Sarı Saltık'ın sığındığı Hacı Bektaş gibi sığınacak kimsesinin olmayışdır. Filmin bu epizodunun görsel akışı, İznik'teki Sarı Saltık türbesi, Hızır/Hızır-İlyas kültü ve Bektaşî geleneğine dair

görüntülerle oluşturulmakta, Evliya Çelebi'den aktarılan kısımlarda Sarı Saltık hikayesine dair illüstrasyonlar kullanılmaktadır.

Sonuç olarak, Balkanlar ve Rumeli bölgesinde bu hikaye yeni versiyonuyla kabul görmüş müdür ya da ne oranda kabul görmüştür bilemiyoruz ama, 'ejderhayı öldürerek bir bölgeyi yaratığın zulmünden kurtaran kahraman' söylencesinin epey rağbet gören bir kültürel transfer nesnesi olduğunu söyleyebiliriz. Anadolu ve Rumeli bölgesi, 'ejderha öldüren Müslüman öncü' hikayeleriyle doludur: Emirci Sultan, Hacım Sultan, Otman Baba, Koyun Baba, Demir Baba... Bu evliyaların her birinin ejderha öldürdüğü bir hikaye vardır.

“...Türkler bu ejderha ile mücadele motifine hiç de yabancı değillerdir ve Anadolu'ya ve Rumeli'ye gelinceye kadar yaşadıkları bütün coğrafyalarda da bu motifi sık kullanan efsane ve menkıbelerle karşılaşmışlar ve onları özümsemişlerdir. Dolayısıyla Anadolu ve Balkanlar'daki bu Saint Georges, Saint Nicolas veya Saint Theodore menkıbeleri, onlara hiç de garip gelmemiş, gerek Kalenderi, gerekse Bektaşî dervişleri bu menkıbeleri rahatlıkla Sarı Saltık veya yukarıda örneklerini verdiğimiz başka evliyalarına uyarlamakta bir sakınca görmemişlerdir. Zaten Sarı Saltık'ın bu menkıbesinin Türkler içinde bu kadar tutunmasının bir sebebi, eskiden Hıristiyan coğrafyasındaki mevcudiyeti kadar, en az bu kendi gelenekleri olmalıdır.” (Ocak, 2002: 59)

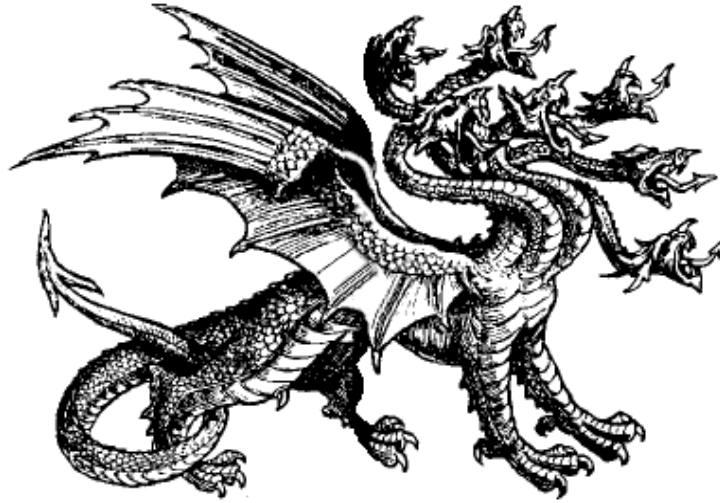
**Epizod 8: Biçem Alıştırması 2. Tam tamına.** Otobüste yaşanan bir olaya dair ikinci epizodda anlatılan öykü, farklı bir bakış açısından sunulur. Bu epizodda sunulacak öykü:

“Öğleden sonra 12:17'de, S hattına ait, uzunluğu 10; eni 2,1; yüksekliği 3,5 metre olan, 48 yolcu ile dolu bir otobüste, başlangıç noktasından 3 km 600 m uzaklıkta, eril cinsiyetten, 27 yıl 3 ay 18 günlük, 1 m 72 cm boyunda, 65 kg ağırlığında, 17 cm yüksekliğinde ve etrafında 35 cm uzunluğunda bir sicim sarılı bir şapka giyen kişi, 48 yıl 4 ay 3 günlük, 1 m 68 cm boyunda ve 77 kg ağırlığında bir adama, ifade edilmesi 5 saniye süren ve 14 sözcükten oluşan bir soru önergesi sundu; konu 15 ila 20 mm arasında değişen bazı istemsiz yer değiştirmelerdi. Sonra gitti ve 2 m 10 cm öteye oturdu.

118 dakika sonra Saint-Lazare garının banliyö girişinden 10 m uzaktaydı ve 30 m'lik bir mesafeyi, 1 m 70 cm boyunda, 71 kg ağırlığında, kendisine 3 cm çapında bir düğmeyi semtürreis istikametinde 5 cm oynatmasını 15 sözcük kullanarak öneren 28 yaşında bir arkadaşıyla aşağı yukarı yürüyordu.” (Queneau, 2010, 23)

## Epizod 9: Bck

‘Bck’, Evliya elebi’nin Sarı Saltık hikayesinde ejderhadan bahsederken kullandığı sözcüktür. Sarı Saltık, ejderhayı öldürüp kızlarını kurtarmasını isteyen Dobruca Kralı’na şöyle der: “İmdi kral, Muhammed dinin hak bilp İslam ile müşerref olursan senin kerimelerin ol bcğn gıdası olmadan bi-emrillah ve bi-himmeti’l-pir halas ideyim.” (Evliya Çelebi; 1999; 73)



Şekil 47: Yedi başlı ejderha

Bck yani ejderha, Encyclopedia Britannica’ya göre, antik çağlarda yaşamış insanların kanatlı büyük kentenkelelere veya yılanlara verdiği bir isimdir. Ansiklopedinin tanımı şöyle devam eder: “Eski insanlar ejderhayı insan türünün düşmanı olarak tanımlamıştır.” Gerçekten de, aslında hiç varolmamış olmalarına rağmen Doğu’dan Batı’ya Kuzey’den Güney’e neredeyse tüm dinsel mitolojilerde ve halk efsanelerinde karşımıza çıkan ejderhalar, insanlara zarar vermek isteyen kötü gçlerin ortak bir sembolü olarak varlık bulmuştur. Fakat tahmin edilebileceği gibi bu ‘kötü gçler’ çoğunlukla bir insan topluluğunun kendisine ‘teki’ kıldığı başka bir insan topluluğu olmuştur, sonuçta ne yazık ki ejderha kimi insan topluluklarını ya da ırkları olabildiğince kötücül göstermek ve tanımlamak için kullanılan bir sembole dönüşmüştür. Örneğin İncil merkezli tarih anlayışı Yahudiler’i, mitik hikayelere ve doğauşt canavarlara gereksinim duymadan, doğrudan ‘insanlık düşmanı ejderhalar’ olarak tanımlamıştır. (Gould, 1995: 160)



Peki Hacı Bektaş'ın küçümseyerek 'böcük' dediği ejderha, özellikle Ortadoğu ve Anadolu'da neden bir kötülük temsilcisi olarak sembolleşmiştir?

Aslında cevabı çok da zor değil: Çinliler yüzünden! Nasıl Çinliler Türklere ve Moğollara karşı Çin Seddi'ni örmüşlerse, Türkler, Araplar, Ruslar, Doğu Roma İmparatorluğu ve Bizans da Çinlilere karşı böyle bir efsane duvarı örmüş, Çinlilerin dinsel bağlamda kutsal saydığı ve Çin kozmolojisinde önemli yere sahip olan ejderhayı bir 'saf kötülük' timsaline dönüştürmüşlerdir. Çin mitolojisine göre "Ejderha suların ve yağmurların tanrısıdır ve gök gürültüleri çıkartır. Sularda yaşayan ejderha, göğe yükselerek bulutlara ulaşır, burada gök gürültüleri çıkararak yağmura sebep olur." (Gezgin, 2007: 80) Görüldüğü gibi ejderha hayatın temel kaynaklarından birinin yaratıcısı olarak tanımlanmaktadır. Ama bununla kalmaz, "Çin felsefesindeki Yin-Yang ejderhanın pullarında kendini gösterir. Ejderhanın 117 adet pulundan 81 tanesi iyilikleri (Yang) 36 tanesi kötülükleri simgeler (Yin)" ve imparatorun sembolü de ejderhadır. (Gezgin, 81)

Uzakdoğu'dan Ortadoğu ve Batı'ya geldikçe ejderha kötüleştirmeye başlar. Zerdüşt İran mitolojisinde omuzlarından çıkan yılanlarla ve çoğunlukla üç başlı olarak tasvir edilen Zahhak, doğrudan bir ejderhayla özdeşleştirilen bir kötülük sembolüdür. Hıristiyanlık ve İslam'daysa ejderha herhangi bir imaya gerek duyulmadan şeytanı temsil eder. Gerçi bildiğimiz haritalandırma sistemiyle söylemek gerekirse, 'dünyanın en batısı'nda bulunan Aztek medeniyetinde de ejderhanın çok önemli ve saygın bir yeri olduğu görülür. 'Uçan Yılan Quetzalcoatl' bu uygarlığın en önemli tanrısıdır. (Owusu, 2004: 191)

Ejderhanın bir kötülük sembolüne dönüştüğü ilk Anadolu metinlerinden biri, Urfalı Mateos'un "Vekayi-name" adlı tarih kitabıdır: "467'nci yılın (17 Mart 1018-16 Mart 1019) başlangıcında, mukaddes Haça tapınan bütün Hıristiyan halk, Allah'ın hiddetine maruz kaldı. Öldürücü nefesli ejder, kasıp kavuran ateşle beraber ortaya çıktı ve Ekanimi Selâse'ye tapanları vurdu. Resul ve peygamber kitaplarının temelleri sarsıldı. Çünkü kanatlı yılanlar, bütün Hıristiyan memleketlerini ateşe vermek üzere geldiler. Kana susamış yırtıcı hayvanların ilk zuhuru böyle olmuştur. Bu zamanda, Türk tesmiye edilen barbar millet toplanıp Ermenistan'ın Vaspurakan eyaletine geldi ve Hıristiyanları merhametsizce kılıçtan geçirdi." (Urfalı Mateos, 2000: 48)

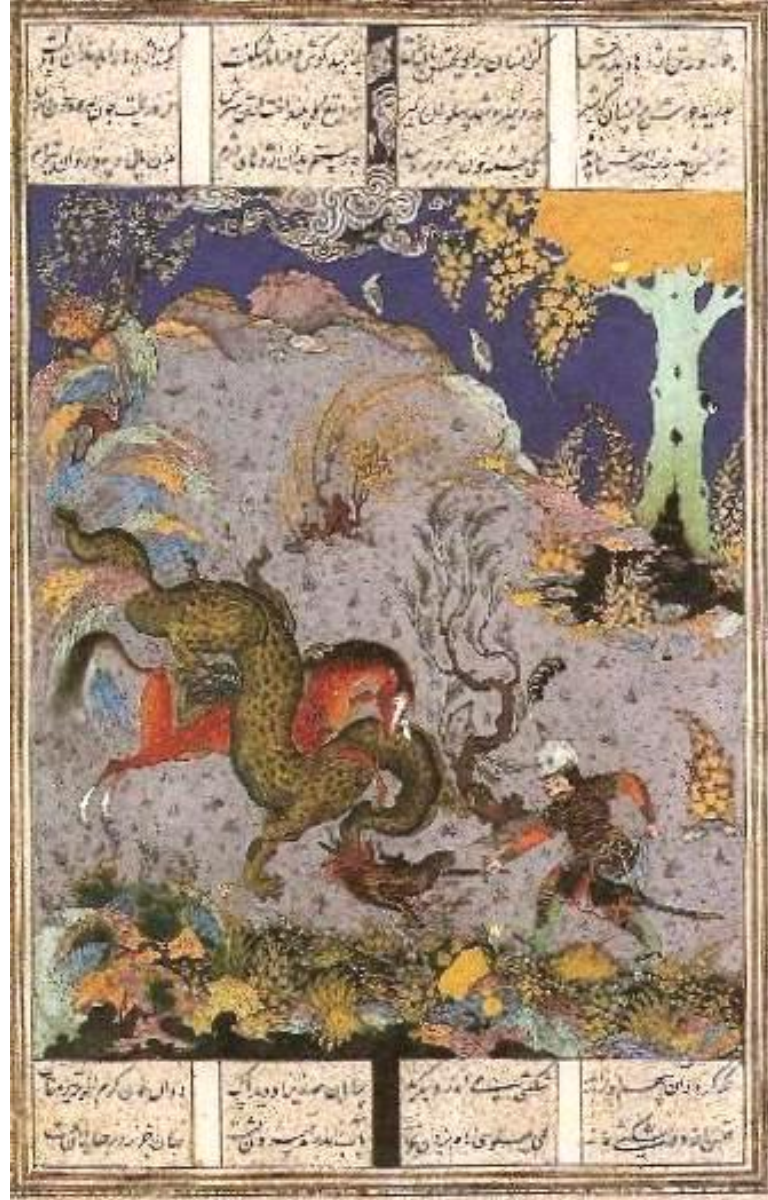
Nasıl Anadolulu bir tarihçi olarak Urfalı Mateos bu satırlarda düşmanı ejderha gibi ürkütücü bir yaratık üzerinden tasvir ederek tanımlıyor ve fanatik İncil tarihçileri de benzer bir uygulamayı tüm bir Yahudi ırkına uyarlayarak yapıyorlarsa, Ortodoks Bizans ve Rusya'nın Orta ve Uzak Asya'dan gelen düşmanlarını tam da onların kozmolojisinde kutsal sayılan bir yaratıkla, ejderhayla örtüştürmesi çok doğaldır. Böylece Ortodoks Hıristiyanlığın bir azizi tanrının kahramanı iken ejderha da şeytanın ta kendisine dönüşmektedir. Bu epizodun görsel malzemes, dünyanın dört bir yanından derlenmiş ejderha görüntülerinden oluşacak, bu görüntüler arasında ejderha oyuncakları ve bir zamanların çok sevilen bilgisayar oyunu Süper Mario'nun bir bölümündeki ejderha da bulunacaktır. Kolayca anlaşılacağı gibi, ejderha, dünya çapında bilinen bir efsanevi varlık biçimidir.

**Epizod 10: Bir Hikayenin Heykeli.** Bu epizodda, daha önce epizod 6'da gösterilen heykelin gerçek hikayesi anlatılacaktır. Fakat bu epizodun amacı, altıncı epizodda anlatılanların doğru olmadığını, kurmaca olduğunu göstermek değildir. Burada amaç; her iki epizodun kuruluşu da, anlatılanların heykelle ilgili gerçeğin ne olduğunu bilmeyen seyirciler tarafından doğru olarak kabul edilebileceği bir belgesel film estetiğiyle sunulduğu için, seyircinin algı evreninde küçük bir karmaşa meydana gelmesidir.

**Epizod 11: Aya Yorgi Yaşadı mı?** Ejderha ile ilgili mitlere, efsane ve öykülere biraz daha yakından bakınca işler karışmaya başlıyor: Çinliler batıya doğru akınlar düzenledikçe kötüleşen bu 'böcük', aslında

Anadolu'da Aya Yorgi kültünün ortaya çıkmasından önce de vardı:

“Mesela Anadolu'nun antik çağında Etiler dönemine ait bir 'ejderha ile mücadele efsanesi', Boğazköy arşivinde ele geçen tabletlerde okunmuştur. Burada fırtına ve Gök Tanrısı ile İlluyanka adındaki ejderha arasındaki bir mücadele anlatılmaktadır. Bu efsaneye göre Gök Tanrısı, bu mücadelesinde önceleri İlluyanka'ya yenilirse de, sonra kuvvetini toplayarak giriştiği yeni bir mücadelede İlluyanka'yı öldürmeyi başarır. Mircea Eliade de, Etiler'in bu efsanesine benzeyen, fakat daha geç devirlere ait, Zeus ile dev yılan Typhon arasındaki bir mücadeleyi anlatmaktadır.” (Ocak, 2002: 56)



**Şekil 48: Rüstem Ejderhayı Öldürüyor (Firdevsi, *Şehname*)**

‘Ejderha ve onu öldüren kahraman’ motifiyle sadece medeniyetlerin en önemli geçiş yolları üstünde bulunan Anadolu’da ve Mezopotamya’da değil, tüm Ortadoğu ve hatta orta Asya mitolojisinde karşılarız: İran’ın Zerdüştlük öncesi eski dinsel düşüncesinde, ismi Fraetaona (Feridun) veya Karasaspa (Geršasp) olan ve ‘ejderha öldüren bir kahraman’dan söz edilmekte, çok eski bir Altay masalında Kara Atlı Pergen adlı bir kahramanın göğün ötesinde mavi deniz içinde bir canavarla yedi yıl mücadeleden sonra onu öldürdüğü anlatılmaktadır. (A.g.e., 57-58)

Peki tüm bu kültürel transfer örnekleri ortadayken, hatta Hıristiyan din adamları Aya Yorgi’nin gerçekten yaşayıp yaşamadığını ve olası kimliklerini tartışırken – Lydda’da şehit edildiğine inanılan Aya Yorgi’nin Kapadokyalı Yorgi veya

İskenderiye Başpiskoposu Yorgi ile bir bağı olup olmadığı tartışmaları mesela... (Morgan, 2006: 14-15)- biz bir zamanlar Yorgi adlı Romalı bir askerin yaşadığından, bu askerin bir ülkenin başına musallat olan bir belayı yok edip o ülkeyi Hıristiyanlaştırdığından, bunun dışında başka bazı mucizeler gösterdiği için aziz ilan edildiği için Hagia Georgius olarak anılmaya başlandığından nasıl emin olabiliriz ki?!



**Şekil 49: Mısır Tanrısı Horus, Su Canavarını Öldürüyor**

Örneğin, elinde tuttuğu mızrakla bir canavarı (timsahı) öldürdüğü görülen bu gravürün Aya Yorgi/Saint George öyküsünü anlattığını düşünebilirsiniz. Oysa o, Aya Yorgi/Saint George'un değil; hem efsaneyi oluşturan temel dramatik hatlar, hem ikonografik temsil hem de isim benzerliği sayesinde -Rumların değişimiyle Hagia 'Georgius'- açıkça görüleceği gibi, Aya Yorgi'nin Anadolu'dan önceki versiyonu olan Mısır tanrısı Horus'tur. Fakat buradan yola çıkarak "Demek ki Aya Yorgi/Saint George'un asıl hali Horus'tur" diyemiyoruz, çünkü Gılgamış'ın kolaylıkla ejderha olarak tanımlanabilecek bir canavarı öldürdüğü Gılgamış Destanı başta olmak üzere olmak üzere, Horus inancından önceye tarihlenen bir çok dinsel metinde aynı olayla karşılaşırız:

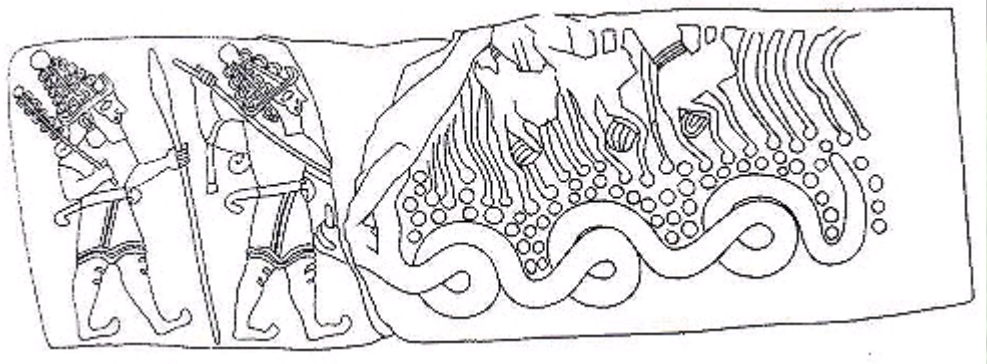
"Fırtına Tanrı, Ejder İlluyankas ile kavgasında yenilir ve yardım istemek için Tanrılar meclisine başvurur. Tanrıça İnaras, ejdere bir tuzak hazırlar. Bu tuzakta kendisine yardımcı olması için Hupasiyas adında bir ölümlüyü çağırır. ...Daha sonra, adamı ejderin kovuğunun



yanında bir yere saklar, kendisi de süslenip güzelleşerek, tatlı dille ejderi çocuklarıyla birlikte dışarı çıkarmayı başarır. Beraberinde getirdiği kaplardaki şarap ve çeşitli içkileri onlara ikram eder. Ejder ve çocukları içtikleri içkilerin etkisiyle kütük gibi sarhoş olurlar ve kovuklarına dönemez hale gelirler. Hupasiyas saklandığı kovuktan çıkar ve ejderi bir iple bağlar. Fırtına Tanrı ve diğer tanrılar gelir ve ejderi öldürürler.” (Başdemir, 2003, 33)



**Şekil 50: Fırtına Tanrısı, Ejderha İlluyanka'yı Öldürüyor (Hitit tableti-a)**



**Şekil 51: Fırtına Tanrısı, Ejderha İlluyanka'yı Öldürüyor (Hitit tableti-b)**

“Hakikatte Etiler’in bu efsanesinin de onlara mahsus olmadığı, Mezopotamya’da MÖ 3. binlerde Sümerler’de, 2. bin içinde Babillilerde bu ‘Tanrı ve ejderha mücadelesi’ni anlatan orijinal efsaneler bulunmuştur. Sümerler’de Tanrı Enki, Tanrıça Erechigal’in ejderha Kur tarafından kaçırılması üzerine onunla mücadele ederek yener ve tanrıçayı kurtarır. Babil’de ise, M: 1950lerde büyük tanrılar arasına giren Marduk’un, Tiamatu adında muazzam bir deniz ve kaos ejderini öldürdüğüne ve onun parçalarından dünyayı yarattığına dair bir efsanenin mevcudiyeti biliniyor. İşte Etiler’deki fırtına ve Gök Tanrısı ile ejderha İlluyanka arasındaki mücadeleyi anlatan bu efsanenin, Sümer ve Babil efsanelerinden aktarıldığı ve onlar gibi kozmolojik mahiyette olduğu ileri sürülmüştür. Hatta uzmanlara göre, Yahudi mitolojisindeki yedi beşli ejderha efsanesi de Mezopotamya kaynaklıdır. Görüldüğü gibi, Sarı Saltık’ın katlettiği ejderha da yedi başlıdır.” (Ocak, 2002: 56)

**Epizod 12: Biçem Alıştırması 3. Şive.** Otobüste yaşanan bir olaya dair ikinci ve sekizinci epizodlarda anlatılan öykü farklı çizgilerle ve farklı bir dil kullanımıyla tekrar sunulur. Bu epizodun öyküsü şudur:

“Otubüs böle cıvır cıvır insan gayneeyodu. Güneş depemizde bizi haşlayveeyodu. Otubüse bi oolan biniveedi; a! O ne gr?! Gasketinin etraafını sicim baalayveemiş! Bu oolan yanındaki adamın birine bi gavga itti, bi gavga itti; meer adam oolanın ayaklana basıpduruumuş. Ama oolan baktı adam pek bi yavuz, bi yee boşalınca, e napcek gaari, gidip oturuveedi, gavga da bitiveedi.

Aaşamüstü meydanda bi baktım ki aynı oolan dönüpduruu. Yanında kendisi gibi pek yaman bi oolan vaa; ona akıl verivereeyo: “Efe” deeyo, “ülen mintanının düğmesi gopmuş, bi diktiriveesen ya!” (Queneau, 2010, 125)

**Epizod 13: Çıkmaz Sokağa Yerleşmek.** Anlatıcı, Büyükada Aya Yorgi Kilisesi, Fener Rum Patrikhanesi'nin bulunduğu Aya Yorgi Kilisesi, ikonalar, resim ve heykel tarihinden Aya Yorgi/Saint George görüntüleri eşliğinde izleyiciyle bir anlamda dertleşir; belgesel filmin modernist yaklaşımlı bir ‘gerçeğe hükmetme’ perspektifiyle ancak bir noktaya kadar ilerleyebileceğini, gerçekliğin bir katmanına yüklendiğinde olası diğer gerçeklikleri yok saymak zorunda kalacağını, böylece aslında objesinin gerçeklik evrenine ihanet edeceğini anlatır: “Bu film projesinin temeli, 2001 yılında uluslararası bir mimari araştırma projesi sırasında atıldı. Mimar Sinan yapıtları başta olmak üzere İstanbul’daki dinsel yapılarda akustiğin araştırıldığı bu projenin video kayıtlarını da ben üstlenmişim. Bu çalışma sırasında yolumuz bir gün, Büyükada’daki Aya Yorgi Kilisesi’ne düştü. Ekibimiz çekim yaparken, kilisenin girişindeki çerçeveli ikonda gördüğüm bir figür dikkatimi çekti: At üstünde bir genç adam, elindeki mızrakla bir ejderhayı öldürüyordu. Bu ikonun hikayesini sorduğumda Papaz Sokrat Efendi, müthiş bir inançla, Aya Yorgi’nin Kapadokya’da yaşamış bir aziz olduğunu, bir ejderhayı öldürerek ülkeyi ve prensesi kurtardığını anlattı. O kadar inanmıştı ki, ejderha denilen şey gerçekten var olmuş mudur, olmamış mıdır, hiç önemli değildi onun için... Sokrat Efendi’nin bu inanmışlığından o kadar etkilenmişim ki, her fırsatta ‘medeniyetler beşiği’ olarak tanımlanan Anadolu’nun kültürel zenginliğinin bir parçası olan Aya Yorgi karakteri üzerine küçük bir film yapmaya karar verdim. Bu aynı zamanda ülkenin çokkültürlü yapısının da bir tür kutsanması gibi olacaktı.

Ama film için araştırmalar sürerken işin doğası değişmeye başladı. Aya Yorgi sadece Aya Yorgi değildi. Hatta araştırmanın sonuna geldiğimde gördüm ki, böyle biri hiç

yaşamamıştı bile! Aya Yorgi, başka bir gerçekliğin, kültürel transfer gerçekliğinin bir ürünü olarak Mısır ve Mezopotamya'dan Anadolu'ya getirilmiş bir kültürel figürdü.

Peki, tek bir figür etrafında bu kadar gerçek olmasının aslında hiçbirinin gerçek olmaması anlamına geldiği bu çıkmaz sokakta ne yapacaktık? Gerçeğe en uygun şeyi tabii! O sokağa yerleşecek, modernist düşüncenin bir temsilcisi olarak belgesel sinemanın 'gerçekliği yakalama', 'gerçekliğin temsilcisi olma' çabalarının ne kadar yersiz olduğunu kabul edip tam da bu konuyu ele alacak bir film üretmeye çalışacaktık. Bunu 'tek gerçek, hiçbir gerçeğin olmadığı' paradoksu üzerinden değil, biraz daha mütevekkil ve gerçeklik algısına nisbeten göreci bir bakış açısı sunarak gerçekleştirebilmişsek ne güzel, o çıkmaz sokağın kendi içinde barındırdığı geniş yaşam alanlarını da görünür kılmışız demektir."

Film biter ve jenerik akmaya başlar.



## 6. SONUÇ

Filmlerin kendi bilinçleri yoktur; kendi kendilerine şu ya da bu şekilde yapılanmazlar; filmlerin anlatı yapılarının biçim ve içerik düzeyinde nasıl şekilleneceğine, nasıl başlayıp nasıl sonuçlanacağına onları üretenler karar verir. Fakat filmleri üretenler aynı zamanda birer izleyici oldukları için, sadece film izlerken değil film yaparken de kaçınılmaz olarak ‘seyirci habitusu’yla düşünmeye ve davranmaya başlarlar. Bu, üretilen tüm filmlerin, uygulama düzeyinde az ya da çok benzer özellikler taşımasına; kuramsal çalışmalar düzeyinde ise film türleri veya akımları içinde sınıflandırılabilmesine yol açarken, bir yandan da filmlerin sanki kendi bilinçleri varmış gibi bir görünüm ortaya çıkmasını sağlar. Bu öyle tuhaf ve gerçeküstü bir estetik momenttir ki, sinema neredeyse metafizik bir bilinç aurası geliştirmiştir ve sanki yeni yapılacak filmlerin biçimsel özelliklerini daha onlar proje aşamasındayken belirlemektedir. Nesnelerin özneleri belirlediği bir moment, sinemanın bilinçdışı...

Bu yüzden burada asıl üzerine düşünülmesi gereken bu sinemasal bilinçdışının, bu ‘nesnelerin bilinci’ durumunun bundan sonra yapılacak filmler bağlamında sinemayı ve izleyici kitleleri nasıl etkileyeceği, dünyayı nasıl dönüştüreceği meselesi olmalıdır.

Verili estetik anlayış, biçim ve içeriğe dair tüm uygulamalarıyla belgesel sinemanın nesnesinin gerçeğine ve doğru bilgisine ulaşmasını, Baudrillard’ın saptamasındaki gibi neredeyse imkansız kılmaktadır: “Gerçekleştiği an ortadan kaybolmaya başlayan bir gerçeklik evreni içinde yaşıyoruz.” (Baudrillard, 2005, 14)

Baudrillard’a göre gerçeklik, imge üretimi yoluyla bir dönüşüm yaşar:

“İmgeye özgü çeşitli aşamalar şöyle sıralanabilir:

- derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge
- derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge
- derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge

-gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan yani kendi kendinin saf simülakrı olarak imge.”  
(Baudrillard, 1998, 17)

Bugün bu dönüşüm sürecinin bugün en somut biçimde izlenebildiği alan, ‘gerçekliğin sinemasal temsili’ olarak nitelenen belgesel sinemadır. Öyleyse, bu dönüşüm sürecini, belgeselin bu varoluş krizini kesintiye uğratmanın yollarını aramak hem sinematografik üretim açısından hem de dünyayı algılama biçimlerimiz açısından hayati öneme sahiptir.

Bu çalışmada, özellikle Brecht’in ‘epizodik anlatım’ uygulamasının özdeşleşme ve arınmayı, dolayısıyla bunlarla bağlantılı ‘seyirci habitusu’nu kesintiye uğratma gücünden hareketle, yeni estetik olanaklar açısından bir öneri olarak ‘epik belgesel’ düşüncesi sunulmuştur. Eğer belgesel sinema verili estetik anlayış ile yoluna devam ederse, yakın gelecekte bu estetik biçime karşı başka önerilerin de gündeme geleceğini söylemek kehanet sayılmaz.

Tabii bu önerilerin, yönelim ve yöntemlerin gerçekten etkin sonuçlar vermesi, sinematografik üretim alanındaki uygulama sıklığına bağlıdır. Ama etkin olsun ya da olmasın, varolanın dışında ve ona alternatif estetik uygulamaların düşünülmesi bile, gerçeklik olgusunun geleceği açısından umut verici bir gelişme olarak tanımlanabilir. ‘Düşünülemez olan’ bir kere düşünülür hale geldikten sonra iş kolaylaşacak, Brecht estetiği gibi alternatif uygulamaların ilerleyebileceği kuramsal yollar açılmış olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Aristoteles, **Poetika-Şiir Sanatı Üstüne**. Çev: Samih Rifat. İstanbul: Can Yayınları, 2012.
- Benjamin, Walter. **Brecht'i Anlamak**, Çev: Haluk Barışcan-Güven Işısağ. İstanbul: Metis, 2011.
- Bourdieu, Pierre. **Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**. trans. Richard Nice, Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. **The Logic of Practice**. Trans: Richard Nice. Cambridge: Polity Press, 1990
- \_\_\_\_\_. **On Television**, Trans: Priscilla Parkhurst Ferguson. New York: The New Press, 1998a.
- \_\_\_\_\_. **Photography, A Middle-brow Art**, Trans: Shaun Whiteside, Cambridge: Polity Press, 1998b.
- Bourdieu, Pierre-Passeron, Jean-Claude. **Reproduction in Education, Society and Culture**. trans: Richard Nice,. London: Sage Publications, 1990.
- Brecht, Bertolt. **Deneysel Tiyatro**. Çev: Kaya Öztaş. İstanbul: Toplum Yayınları, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Epik Tiyatro**. Çev: Kamuran Şipal. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.
- Evliya Çelebi. **Seyahatname - 2. Kitap**. Haz: Zekeriya Kurşun, Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Başdemir, Kürşat. **Eski Anadolu-Tarihsel ve Kültürel Süreklilik**. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2003.

- Baudrillard, Jean. **Simülakrlar ve Simülasyon**. Çev: Oğuz Adanır. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 1998.
- Baudrillard, Jean. **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**. Çev: Oğuz Adanır. Ankara: Doğubatu Yayınları, 2005.
- Bourdieu, Pierre, **Outline of a Theory of Practice**. Trans. Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Gezgin, Deniz. **Hayvan Mitosları**. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2007.
- Gould, Charles. **Mythical Monsters**. London: Senate Press, 1995.
- Hayward, Susan. **Cinema Studies – The Key Concepts**. New York: Routledge, 2001.
- İpşiroğlu, Zehra. **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1978.
- Jenkins, Richard. **Pierre Bourdieu**. New York: Routledge, 2006.
- Kutay, Uğur. **Gerçeği Öldüren Kamera**. İstanbul: ES Yayınları, 2009.
- Morgan, Giles. **St. George**. Hertfordshire: Pocket Essentials, 2006.
- Ocak, Ahmet Yaşar. **İslam-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü**. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Sarı Saltık – Popüler İslam’ın Balkanlar’daki Destani Öncüsü**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2002.
- Owusu, Heike. **İnka, Maya ve Azteklerde Semboller**. İzmir: İlya Yayınevi, 2004.
- Parkan, Mutlu. **Brecht Estetiği ve Sinema**. İzmir: İdeart Yayınları, 1991.
- Queneau, Raymond. **Biçem Alıştırmaları**. Çev: Armağan Ekici. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.
- Right, Elizabeth. **Postmodern Brecht**, Çev: Ayşegül Bahcivan. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1998.
- Russell, Bertrand. **Felsefe Sorunları**. Çev: Vehbi Hacıkadiroğlu, İstanbul: Kabalcı

Yayınları, 2000.

Tarkovsky, Andrei. **Mühürlenmiş Zaman**. Çev: Füsun Ant. İstanbul: AFA

Yayınları, 1992.

**Urfalı Mateos Vekayinamesi (952-1136) ve Papaz Grigor'un Zeyli (1136-1162).**

Çev: Hrant D. Andreasyan. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2000.

### **Makaleler**

Joas, Hans-Knöbl, Wolfgang. "Between Structuralism and Theory of Practice: The

Cultural Sociology of Pierre Bourdieu". **The Legacy of Pierre Bourdieu-**

**Critical Essays**. Ed: Simon Susen, Brian S. Turner. London: Anthem Press,

2011.

Johnson, Randal. "Editor's Introduction, Pierre Bourdieu on Art, Literature and

Culture". **Pierre Bourdieu. Field of Cultural Production**. Ed: Randal Johnson.

Cambridge: Polity Press, 1993: 1-25

Kutay, Uğur. "Yeni Gerçeklik Stratejileri ve Belgesel Sinema". **Belgesel Sinema**

**2009-2010**, Ed: Hakan Aytekin, Ümit Topaloğlu. İstanbul: Belgesel Sinemacılar

Birliği Yayını, 2010: 95-113.

Oskay, Ünsal. "Belgesel Sinema, Ampirik Algılama ve 'Büyük Balık Küçük Balığı

Yer!' dedirten Globalleşmenin Kültürü". **Belgesel Sinema Üzerine-Belgesel**

**Sinemacılar Birliği Birinci Ulusal Konferans Bildirileri**. İstanbul: Belgesel

Sinemacılar Birliği Yayını, 1997.

Paulle, Bowen-van Heerikhuizen, Bart-Emirbayer, Mustafa. "Elias and Bourdieu".

**The Legacy of Pierre Bourdieu-Critical Essays**. Ed: Simon Susen, Brian S.

Turner. London: Anthem Press, 2011.

Parkan, Mutlu. **Belgesel Sinema Üzerine-Belgesel Sinemacılar Birliği Birinci**

**Ulusal Konferans Bildirileri**. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayını,

1997.

- Susen, Simon. "Afterword- Concluding Reflections on the Legacy of Pierre Bourdieu". **The Legacy of Pierre Bourdieu-Critical Essays**. Ed: Simon Susen, Brian S. Turner. London: Anthem Press, 2011.
- Thorpe, Holly. "Bourdieu, Gender Reflexivity, and Physical Culture: A Case of Masculinities in the Snowboarding Field". **Journal of Sport and Social Issues**. 34 (2010): 176-214
- Vertov, Dziga. "Sinema Göz'cülerin Devrimi", Çev. N. Özön, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, Sayı: 196, (1968): 296

## **ÖZGEÇMİŞ**

DEÜ GSF Sinema-TV Bölümü'nden mezun oldu. Bir süre gazetecilik yaptıktan sonra bazı özel TVlerde yönetici ve program danışmanı olarak çalıştı. Sinema Göstergebilimi ve estetik konularında yoğunlaşan Kutay, Negatif, Est&Non, Birikim, Belgesel Sinema gibi dergilerde sinema göstergebilimi, sinema estetiği ve sinema sosyolojisi üzerine makaleler yayımladı. Bir çok özel eğitim kurumunda sinema sosyolojisi ve göstergebilim dersleri verirken bir yandan da kurmaca ve belgesel türünde kısa filmler çekti. Antalya Altın Portakal, Adana Altın Koza ve Ankara Uluslararası Film festivallerinde jüri üyeliği ve 2005-2006 döneminde Kültür Bakanlığı Sinema Destekleme Kurulu üyeliği yaptı. Halen BirGün Gazetesi'nde sinema üzerine köşe yazıları yazan Kutay, akademik çalışmalarını Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde sürdürmektedir.

## **Kitaplar**

### **Telif:**

Andrei'in Bakışı, ES Yayınları, İstanbul, 2003

Görüntünün Darbesi – Manifestolar, ES Yayınları, İstanbul,

Gerçeği Öldüren Kamera, ES Yayınları, İstanbul

Sinema-Politik, Sosyo-Semiyoloji Notları, ES Yayınları, İstanbul, 2011

### **Çeviri:**

Sinemanın Temel Kavramları, Susan Hayward, ES Yayınları, İstanbul, 2012