

Belgesel Sinemacı Bir *Parrhesiastes* Olabilir mi?

“Hakikati Söylemek” Üzerinden Türkiye’de Belgesel Sinema Tarihine Bir Bakış

Öz

Parrhesia (Παρρησία) Antik Yunanda, kişiler arasında “hakikati söylemek” üzerine düzenlenen bir sözel etkinliktir. *Parrhesia*’yı icra eden kişiye ise *parrhesiastes* denilmektedir. *Parrhesia* etkinliğinin amacı, aşağıdan-yukarıya doğru asimetrik bir ilişki içinde eleştiri sunmaktır. Hakikati bilen ve söyleyen bu eylemini kamusal alanda, bir görev olarak yapmakta ve bir takım riskler almaktadır. Michel Foucault Antik Yunan metinlerinden yola çıkarak giriştiği bir seminer dizisinde bu kavramları irdeler ve hakikatten çok hakikatin söylenmesi olgusuna odaklanır. Foucault hakikati söylemenin, hakikati bilmenin, hakikati bilen insanların bulunmasının toplum açısından ne önemi olduğu sorularına yanıt aramaya çalışır. *Parrhesia* ve *parrhesiastes* belgesel sinema alanı açısından da yararlanılabilir kavramlar olarak düşünülebilir. Çünkü belgesel sinemanın ortaya çıkışının ve varoluşunun temel kavramları da “gerçek” ve “hakikat”tır. Bu bağlamda belgesel sinemacılar birer “hakikat söyleyici” olarak düşünülebilir mi? Makalede bu kavramlar çerçevesinde Türkiye’deki belgesel sinema dönemleri itibariyle ele alınmakta; hakikat, hakikati söyleme ve belgesel sinema arasındaki ilişki irdelenmektedir. Belgesel sinemacıların günümüze yaklaştıkça *parrhesia*’ya da yaklaştıkları görülmektedir. Çalışmada, tıpkı Foucault gibi, hakikatin ne olduğunu tartışmak değil, belgesel sinemanın hakikati söyleme pratiğini ele almak hedeflenmektedir.

Anahtar Sözcükler: Belgesel sinema, hakikat, doğruyu söylemek, *parrhesia*

Can Documentary Filmmakers Be a *Parrhesiastes*?

A Glance of Documentary Film History in Turkey via Notion of “*Telling the Truth*”

Abstract

Parrhesia is a verbal activity on "telling the truth" among people Ancient Greek. The member who performs *parrhesia* is called *parrhesiastes*. The purpose of the *parrhesia* activity is to make criticism in an asymmetrical relationship from the bottom to up. The one who knows and tells the truth does this act as a duty in the public sphere and takes some risks. Michel Foucault examines these concepts based on a seminar series in the frame of Ancient Greek texts and focuses on telling the truth much more than the truth itself. Foucault attempts to

find out the answers how important that telling the truth, knowing the truth, and having people who know the truth for the society. *Parrhesia* and *parrhesiastes* can also be considered as a concept for documentary film field. Because the basic concepts of the appearance and existence of documentary cinema are also "real" and "truth". In this context, can documentary filmmakers be considered as "a truth-teller"? In this paper, documentary cinema in Turkey is examined with its own periods and also questioned the relationship between truth, telling the truth and documentary cinema within the framework of this concept. It is possible to say that when documentary filmmakers close to present day, they also near *parrhesia*. This paper aims to not discuss on what is the truth, it tries to deal with the practice of telling the truth in documentary cinema, just like Foucault.

Key Words: Documentary film, truth, telling the truth, *parrhesia*

Giriş

Michel Foucault 1983 yılında California Üniversitesinde, “Söylem ve Hakikat” başlığı altında düzenlediği altı derslik seminer dizisinde Antik Yunandaki *parrhesia*’yı, yani “hakikati söyleme konusundaki dürüstlük” mefhumunu incelemiş, kavramın farklı yönlerini ortaya koymuştur.¹ *Parrhesia* sözcüğü *pan* (her şey) ve *rhema* (söylenen) sözcüklerinin birleşiminden oluşmakta ve “her şeyi söylemek” anlamına gelmektedir.² Ancak “her şey”in etik, politik ve felsefi ayrımları birbirinden ayırt edilemeyeceği için anlamın daraltılması gerekmektedir. Bu bağlamda kavram *açıksözlülüğün pratiği*, *hakikatin söylenmesi*, *tehlike durumu* ve *ödev bilinci* başlıkları altında incelenmektedir. *Parrhesia* ediminin amacı hakikati kanıtlamak değil, eleştiri sunmaktır. Foucault için söz konusu olan ise hakikat değil, hakikat anlatıcısıdır; belirli bir etkinlik ya da rol olarak hakikat anlatımıdır (Foucault, 2015: 131).

Parrhesiastes, *parrhesia* kullanan; yani aklındaki her şeyi söyleyen kişidir. Foucault Antik Yunanda *parrhesia* kullanımının içerimlediği üç insan ilişkisi biçiminden söz etmektedir: Birincisi, *parrhesia* küçük insan grupları ve cemaatler arasında meydana gelmektedir. Bu yaklaşım daha çok Epikuroşçular tarafından benimsenmiştir. İkincisi, *parrhesia* kamusal yaşam çerçevesinde gelişen insan ilişkilerinde bir “kamusal gösteri” olarak görülmektedir ve bu kullanımına Kinizm ile Stoacılığın karışımı olan felsefe tarzı tarafından önem atfedilir. Üçüncüsü ise *parrhesia* bireyseldir ve kişisel ilişkiler bağlamında deneyimlenir; bu kullanım ise daha çok Stoacılıkta kabul görülmektedir (Foucault, 2005: 85). Antik Yunanda *parrhesiastes* olabilmek için kişinin öncelikle “vatandaş” olması gerekirdi; bir başka deyişle ancak, seçkin aydınlar, siyasetçiler ve sanatçılar *parrhesiastes* olabilirdi (Duman, 2011).

“İnsanlar arasında somut ilişkiyle sergilenen ve Yunan edebiyatında ilk kez M. Ö. 5. yüzyılda Euripides tarafından kullanılan bu kavram, iki bin beş yüz yıl sonra, kişisel bir konuşma ya da ilişki biçimi olmayan belgesel sinema alanına taşınabilir ya da uyarlanabilir mi?” sorusu bu makalenin temel sorunsalını oluşturmaktadır. Bir başka deyişle, belgesel sinemacılar günümüzün koşullarında ve sinema sanatında “aklıdaki her şeyi [hakikati] söyleyen kişiler”in bir örneği olabilir ya da olduğu kabul edilebilir mi? Makalede, bu sorular sorulurken ya da bu sorulara yanıt aranırken, daha önce yapılmış olan *parrhesia*’nın politika ya da sanatla ilişkilendirildiği bazı çalışmalardan da cesaret alınmıştır.³ Foucault’un çalışması tarihsel anlamıyla sınırlı tutulmayabilir; sözlü eylemliğin ötesinde düşüncenin yeniden tanımlayabileceği bir konumu, günümüzdeki “ifade özgürlüğü”nü de karşılayabilir (Yıldırım, 2012).

Antik dönemde konuşma Grekler için hakikatin ortaya çıkması için hayati önemi olan bir araç iken modern düşüncede zihinsel kanıtlamalar ön plana çıkmaktadır. Foucault Eski Yunandaki *parrhesia* düşüncesini Descartesçı (modern) kanıt anlayışıyla karşılaştırmakta; Descartes’a göre inanç ile hakikat arasındaki örtüşmenin belli bir kanıtın deneyimlenmesiyle elde edildiğini, Eski Yunanda ise bu örtüşmenin sözel etkinlik olarak gerçekleştiğini ve Eski Yunandaki bu anlayışın modern epistemolojik çerçeveye uyuşmadığını söylemektedir.

Ancak Luxon, modern siyasetin tıpkı Eski Yunanda olduğu gibi, ne din ne de ahlaki alana yasal müdahale yoluyla temellendirilen bir etik arayışında olmadığını belirten Foucault'yu *parrhesia* pratiklerini incelemeye sevk eden şeyin ise böyle bir etik arayışı olduğunu ileri sürmektedir (2012: 182). Makalede girilen denemenin amacı da iki farklı epistemolojiyi karşılaştırmak değil, *parrhesia* kavramından hareketle "hakikat", "doğru" ve "hakikatin söylenmesi" kavramlarını Türkiye'deki belgesel sinema ve belgesel sinemacılar düzleminde tartışmaktır. "Hakikat", "hakikati söyleme", "doğru söyleme" belgesel sinemaya içkin kavramlardır. Foucault'nun *parrhesia* ve *parrhesiastes* kavramlarından Antik Yunandaki birebir anlamıyla değil, bugün belgesel sinemada buna karşılık gelebilecek anlamları dile getiren ve tartışma fırsatı yaratan kavramlar olarak, sınırlı bir benzetme ile yararlanılmaktadır. Makalenin amacı belgesel sinemacıların Antik dönemin bir *parrhesiastes*'ine karşılık gelecek biçimde modern zamanların "doğruyu söyleyen" bireyleri olup-olmadıkları olgusuna dikkat çekmek; Türkiye'de belgesel sinemanın dönemsel özelliklerinin genellemesi içinde, belgesel sinemacıların *parrhesia* olgusuna ne denli yakın ya da uzak oluşlarını, belgesel film örnekleri üzerinden yorumlamaya çalışmaktır.

Parrhesia, Parrhesiastes ve Belgesel Film

İngiliz Belge Okulu'nun kurucularından John Grierson'un 1926'da bir gazetede Robert Flaherty'nin *Moana* filmi hakkındaki eleştiri yazısında bugün kullandığımız "belgesel sinema" teriminin atası olarak "*documentary*" sözcüğünü kullanmaya başlamasından (Armes, 2011: 36) önce dahi, sinema "gerçeklik" kavramıyla yorumlanıyordu. Bu konudaki ilk önemli yaklaşım Rus sinemacı Dziga Vertov'un kameranın sadece bir kaydetme aracı değil, gözün güçsüzlüğünü de aşacak bir araç olduğunu ileri sürdüğü "*Kino Glaz*" (Sine Göz) manifestosudur. Vertov birbiriyle bağlantısız görüntüleri kurgu sayesinde bir araya getirirken güncel olanın, çağdaşı Robert Flaherty ise doğal olanın peşindeydi. SxII. Dünya Savaşı sonrasında İtalya'daki *neo-realismo* (Yeni Gerçekçilik), 1960'ların Fransa'daki "*la Nouvelle Vague*" (Yeni Dalga) ve Jean Rouch'un Vertov'un yaklaşımını yeniden sentezlediği *Cinema Verite* (Sinema Gerçek); İngiltere'deki Özgür Sinema, Atlantik ötesindeki *Direct-Cinema* (Dolaysız Sinema) ve nihayet Danimarkalı sinemacı Lars von Trier'in *Dogma '95* manifestosu adlarıyla anılan yaklaşımların da temel sorunsalı doğrudan ya da dolaylı olarak gerçeklik ile kurulan ilişkide yatmaktadır (Ekinci, 2016: 12). Bir başka deyişle, sinema, pek çok yaklaşımda "gerçeklik" üzerinden yorumlanan, tartışılan bir alan olagelmiştir.

"Gerçeklik" belgesel sinemanın tekelinde olmayan bir olgu olsa da, belgesel sinemanın temel çıkış ve hatta varoluş noktasını oluşturmaktadır. Ancak bu alanda kavramlar zaman zaman birbirine karışmaktadır. Örneğin "hakikat" kavramı, nesnel gerçeğin düşüncedeki yansıması olarak tanımlanmakta ve çoğu zaman karışıklıklara ve yanlışlıklara yol açacak biçimde, "gerçek" ile aynı anlamda ve birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Oysa "gerçek" kavramı nesnel gerçekliği, "hakikat" kavramı ise nesnel gerçekliğin zihindeki öznel yansımasını

dile getirmektedir. Örneğin bahçemizdeki ağaç nesnel bir gerçektir, bu ağacın zihnimizdeki yansıması ise ağacın nesnel gerçekliğine uygun olarak “doğru” yansıdığı sürece hakikattir. Ne ki, bu yansı nesnel gerçeğe birebir uymaz, bütünüyle de ondan ayrılmaz; aralarında görece bir ilişki vardır. Bu bağlamda öznel olan hakikatin içinde nesnel bir yan da bulunmaktadır. Hakikatin ölçütü “pratik”tir; görülenin hakikat mi hayal olduğunu anlamak için o ağaca dokunmak, bu eylemi deneyimlemek gerekmektedir (Hançerlioğlu, 1977: II-276). Uğur Kutay’a göre, insanoğlunun doğayla ve diğer insanlarla giriştiği ilişkinin temeli “gerçeklik” sorununa dayanır ve “gerçeklik” (*realite*) nesnenin kendisiyle karşılaştığı andaki varoluş durumuyla ilgili bir saptamaya; hakikat (*verite*) ise bu “anlılık varoluş” durumundan yola çıkarak nesnenin tüm anlarındaki varoluşuna ilişkin evrensel ve genel-geçer saptamalara gönderme yapmaktadır. “Doğru” kavramı ise “gerçek” ve “hakikat” kavramlarının vazgeçilmez bir bütünleyenidir (Kutay, 2009: 15). Kaçınılmaz olarak “hakikat” kavramı daha tanımından itibaren tartışmalı hale gelmektedir; çünkü nesnel gerçeklik bakış açısına göre değişebilen bir nitelik taşımaktadır. Bertrand Russell çok bilinen, “üzerine ışık düşen masa” örneğinde “görünüş” ile “gerçek” arasındaki, yani nesnelere nasıl göründükleriyle ne oldukları arasındaki farka işaret etmiştir. Ona göre, üzerine ışık düşen bir masa bakış açısına göre farklı görünecektir:

Belli bir noktadan bakıldığında bile, yapay ışıkta, ya da renk-körü olan birine, ya da mavi gözlük takan birine, renk başka görünecek, ayrıca karanlıkta, dokunma ve işleme bakımından bir ayrılık olmamasına karşın hiç renk görünmeyecek. 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, aydınlanma koşulları altında normal bir kimseye görünen renk demek isteriz. Fakat başka koşullar altında görülen öteki renklerin de gerçek kabul edilmeye onun kadar hakkı vardır. (Russell, 1994: 11) .

Nesnenin görünüşünün bakış açısına göre değişmesi gerçeğin “hangi gerçek” ve “kime göre gerçek” sorularını yaratmakta; dolayısıyla nesne ile özne arasındaki bilgilenme süreci sıkıntıya girmektedir (Kutay, 2009: 13). Konumuz belgesel sinema olduğu için belgesel sinemanın gerçekle kurduğu ilişkiyi de bu bağlamda düşünmek gerekmektedir. Nitekim Dünya Belgesel Birliği’nin 1948 yılında Çekoslovakya’da gerçekleştirdiği ilk toplantıda yaptığı belgesel film tanımında da “gerçekliğin herhangi bir görünümünün yorumlanması” (Rotha, 2000: 22) ifadesi yer almaktadır. Belgesel sinema üzerinde henüz uzlaşılmış net bir tanımı olmasa da, “hayali olmayan”la (*non-fiction*) (Barsam, 1973: 3) uğraşan bir sinemadır. Onu diğer türlerden ayırırken temel çıkış kavramları ve özellikle görüntülenin “ne” olduğu olgusu esas alınabilir. Bu bağlamda, belgesel sinema gerçek kişileri, gerçek mekânları, gerçek olayları işlemekte; belgesel film yönetmeni anlatısını bir “imge” (hayal) üzerine değil, onun tarafından yaratılmamış, ondan önce ve ona rağmen var olmuş olan “belge” üzerine kurmakta, bu belgeyi yorumlamaktadır. Bu belgeler nesnel dünyanın birer parçası ya da temsilidir. John Grierson’un klasikleşmiş tanımıyla belgesel sinema “gerçeğin yaratıcı yorumudur”.

Bill Nichols ise belgeselin “veciz ve kapsayıcı bir tanımını” yapmanın mümkün ama önemli olmadığını söylerken “gerçeğin yaratıcı bir şekilde yorumlanması”yla ilgili olarak üç varsayımı tartışmaktadır. “Belgeseller gerçeklik hakkındadır; gerçekten olmuş bir şey hakkındadır” varsayımının imgesel filmler⁴ için de geçerli olabileceği için belgesel tanımını “tarihsel dünyadan alegorik olarak değil, doğrudan bir şekilde bahseder” yorumuyla zenginleştirir. “Belgeseller gerçek kişiler hakkındadır” varsayımını da “belgeseller rol yapmayan ya da oynamayan gerçek kişiler hakkındadır” biçiminde geliştirir: “Belgeseller gerçek dünyada olup bitenlerle ilgili öyküler anlatır” varsayımına da “Belgesel bir öykü anlattığında, bu kimin öyküsüdür?” sorusunu sorar (2017: 26-35) ve nihayet varsayımlara yaptığı katkıyla bir tanıma ulaşır:

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

Belgesel filmler dünyaya belli bir bakış açısından yaklaşmaktadır; bize sunduğu ise gerçekliğin birebir kopyası değil, yaşadığımız dünyanın temsilidir. Temsil edilen bu dünyanın olgusal boyutlarını bilsek bile, belki de başka bir yerde karşılaşamayacağımız bir görüştür bu. İzleyiciler bu yeniden üretimi aslına benzerliğine göre yargılamaktadır (Nichols, 2017: 34). Çünkü “gerçek kılık bizim gördüğümüz değil, ondan çıkarımda bulunduğumuz kılıktır. Ve odada yer değiştirdikçe gördüğümüz şeyin kılığı sürekli değişir; demek burada da duyular bize, masanın kendisi üzerine doğruyu değil de, yalnızca masanın görünüşü üzerine doğruyu veriyor” (Russell, 1994: 12). Daha önce de belirtildiği gibi, nesnel gerçek bakış açısına göre farklı görülmekte, yansıtılmakta, yorumlanmaktadır. Her yönetmen gerçeği kendi algıladığı biçimde aktarırken, artık “işlenmiş” ve “belgesel sinemacının hakikati”ne dönüşmüş olmaktadır. Ya da Sadık Aslankara’nın söyleyişiyle, belgesel sinema bütün gerçekliğini, belgesel sinemacının gerçekliğinden almaktadır (2003: 33). Sonuç olarak “gerçek” kavramı, belgesel sinemanın en çok tartışılan yanını ama bir o kadar da hem toplumsal, hem de politik gücünü oluşturmaktadır.

Ele alınan tema, kullanılan teknoloji, finansal kaynaklar ya da anlatım biçimleri ne olursa olsun, belgesel sinemanın özelliklerinden biri yaşanan döneme tanıklık etmesi, onu belgelemesidir. Grierson’un belgesel tanımındaki⁵ “actuality” kavramı, Türkiye’deki son yıllarda yapılan belgesel filmlerde daha yoğun ve belirgin biçimde gözlemlenmektedir. Belgesel filmin içeriği yani anlattığı ya da ele aldığı konu, gerçekliğin bilgisi ya da reproduksiyonudur. Genel olarak sinema, üretim koşullarından tüketim biçimlerine kadar çok sayıda bireyin varlığını gerektiren ve toplumsal yapıyı değişik düzeylerde yansıtan bir sanattır (Rotha, 2000: 79). Egemen akımın ürünü olan imgesel filmlerin yansıttığı nesnel dünya ise gerçeklikten kopartılmıştır ve gerçek ile sunulan arasındaki mesafe de giderek artmaktadır. Toplumsal yapıyı dolaylı olarak değil, doğrudan ele alan belgesel sinema ise

gösterilenlerle gerçeklik arasındaki mesafeyi en aza indirmeye çalışmaktadır. Buna karşılık belgesel film izleyicisinin sunulan gerçeklik bilgisini bilinçli bir biçimde yorumlaması, belgesel sinemanın sunduğu bir olanak ve aynı zamanda bir hedeftir (Pembecioğlu, 2005: 3). Belgesel film yönetmeni bir filmi ortaya çıkarırken yorumlama ya da yaratıcılık bağlamında imgesel film çeken yönetmen kadar “özgür” değildir. Onun özgürlüğü gerçek zaman ve mekândan çıkan konuları işleme özgürlüğüyle, bir başka deyişle “gerçek”le sınırlıdır (Ulutak, 2003: 29). İşte bu nokta, belgesel film yönetmenini makalede tartışılmakta olan “hakikati söyleme” olgusuna (en azından yola çıkışındaki niyet olarak) yaklaştırmaktadır.

Foucault'nun Eski Yunanda bir sözel etkinlik olarak ele aldığı *parrhesia* aynı zamanda sözel ifadeden fazlasıdır; *parrhesiastes*'in kendisiyle, otoriteyle ve hakikatle ilişki kurmasını sağlayan bir dizi etik pratikler dizisini de kapsamaktadır. O aklındaki her şeyi söyleyen, saklamayan biridir, konuşma yoluyla kalbini ve zihnini başkalarına açmaktadır (Luxon, 2012: 181). “Her şeyi söylemek” anlamına gelen *parrhesia* sözcüğü konuşmacıyla söylediği şey arasındaki bir ilişkiye gönderme yapmaktadır: Söyleyen, söylediklerinin kendi fikri olduğunu kesin ve açık bir biçimde belirtir ve herhangi bir retorik kullanmaz. Bu nitelik bizi konumuz olan belgesel sinemaya genellikle dışarıdan bakanların bolca dile getirdiği “nesnellik” ile içeriden bakanların tartıştığı “öznellik” kavramlarına kolayca götürebilir. Foucault, “konuşan özne (yani sözcelemi dile getiren özne [*the subject of enunciation*]) ile sözcelenmiş olanın [*enounced*] gramatik öznesi arasında bir ayrıma gidersek, sözcelenenin [*enunciandum*] de bir öznesinin bulunduğunu söyleyebiliriz, ki bu da konuşmacının inanç ya da kanılarına tekabül eder” (2005: 11) demektedir. Belgesel filmin yönetmenini sözcelemi dile getiren özne kabul edersek, belgesel film de, öznenin inanç ve kanılarına karşılık gelecek bir “sözcelenmiş olan”dır. Bir başka deyişle, belgesel film, içinde nesnenin gerçekliğini de barındıran ama öznenin öznelliğinin ürünü olan bir sözcelemdir. Belgesel sinema kavramında tartışılan çok önemli bir nokta da ortaya konan yapıtın sanatla kurduğu ilişkide yatmaktadır. Belgesel sinemanın gerçeği olduğu gibi yansıtma şansı yoktur. Çünkü sinemanın böyle bir teknik yeteneği yoktur (örneğin kokuyu aktaramaz); sinemasal zaman gerçek zaman değildir, gerçek zamanı aktarmayı denerse sinema olmaktan çıkacaktır; değişmez bir gerçek yoktur. “Gerçek” yalnızca yaşantılar üzerine yüklenecek bir metafordur. Ancak bu, belgesel sinemanın “gerçek” kavramına önem vermediği anlamına da gelmemektedir. Hatta tam tersine, belgesel sinemada “gerçek” gerçek olmaktan çıktığında kurulan sanatsal metafor da bozulacaktır (Tuncer, 2003: 97).

Parrhesia tarzı ifadeler kişilerin olağan taahhüt ilişkilerinden farklıdır; “*parrhesia*’da söz konusu olan taahhüt, belirli bir toplumsal konuma, konuşmacıyla dinleyiciler arasındaki bir statü farklılığına, *parrhesiastes*'in kendisi için tehlike arz eden, dolayısıyla da belli bir risk içeren bir şey söylemesine vb.’ne bağlıdır” (Foucault, 2005: 11). *Parrhesiastes* hakikati söylemeyi bir ödev olarak kabul etmekte; zorlama olmaksızın hakikati söyleyerek risk almaktadır. *Parrhesia* “ahlaksızlığın ve kayıtsızlığın içinde bulunan kişilere yardım etmek için hiçbir çıkar gözetmeksizin söz konusu yanlışlıkları düzeltmek amacıyla hakikati

söylemektedir” ve *parrhesiastes*’in iyi niyeti temel oluşturur (Ülger, 2015: 12). Belgesel film yönetmenleri de çoğu zaman kendileri için risk oluşturan bir şey(ler) söylemektedir ve *risk oluşturan şey* toplumsal ve siyasal koşullara bağlı olarak zaman içinde değişmekte; filmin yapıldığı koşullarla dolaşıma girdiği koşullar arasında farklılıklar da oluşabilmektedir. Eski Yunanda özne henüz sözünü ettiği anda ve o ortamda riske girmeyi göze alırken, belgesel film yönetmeni (*parrhesiastes*) ise bazen belgesel film dolaşıma çıktığı anda, bazen de dolaşıma çıktıktan çok sonra riskle yüzleşmektedir. Belgesel film yönetmenleri daha sözünü belirlemeye çalışırken (yani filmini çekerken) sözünü belirlemekte ve söylemeye fırsat bulmadan risk altına girmektedir.

Bu noktada Foucault’nun tasnif ettiği iki tür *parrhesia* belgesel sinemanın *parrhesiastes* olup olmadığı tartışmasına yol gösterebilir: Bunlardan ilki aşağılayıcı anlamdaki “boşboğazlık”tır ve kişinin zihnindekileri herhangi bir niteliksel ayırım gözetmeksizin söylediği duruma tekabül etmektedir. İkinci anlam ise gerçekten “hakikat”i söylemektir. Belgesel sinemada birinci anlamda *parrhesia*’ya, benzer boşboğazlıklara rastlamak kuşkusuz mümkündür. Bu tür örneklerde iki farklı *parrhesiastes boşboğazlığından* söz edilebilir: Birincisi belgesel filmin kendi *parrhesia*’sını, yani sözünü söyleme hakkını tanıdığı “kahraman”dır (ki, çoğu zaman “tanık” olarak nitelendiriliyor); ikincisi ise tanığın sözünü sadece aktarmakla kalmayıp kendi sözcelemine dönüştüren yönetmenin bizzat kendisidir. Belgesel filmde “hakikat”, “gerçek kişiler” tarafından dile getirildiğinde daha baştan bir dokunulmazlık zırhu kuşanılmış olunmaktadır. Ancak yine de durumu deşelemeye dönük olarak şöyle bir soru sorulabilir: “Gerçek” kişiler ne kadar “gerçek”tir?

Foucault *parrhesia* “doğru olduğunu düşündüğü⁶ şeyi mi söyler, yoksa gerçekten doğru olan şeyi mi?” sorusunu sormakta ve “*parrhesiastes* doğru olan şeyi söyler; zira o şeyin doğru olduğunu bilir ve o şeyin doğru olduğunu bilmesi, o şeyin gerçekten de doğru olmasından kaynaklanır” yanıtı vermektedir. Foucault’ya göre, *parrhesiastes* “sadece dürüst olmakla ve düşüncesinin ne olduğunu söylemekle kalmaz; aynı zamanda onun düşüncesi hakikattir. O doğru olduğunu bildiği şeyi söylemektedir. O halde *parrhesia*’nın ikinci özelliği, inanç ile hakikat arasında her zaman tam bir örtüşme olmasıdır” (2005: 12).

Yukarıda belirtildiği gibi, Foucault Eski Yunandaki *parrhesia* düşüncesinin Descartesçi kanıt anlayışıyla uyummadığını söylemektedir. Çünkü Eski Yunanda hakikatin elde edilmesi bir takım ahlaki niteliğe sahip olmakla doğrudan ilintilidir; kişi ahlaklıysa hakikate ulaşabilme olanağına sahiptir ve *parrhesiastes*’in dürüstlüğü’nün en iyi ispatı da onun *cesaretidir*. Belgesel sinemacıyı bir *parrhesiastes* olarak nitelendirmek için önemli referans noktalarından biri bu kavram üzerinden sorgulanabilir: Belgesel sinemacının sahip olması gereken ahlak, Descartes’in kanıt anlayışıyla bütünleştirilemez mi? Belgesel film yönetmenin sözünü söyleyebilme *cesareti* onun dürüstlüğü’nün bir ispatı olamaz mı? Kuşkusuz belgesel sinemacının söylediği şeyin “doğru olduğunu bilmesi” o şeyin “gerçekten doğru olması”ndan kaynaklanmalıdır. Belgesel sinemayı imgesel sinemadan ayıran temel

farıklardan biri de bu olmalıdır. Burada yeni bir soru ile karşı karşıya kalınmaktadır: O şeyin “doğru” olduğu nasıl bilinebilecektir?

Aydın, kendini bilgi edinmek zorunda hissediyorsa, doğal olarak bu bilgiyi kullandığını, bu bilgiyle ilgili olduğunu düşünmeliyiz. Bunu üretmek, yaymak, başka bilgilere dönüştürmek ve sonuçta başkalarına aktarmak/vermek zorundadır. Yani, A'nın A olduğunu biliyorsanız, A'daki yanlışları (varsa eğer) ortaya koyabilirsiniz. Onun değişmesi gerektiğini de savunabilirsiniz. Onu yorumlayabilirsiniz de. Ama onun B olduğunu öne sürerseniz, *parrhesia*'ya aykırı davranmış olursunuz. Böylece hakikatle sorunlu konuma düşersiniz (Duman, 2011).

Foucault *Doğruyu Söylemek* kitabında bu soruyu da sormakta ve kitabın geriye kalan bölümünde *hakikati söyleyen kişiyi “truth teller”, yani hakikat anlatıcısı* olarak ifade etmektedir. Ona göre herkes, bir felsefeci ya da herhangi biri, kurumsallaşmış bir otorite konumundaki biri ya da belli bir yaşa gelmiş, ciddi karakteri olan biri *parrhesiastes* olabilir (Luxon, 2012: 184). Foucault bir kişinin hakikat anlatıcısı olup olmadığını nasıl bilebileceğimiz sorusunu sordüğümüzde, iki soru sormuş olacağımızı belirtmektedir: Birincisi bu kişinin hakikat anlatıcısı olduğunu nasıl bilebiliriz? İkincisi, kendini *parrhesiastes* olarak iddia eden kişi inandığı şeyin hakikat olduğundan nasıl emin olabilir? Foucault'ya göre, birinci soru Eski Yunan-Roma toplumuna, ikinci soru ise modern döneme özgüdür. Gramer öğretilen bir sınıfta öğrencilerine hakikati anlatan bir öğretmenin öğrettiklerinin doğru olması konusunda bir kuşku duyulmaz ve bu öğretmen herhangi bir risk almadığı için bir *parrhesiastes* sayılmaz. Bir hükümdara karşı onun tiranlığının ne denli rahatsız edici olduğunu söyleyen bir filozof ise *parrhesiastes*'leşir ve hakikat uğruna tiranla ölümü bile göze alan bir ilişkiye girmiş olur. Bu ilişkide söyleyen taraf söylenen tarafla eşit olmayan, ondan daha aşağı bir konumdadır; yani *parrhesia* aşağıdan yukarıya doğru yönelmektedir (Foucault, 2005: 13-15). *Parrhesia* koşullarında bir “iktidar asimetrisi” bulunmaktadır (Luxon, 2012: 183). *Parrhesia*'da konuşmacı özgürlüğünü kullanmakta; kandırmak yerine dürüstlük, sahtelik yerine hakikat, hayat yerine ölüm, övme yerine eleştiri, ahlaki kayıtsızlık yerine ahlaki ödevi tercih etmektedir (Evren, 2012: 215). *Parrhesia* özne ile hakikat arasında, iktidarı eleştirmek bağlamında gerçekleşen bir eylemdir; genel-geçer anlamda doğruyu söylemekten çok, iktidara doğruyu söylemektir (Akyol, 2015: 14, 16).

Görüldüğü gibi, Foucault'nun Antik Yunandaki *parrhesiastes*'ı ve onun muhatabı (dinleyenleri) bireylerdir ve bu bireyler arasındaki konuşma-dinleme ilişkisi yüz yüze, yer ve zaman birlikteliği içinde gerçekleşmektedir. Bu ilişki biçimi söyleyenin dinleyeni bizzat ve birebir eleştirme olanağı sunmaktadır. *Parrhesia* ile anarşizm arasındaki ilişkiyi irdeleyen Evren ise tek kişi olan *parrhesia*'nın daha ötesine geçerek kolektif *parrhesia*'dan söz etmektedir. Ona göre siyaset alanındaki *parrhesiatik* kişiler, eleştirisini cesurca dile getirip bunu yapmak isteyen suskun kitlelerin yolunu açtığı için genellikle herkesin övgüsüne nail olur ve içini rahatlatmaktadır. Ancak siyaset alanında gözden kaçan, James Scott'un tabiriyle “gizli senaryoların” öznelere de vardır. Madun olan, toplumun en altındaki bu kişiler görünüşte

iktidara biat ederken alttan alta bir isyanın gerilimini de biriktirmektedirler. Bu kişiler yasal yolları deneyip iktidara karşı risk almazlar; doğru söyleme işini ödev olarak görmeyip, doğruyu sadece kendi aralarında fısıldarlar. Evren'in deyişiyile, köleler salonlarda değil mutfaklarda, ahırlarda konuşmaktadır. Ancak bu kitle, uygun bir kıvılcımla kolektif *parrhesia*'ya dönüşebilmektedir (2012: 217-219). Kolektif *parrhesia*'da "doğru" tek tek bireyler tarafından değil, hep birlikte dile getirilmiş olmaktadır.

Belgesel film yönetmenlerinin belgesel filmlerde doğruyu söylemeleri onları birer *parrhesiastes* konumuna getirebilir. Kuşkusuz belgesel sinemacılar Antik Yunandaki gibi, sözlerini söylerken bedensel anlamda dinleyenlerle yan yana, karşı karşıya değildir; belgesel film yönetmeni onu dinleyenlerden yer ve zaman olarak farklı bir yer ve zamandadır. Filmin içinde barınan eleştiri de sözcelemi (filmi) çoğunlukla izleyene değil, hakikatin bileşenlerine karşı yapılmaktadır; eleştiriye *izleyenler* muhatap olsa da, eleştiri hakikati *gizleyenlere* yöneliktir. Burada altı çizilmesi gereken bir başka ayrıntı ise tek ses gibi görünen belgesel film yönetmenin aslında "tek" başına olmadığı; filminin içinde bu tekliliğin "çoğul"laştığıdır. Çoğullaşma iki düzlemde gerçekleşmektedir: Birincisi, herhangi bir belgesel film tek başına yönetmenin emeği ve aklıyla ortaya çıkmasa, çok kişinin katkısıyla üretilse de yönetmenin adına mal edilmektedir. İkincisi, özellikle yakın dönemde yapılan belgesel filmlerin büyük bir kısmında, "hakikati söyleyen" tanıklara (*parrhesia*) başvurulmaktadır. Dolayısıyla hem bu tanıkların oluşturduğu birlikteliğin hem de bir bütün olarak belgesel filmin bir tür kolektif *parrhesia* olduğu ileri sürülebilir.

Burada, ilginç bir nokta, seyircilerin film ile karşılaşmasından çok daha önce, yönetmenin yapım sürecinde belgesel filmin özneleriyle (tanıklarla) karşılaşmış olmasıdır. Bu karşılaşmada filmin özneleri anlatılarını (eleştirilerini) kameraya (yani yönetmene) doğru gerçekleştirmekte; dolayısıyla yönetmen çekim anında asıl *parrhesiastes*'lerle karşı karşıya kalmaktadır. Dolayısıyla, yönetmen filmini gerçeğe temas ederek kurduğu ve aktardığı için, bedensel olmasa da filmi aracılığıyla dinleyenleriyle aynı ortamda olmaktadır.

Belgesel sinema alanında son yıllarda belirginleşen bir durum da, yakın zaman diliminde benzer konuları dile getiren birbirinden bağımsız yönetmenlerin ve filmlerin varlığıdır. Bu bağlamda, son yıllarda kimlik, etnisite, toplumsal cinsiyet, çevre, göç, askeri darbeler, direnişler gibi bazı temaların Türkiye'nin değişik yerlerinde, aynı anda, birbirinden bağımsız belgeselciler tarafından ele alınması bunun bir tezahürü olarak düşünülebilir. Dahası, aynı tema üzerine (örneğin kadın, çevre) düzenlenen ya da bu temalara bölüm açan çok sayıda festival ve gösteri yapılmaktadır. Bir anlamda belgesel filmleri kitlelere ulaştıran festivaller, Scott'un gizli senaryolarının öznelerine doğruyu deklare etme işlevi de üstlenmektedir. Son yıllarda bazı festivallerden belgesel sinemanın uzaklaştırılmasının onların bu işlevini doğruladığı düşünülebilir.

Eski Yunandaki *parrhesia* etkinliği gibi, belgesel sinema - izleyici ilişkisinde de bazen taraflar arasında gücün kullanımına ilişkin eşitliksiz bir ilişki ortaya çıkmakta, belgesel

sinemacılar, dinleyen taraflardan biri olan siyasal otoritenin olumsuz müdahalesine maruz kalabilmektedir. Kuşkusuz belgesel sinemacıların Antik Yunandaki konuşmacıyla dinleyici arasındaki “yaşam-ölüm oyunu” gibi ağır sonuçlar doğurabilecek bir riski almaları gerekmemekte; hakikatin dile getirilmesi, bu hakikatin ortaya çıkmasından endişelenenleri hakikat anlatıcısına karşı etkisi farklı boyutlarda olabilecek dolaylı eylemlere itmektedir. Hakikatin açığa çıkmasının çoğunluğu ilgilendirdiği durumlarda belgesel sinemacının girdiği risk daha da belirginleşmektedir. Belgesel sinemacı kendisini bir *parrhesiastes* olarak gördüğü sürece, giriştiği işin bir “ödev” olduğunun da bilincinde olarak kendisini “risk”e atmaktadır. Belgesel filmlerin gösterim olanaklarına erişememesi, sansürlenmesi, yasaklanması, yok edilmesi; belgesel sinemacıların soruşturulması, tehdit edilmesi, tutuklanması, hakikate ulaşmasının değişik araçlarla engellenmesi, mali kaynak yokluğuna sürüklenmesi modern hakikat anlatıcısı olan belgesel sinemacıların aldığı riskler ya da başlarına gelebilecek olası durumlardır.

Foucault Eski Yunandan Hıristiyanlığın ilk evresine kadar olan dönemde *parrhesia* sözcüğünün evrimini üç bakış açısından ele almaktadır: *retorik*, *siyaset* ve *felsefe*. Sokratesçi-Platoncu gelenekte *retorik* ve *parrhesia* birbirine karşıttır; sürekliliğe sahip uzun konuşmalar retorik aracıdır, buna karşılık diyalog, karşılıklı soru-yanıt *parrhesia*'nın temel teknikleridir. “*Parrhesia*, dinleyicilerin duygularını yoğunlaştıran retorik biçimlerinin sıfır derecesidir.” *Parrhesia* M.Ö. 4. yüzyılda Atina demokrasisinin asli özelliklerinden biridir; iyi vatandaşa özgü olan bu tutum demokrasiinin de rehberidir ve *parrhesia*'nın yeri doğal olarak halkın arasındadır, *agora*'dır. “Antik düşüncede *parrhesia* pratiği felsefi, etik ve politik bağlamda agorasentrik bir karakterdedir” (Yıldırım, 2013). Helenistik dönemde ise *parrhesia*'nın yeri kamusal alan olan agoradan kralın sarayına kaymış; *parrhesia* ilişkisi kral ile maiyetindekiler arasında kapalı çevrime girmiştir. Ancak *parrhesia*'nın işlevi yine de kralın görevini kötüye kullanmasını önlemeye dönüktür. Felsefi *parrhesia* ise “kendine dikkat etme” temasıyla ilintilendirilmiştir; insan önce kendi ruhunu terbiye etmelidir (2005: 18-21). Bu nitelikleri belgesel sinema alanında aramak belgesel sinemacıların ne denli *parrhesiastes* olup olmadıklarını tartışmayı kolaylaştıracaktır.

Parrhesia ve Parrhesiastes Kavramları Türkiye’de Belgesel Sinemayla Örtüşebilir mi?

Önceki bölümde açıklanmaya ve belgesel sinemacı kavramıyla yan yana getirilmeye çalışılan *hakikat* ve *hakikati söyleme* kavramları Türkiye’deki belgesel sinemanın gelişim sürecinde dönemsel özellikler bağlamında ve bazı belgesel film örnekleri üzerinden değerlendirilebilir. Filmler son kertede yönetmenlerin bireysel anlatısı olsa da, ister “belge” ister “imge”den hareket edilsin, dönemin toplumsal, ekonomik, politik koşullarından bağımsız değildir, hatta gücünü de bu unsurların dinamiğinden almaktadır (Biryıldız, 2000: 5). Bu nedenle, aynı dönemde ortaya çıkan yapıtlar arasında bazı ortak ya da benzer

noktaların bulunması çok olasıdır. Türkiye’de belgesel sinema alanında bu anlamda dönemsel belirginleşmeler ya da dönemler arasında farklılaşmalar gözlemlenebilmektedir.

Türkiye’de belgesel sinemanın başlangıcı, 20. yüzyılın başlarına kadar götürülmektedir. Aradan geçen yaklaşık yüzyılda belgesel sinema alanında farklı dönemler yaşanmıştır. Kuşkusuz geçmişi birbirinden net çizgilerle farklılaşan dönemlere ayırmak tartışma götürülen bir durumdur. Çünkü dönüm noktaları aynı zamanda biten dönemin doruk noktasıdır. Dönemleştirme kişisel değerlendirmelere dayanıyorsa da geçmişi daha anlaşılır biçimde ifade etmenin bir yoludur da (Zürcher, 2011: 13).

Başlangıç yılı ve ilk belgesel film meselesi tartışılıyor olmakla birlikte, Türkiye’de belgesel sinema üç ayrı yazar tarafından dönemselleştirilmiştir; bu üç yazar birbirinden farklı üç dönemden söz etmektedir. Tarihsel olarak ilk yapılan sınıflandırmada “1914-1934”, “1950-1960”, “1960 Sonrası” (Adalı, 1986); ikinci yapılan sınıflandırmada “Başlangıcından Cumhuriyete Kadar”, “Cumhuriyetten II. Dünya Savaşına Kadar”, “II. Dünya Savaşından Günümüze Kadar” (Günder, 1991) olmak üzere daha çok yıllar esas alınmıştır. En son yapılan sınıflandırmada ise sadece yıllar belirtilmemiş, ileri sürülen dönemlere adlar da verilmiştir: “Başlangıcından 1956’ya Kadar: Propaganda Dönemi”, “1956-1990 arası: Kültürel Hümanizma Dönemi” ve “1990 Sonrası: Çokkültürlülük Dönemi” (Aytekin, 2017). Bu makalede tarihsel olarak en son yapılmış olan ve belgesel sinemayı “işlevleri” (propaganda, köken arayışı, çokkültürlülük) açısından sınıflandıran Aytekin dönemselleştirmesi esas alınmıştır. Bu sınıflandırmaya göre; birinci dönemde devlet ya da (tek) ulus; ikinci dönemde tarihsel sürekliliği içinde var olan devletin coğrafyası, üçüncü dönemde ise bu coğrafyanın bireyleri ya da kimlikleri öne çıkmaktadır.

Tarihsel olarak bakıldığında; belgesel filmlerdeki tema, sinema dili, finans biçimi, teknik özellikler, süre, ekip-iş bölümü, çoğaltım, gösterim, devletle ilişkiler, halkla ilişkiler gibi değişkenler dönemsel olarak birbirinden farklılaşmaktadır. Kuşkusuz bu farklılıklar, belgesel sinemanın ele aldığı hakikati ve hakikati söyleme biçimini de farklılaştırmaktadır.

Propaganda Döneminde yapılan “belgesel” filmler hem nicelik olarak oldukça azdır hem de bu filmlerin çok az bir kısmı günümüze ulaşabilmiştir. Öte yandan bu filmlere “belgesel” sıfatıyla yaklaşmak hem fazlaca iddialı olmakta hem de belgesel sinema kavramının içini boşaltmaktadır. Bu filmleri “belge filmler” olarak adlandırmak daha yerinde bir nitelendirme olacaktır. Bu filmlerin büyük bir çoğunluğu resmî kurumların, devlet ileri gelenlerinin görüldüğü ve resmi ideolojinin yeniden üretildiği filmlerdir. Varlığı-yokluğu tartışma götürülen *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Hedmi* (Yeşilköy’deki Rus Anıtının Yıkılışı - 1914) ya da *Manaki Kardeşlerin Sultan V. Mehmet’in Manastır ve Selanik’i Ziyareti* (1911) filmleri ilk örnekler olarak literatürde yer almaktadır. Türkiye’de bu dönemde sinema devlet tekelinde, Merkez Ordu Sinema Dairesi eliyle başlamış; daha sonraki yıllarda özel yapım şirketleri kurulmuştur. Ancak Türkiye’de sinema çok uzun yıllar üreten bir sektör haline gelememiş ve dışarıdan gelen filmlerin gösterimine dayalı biçimde gelişmiştir.

Belgesel sinema alanında özel sektörden yapımcılara, yapım evlerine ise pek rastlanmamaktadır.

Var olan bu tür filmlerin çoğu resmî kurumlar tarafından üretilmiş ya da ürettirilmiştir. Yurtdışından gelen ekiplerin çektiği haber filmleriyle doğrudan yurtdışı kaynaklı haber filmleri dönemin belgesel sinemaya en yakın yapımlarıdır. Bu filmlerde resmî törenler, devletin üst kademesinde gerçekleşen toplantılar, iktidar erkinin temsilcilerinin yurt içi gezileri, yabancı devlet temsilcilerinin Türkiye ziyaretleri, Türk Dil Kurultayı devletin çalışma rutini içinde kalan olaylar ile Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümü ve 1939 Erzincan Depremi gibi yakın tarihin önemli olayları öne çıkmaktadır. Filmlerin izleyicilerle önemli buluşma ortamı ise ticari sinema salonlarıdır ve bu filmler hâlihazırda gösterilmekte olan sinema filmlerinden önce gösterilmektedir. 1939-45 yılları arasında da yurt dışındaki yapımcılar aracılığıyla çekilen ve çoğu Amerika menşeli II. Dünya Savaşı filmleri de dağıtımcılar aracılığıyla yoğun biçimde gösterime sokulmuştur. Bir başka gösterim alanı ise Anadolu'nun değişik yerleşimlerine yayılmış olan Halkevleridir; haber filmlerinin yanı sıra Cumhuriyet ideolojisine uygun yeni/modern yaşama biçimlerini, modernizmin gereklerini, teknikleri anlatan eğitim filmleri Halkevlerinde gösterilmektedir.

İstiklal-İzmir Zaferi (Ordu Film Alma Merkezi, 1922), *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (S. Yutkevich-L. Oscarovich, 1933-34), *Bursa Senfonisi* (Nazım Hikmet, 1934) *İstanbul Senfonisi* (Nazım Hikmet, 1934) bu dönemde film boyutuna erişen ve kayda geçen belgesel filmlerdir.

Dönemin belgesel unsurlar taşıyan haber filmlerinin ve belgesel filmlerinin büyük bir çoğunluğu günümüzdeki belgesel sinemanın "hakikat" anlayışından epeyce uzaktır ve dönemin resmi görüşlerini toplumunun yönetilen kesimine aktarılma-öğretileme işlevi baskındır. Bir başka deyişle, Antik Yunandaki *parrhesia*'nın aksine, yukarıdan aşağıya doğru bir akış söz konusudur. Yönetmenler genellikle birer *parrhesiastes* olmaktan uzak; "bildiğini söyleyen"den çok, "bilinmesi istenilenleri söyleyen" kişiler olarak konumlanmıştır. Dönemin temel karakteristiği olan ulus-devletin varlığını kurma, gösterme ve savunma eğilimi filmlerin temalarını, içeriklerini ve yaklaşımlarını doğrudan belirlemekte; belgesel film yönetmenleri bu doğrultuda bir "bakış açısı"yla "söylemektedir". Dolayısıyla dönemin belgesel filmleri "resmî" hüviyetleri nedeniyle yönetmenleri açısından pek "risk" içermemektedir. Risk ancak söylenmemesi istenilenleri söylemekle ortaya çıkacaktır ki bu da yapım, denetim ve yayın koşulları açısından neredeyse imkânsızdır.

Cumhuriyetin 10. Yılı nedeniyle Cumhuriyet hükümetinin talebiyle Rus sinemacılar tarafından gerçekleştirilen *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1933-34) filmi ise "risk" açısından belgesel sinema tarihimizde ilginç bir örnek oluşturmaktadır. Yapıldığı yıllarda Cumhuriyet kadrolarınca desteklenen film, yapımdan 35 yıl sonra, 1969'da Ankara Televizyonunda gösterildiğinde "komünizm propagandası" gerekçesiyle "risk" oluşturmuş, o dönemde TV Program Daire Başkanı olan Mahmut Tali Öngören hakkında soruşturulma açılmasına neden olmuştur (Adalı, 1986: 102).

Kültürel Hümanizma Dönemi ise Türkiye’de belgesel sinemanın “hakikat”e giderek daha çok yaklaşmaya başladığı bir dönemdir. Sabahattin Eyüboğlu - Mazhar Şevket İpşiroğlu tarafından yönetilen ve dönemin başlangıcı sayılan *Hitit Güneşi* (1956), resmi bir kurum olan İstanbul Üniversitesi Film Merkezi’nce (İÜFM) gerçekleştirilmiş olmasına karşın, belgesel sinemanın resmi bir kurumun sözünden-söyleminden kurtulmaya, yönetmenlerinin sözü olmaya başlamasının ilk önemli örneğidir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında eğitim almak üzere yurt dışına yollanan ve dönüşlerinde İstanbul Üniversitesinde çalışmaya başlayan Eyüboğlu ve arkadaşlarının İÜFM’de, “*Anadolu Destanı*” başlığı altında 1956-1972 yılları arasında ürettiği *Hitit Güneşi* (1956), *Siyah Kalem* (1957), *Surname* (1957-1959), *Karanlıkta Renkler* (1959), *Anadolu’da Roma Mozaikleri* (1959), *Anadolu Yollarında* (1959), *Nemrut Tanrıları* (1964), *Eski Antalya’nın Suları* (1965), *Ana Tanrıça* (1966), *Karagözün Dünyası* (1972) yaşanan coğrafya olarak tarihsel derinliği içinde bütün Anadolu kültürlerine sahip çıkan ve kültürel sürekliliği önceleyen filmlerdir. Ömer Tuncer “*Türk Aydınlanması*” olarak nitelendirdiği hareketin bir parçası olarak gördüğü Eyüboğlu ve arkadaşlarının sinemayı duygu, bilgi ve düşüncenin aracı olarak kullandığını; Türkiye’de belgesel sinemanın bu filmlerle başlatılabileceğini belirtmektedir. Bu filmler, yönetmenlerin derslerde, toplantılarda, yüz yüze ilişkilerde “çok önceden, olabildiğince çok insanla zaten paylaşma coşkusunu taşıdıkları bir konu”yu anlatma aracıdır (Tuncer, 1996: 168). Yönetmenlerin “doğru bildikleri” bir konudur bu; yaşanmakta olan kültür, bugünün kendi başına özgün olarak yarattığı bir değerler sistemi değil, bir birikimin sonucudur. Bu coğrafya tek bir etnik ya da dinsel gruba mal edilemez. Onların deyişiyle; “bu memleket bizim olduğu için bizim, fethettiğimiz için değil.” (Eyüboğlu, 1996: 9):

Dönemsel olarak bakıldığında Eyüboğlu ve arkadaşlarının filmlerinin ve yazılarının cesur bir çıkış olduğu söylenebilir. 27 yıllık Tek Parti iktidarını sona erdiren muhafazakâr Demokrat Parti’nin yönettiği, Turancılığın ateşlendiği, Türk-İslam sentezinin öne çıktığı bir dönemde resmi hüviyetli bu kişiler, doğru bildiklerini kamusal alanda söyleme cesareti göstererek “risk” almıştır. Mavi Anadolucu olarak da anılan bu grubun kültürel birikimin tarihsel bağlarından uzaklaşarak yoksullaştırılmasına kayıtsız kalmak yerine, bir bütün olarak geçmişe sahip çıkmayı ahlaki ödev olarak gördükleri, bu olguyu dile getirdikleri, *parrhesiastes* olmaya yaklaştıkları ileri sürülebilir. Eyüboğlu ve arkadaşlarının Eczacıbaşı Kültür Filmleri serisinde ürettiği filmler olan *Yaşamak İçin* (1963), *Renk Duvarları* (1963), *Kırkpınar* (196?), *Tülü* (1964) ise İÜFM geleneğini sürdürse de ilk filmlerin gölgesinde kalmıştır.

Bu dönemde çekilen Altan Yalçın’ın *Haliç* belgeseli ise belgesel sinema literatürümüzde yeterince dikkat çekmemiş olan, “hakikat” açısından çok önemli bir filmidir. Kemal Özer’in “*Haliç*” şiirinden hareket edilen belgeselde mezbahasından sebze haline Haliç civarındaki günlük yaşam anlatılmaktadır. Bu film, belgesel sinemamızda ancak 2000 sonrasında dile getirilmeye başlanan “çevre” sorununa dikkati çeken ilk “*parresia*”lardan biri olarak nitelendirilebilir.

Eyüboğlu ve arkadaşlarının 1956-1972 yılları arasındaki ürettiklerine benzer bir bakışla belgesel film üreten yönetmen Suha Arın da ABD’de eğitim aldıktan sonra Türkiye’ye dönmüş, TRT adına çektiği dört haber belgeselinden sonra akademiye geçmiştir. Tıpkı Eyüboğlu ve arkadaşlarının ilk filmi gibi, onun da Türkiye’ye döndükten sonra gerçekleştirdiği ilk belgesel filmi Hitit teması üzerinedir. “*Anadolu Uygarlıklarından İzler*” başlığı altında yaptığı belgesel filmlerde Frigya, Likya, Urartu, Bizans, Osmanlı uygarlıklarını kültürel sürekliliğin birer halkası olarak ele almaktadır.

Arın’ın belgesel sinemada bir *parrhesiastes* olarak anılmasını hak ettirecek dört haber belgeseli olan *Sessiz Emekçiler* (1974), *Affin Ardından* (1974), *Kayı Kuyuları* (1975), *Bir Yuva Dağılıyor* (1975) ise yeterince literatüre girmemiş, üzerine yeterince araştırma yapılmamıştır. TRT’ye dışarıdan yaptığı, bugün kopyalarının var olup-olmadığı meçhul olan bu filmler onun hakikati söylemeye en yakın durduğu filmlerdir. *Sessiz Emekçiler*’de gündelikçi ya da mevsimlik işçi olarak, güvencesiz biçimde çalıştırılanları; *Affin Ardından*’da 1974 genel affıyla cezaevinden çıktıktan kısa bir süre sonra tekrar cezaevine dönenleri; *Kayı Kuyuları*’nda Zonguldak çevresindeki kaçak kömür ocaklarında çalışanları, *Bir Yuva Dağılıyor*’da bürokratların çocuklarına kreş yapmak üzere boşaltılan Çocuk Esirgeme Kurumuna ait bir bakımevini ele alan Arın, bir *parrhesiastes* gibi, aşağıdan yukarıya doğru, devletin yönetim katına bir eleştiri sunmaktadır. Bu tavır oldukça önemli bir riski içermiş; nitekim o yıllarda kadrolu yönetmen olarak TRT’ye girmeye çalışan Arın’ın bu emeline erişememesiyle sonuçlanmıştır.

Arın’ın; *Anadolu’nun Petrol Yolu* (1982), *Camın Teri* (1985) ve Hasan Özgen ile birlikte yönettiği, 10 bölümlük *Fırat Göl Olurken* (1986) dizisi de birer *parrhesia* sayılabilir. Sponsoru petrol dağıtım şirketi olmasına rağmen *Anadolu’nun Petrol Yolu*’nda Türkiye için doğru enerji kaynağının güneş enerjisi olduğunu; cam üreten firmanın sponsorluğunda gerçekleştirilen *Camın Teri*’nde cam işçilerinin emeğinin cam kırılğanlığında olduğunu söylemekten geri kalmamıştır. *Fırat Göl Olurken*’de ise ekonomik büyümeyi önceleyen devletin giriştii baraj inşaatlarının sular altında bıraktığı maddi-manevi kültür varlıklarına dikkat çekmiştir. Bu üç filmde de doğru bilinenler, bir ödev bilinciyle, aşağıdan yukarıya doğru bir eleştiri olarak sunulmuştur. Alınan risk ise filmlerin TRT’de yayınlanmaması olarak kendini gösterecektir.

Filmlerinin çoğunda kültürel süreklilik ve kültür mirası kavramlarını işleyen Suha Arın Türkiye’de belgesel sinema alanında bir ekol sayılmaktadır ve bu ekole dahil edilebilecek yönetmenlerin çoğunda da benzer yaklaşımlar görölmektedir. Eyüboğlu ve arkadaşlarının, Arın’ın, Arın ekolündekilerin ve bazı TRT yönetmenlerinin diğer dönemlerden farklılaşan önemli bir özellikleri filmlerinde araştırmaya öncelik vermeleri ve araştırmacı ya da akademik danışman kullanmalarındır. Bu bağlamda, bu yönetmenlerin hakikati söylerken Descartes’çı kanıt arayışını sergiledikleri ileri sürülebilir. Bu belgesel filmler bilimsel danışman(lar)ın denetim süzgecinden ve onayından geçmeden seyirciye ulaşmamaktadır. Bu bağlamda, dile getirilenler yönetmenin tek başına söylediği bir “hakikat” değil, bilimin de desteğini alan çoğul bir söze dönüşmektedir.

Kültürel Hümanizma Döneminde en yoğun belgesel film üretim kaynağı ise TRT'dir. Kurumun resmi niteliği, yoğun iç denetim mekanizması, yapım ve yayınların hükümetlerin kontrolünde olması kurum bünyesindeki yönetmenleri "hakikat"i işleme konusunda genellikle "araf"ta bırakmıştır. "Hakikat" belgesel filmlere çoğu zaman örtük bir biçimde, yüzeysel, etrafı dolaşarak dahil olabilmıştır. Oldukça katı ön ve son denetim mekanizması olan TRT'de belgesel film yönetmenlerinin *parrhesiastes* olmaları pek olası görülmemektedir.

Türkiye'de belgesel sinemanın son dönemi olan Çokkültürlülük Dönemi'nin *parrhesia*'ya en çok yaklaşan dönem olduğu ileri sürülebilir. Bu dönemde belgesel sinemacılar resmi tarihten sivil tarihe, mekân öykülerinden insan öykülerine kaymış; çevre, toplumsal sınıf, toplumsal cinsiyet, din, etnisite, kimlik, insan hakları gibi temalar öne çıkmıştır. Yönetmenlerin "sözlerini söylerken" daha eleştirel ve daha cesur davrandıkları görülmektedir. Kendi seslerine, canlı tanıkların seslerini de ortak ettikleri, *parrhesia*'yı kolektif *parrhesia*'ya dönüştürdükleri, bir görev gibi yaptıkları işleri nedeniyle zaman zaman risk aldıkları görülmektedir.

Bu dönemde ucuz elde edilebilir ve kolay kullanılabilir teknolojilerin yaygınlaşması pek çok kişinin belgesel sinema alanına girmesini ve belgesel film üretmesini kolaylaştırmıştır. Dolayısıyla kamera ve mikrofonlar ülkenin ücra köşelerine, kenarda kalmış kişilerine ulaşmış, öyküler zenginleşmiştir. Gerçekliğin aktarımında bu dönemde filmlere eklenen en önemli unsurlardan biri, nesnel gerçeğe ait olan "ses"lerdir. Alanda ses kaydının gerçekleştirilebilmesi "hakikat"ın birincil elden seslerini duyulur hale getirmiştir.

Dönemin en önemli özelliklerinden biri temaların çeşitlenmesi; pek çok farklı gerçekliğin sinemaya taşınmasıdır. 1990 sonrasında Türkiye'deki belgesel sinemacıların resmi tarihin önemli olayları-günleri, kültür-sanat, etnografya, tarihsel mekânlar, geleneksel yaşam ve geleneksel değerler, önemli kişilerin biyografileri gibi temalardan uzaklaşmaya başladıkları; çevre, kimlik, inanç, yakın tarih, cinsiyet, insan hakları gibi temalara yöneldikleri görülmektedir. Hatta bu yöneliş, resmi bir kurum olan TRT'de çalışan belgesel sinemacılar arasında da hissedilmektedir. Örneğin etnik kimlikler devlet televizyonundaki belgeselciler tarafından da ve hatta bağımsız belgesel sinemacılardan önce işlenmiştir. Mihriban Tanık'ın Anadolu'daki Rum mübadelesini işlediği *Zamanın Durduğu Yer: Kayaköy* (1995), Alevi semahlarını ele aldığı *Anadolu'nun Solan Rengi Semahlar* (1997) ve *Güzelyurt* (1997), İspanyol Yahudilerinin beş yüz yıldır unutmamaya çalıştığı şarkıların peşine düştüğü *İspanya'dan İstanbul'a Seferad Şarkıları* (2002), unutulmuş olan Gürcü iş türkülerinin hatırlanma mücadelesi olan *Maçahela Şarkıları* (2004) gibi... Ancak etnik kimlikleri daha çok birer kültürel zenginlik olarak yaklaşan bu belgeseller ele aldığı olgunun hakikatini sınırlı biçimde aktarabilmiştir. Etnik kimliklerin derinlikli biçimde sorunsallaştırılması ve hakikatlerinin aktarılmaya çalışılması bağımsız belgeselciler tarafından gerçekleştirilmiştir. Kürtler, Çerkesler, Lazlar, Pomaklar, Ubıhlar, Yörükler, Caferiler, Süryaniler, Rumlar, Aleviler üzerine çok sayıda belgesel yapılmıştır. Tabu olan bu konuların kamusal alanda

konuşuluyor olması bazı belgesel film yönetmenlerini kaçınılmaz olarak riske sokmuş, kimi film yönetmenlerine davalar açılmış, bazı filmlere yasaklar getirilmiştir.

Kadın, cinsiyet, toplumsal cinsiyet “hakikat”lerinin belgesel sinemaya taşınması da bu dönemde gerçekleşmeye başlamıştır. TRT’de, kadın konusunu ünlü kişilerin biyografileri üzerinden ele alan Semra Sander’in *Motiflerin Dili*-1991. Sevtap Thurston’un *Afet İnan* (1998), Taha Feyizli’nin *Uzak Bakışlı Kadınlar* (2000) gibi belgeseller, denetimin izin verdiği kadar hakikate dokunabilmektedir. Kadın sorunlarını ve hareketlerinin hakikatini sergilemeye çalışan bağımsız yönetmenlerden Hale Sözmen’in *Kadınlar Vardır* (1995), Seyhan Derin’in *Ben Annemin Kızıyım* (1996), Filiz Tavus’un *Beyaz Köşkün Kadınları* (1998), Ersan Ocak-Berrin Balay’ın *Cumhuriyetin Kadınları* (2000), Belmin Söylemez’in *Bıyık* (2000), Nuran Seyhan Bayer’in *Sesimi Duy* (2003) gibi filmleri cinsiyet ve kadın temasının öncü belgeselleridir. Son yıllarda kadın sorunları arasına çocuk yaştaki evlilikler ve kadın cinayetleri de eklenmiş, “hakikat”ın bu yüzü *Çirok* (Muhammet Beyazdağ - 2014) *Pippa’ya Mektubum* (Bingöl Elmas - 2010) gibi belgesellerde izleyicilere ulaşmıştır.

Heteroseksüel dünyanın varlığını yok saydığı farklı cinsel tercihlerin “hakikat”i de bu dönemde belgesel sinemaya taşınmaya başlamıştır. Ayşe Melike Akşit’in *Bir Sokak Protestosu Öyküsü* (2003), Aykut Atasay’ın *Travesti Terörü* (2005) ve *Yürüyoruz* (2006), Oktay İnce’nin *Devrim Beni Aramadı* (2006), Nefise Lorentzen’in *Gender Me* (2008), Hatice Kemer’in *Ben Hasta Değilim Anne!* (2008), Melisa Önel’in *Ben ve Nuri Bala* (2009) belgeselleri bu temayı işleyen ve hakikatin izini süren bazı örneklerdir.

Çokkültürlülük döneminde yönetmenleri birer *parrhesiastes* olmaya yaklaştıran önemli nedenlerden biri “söz”den de yararlanması; sözlü tarih yönteminin yaygınlaşmasıdır. Belgesel filmlerde kaynak kişilere başvururken “meşhur” kahramanlardan, “sıradan” kimliklere doğru kayılmıştır. Bu farkındalığın önemli nedenlerinden biri, “büyük olaylar”ın ve “büyük insanlar”ın çizgisel tarihinin anlatıldığı klasik historisizmin terk edilmeye ve resmi tarih anlatılarının sorgulanmaya, toplumsal hafızanın oluşturulmaya başlanmasıdır. Enis Rıza’nın *Türk İktisat Tarihi*’nin Seyir Defteri (1993), *Cumhuriyet’in Hayalleri* (1998) ve *Egeyi Düşünmek* (1998) belgesel dizileri ve Asaf Köksal’ın *Cumhuriyet’in 75. Yılı* nedeniyle Tarih Vakfı adına gerçekleştirdiği belgesellerde daha çok meşhur kimlikler baskın iken; Bingöl Elmas’ın *Ağustos Karıncası* (2005), Emel Çelebi’nin *Gündelikçi* (2006), Ender Yeşildağ’ın *Kaybedebilme Kabiliyeti* (2007), Berrak Samur’un *Bağdat* (2010), Serdar Güven’in *Alamet-i Üstüvane* (2008), Semra Güzel Korver’in *Alamanya Alamanya* (2011) belgeselleri sıradan kimliklerin “hakikati”ne yönelmiştir.

Kuşkusuz Çokkültürlülük Döneminde “doğru bildiğini söylemek” olgusunun Antik Yunandaki gibi, doğrudan aşağıdan yukarıya, yani yukarıdaki muhataba yönelmediği filmler de gerçekleştirilmiştir. Bu tür belgesellerin bazılarında “hakikat” araçsallaşırken; filmler “hakikat”i anlatmak kadar, sloganlaşmak ve propaganda malzemesi olmak “niteliğine” de kaymaktadır. Bu dönüşümün tezahürlerinden biri seyirci profilinde

gözlemlenebilir. “Hakikat”ın söylediği bu tür filmler, meçhul ya da muğlak “iktidar”ın hakikati nasıl ortadan kaldırdığını ileri sürerken, aynı zamanda birer “cemaat haz nesnesi”ne de dönüşmektedir. Ne yazık ki, bu tür belgeseller, ele alınan temayı içeriden yaşayanların izlediklerinde “ne kadar haklı” olduklarını ve “haklılıklarını anlatmaktan dolayı kendileri ne kadar mutlu” hissettikleri içe kapanık, araçsal bir ürüne indirgenmektedir. Kadın filmlerini sadece kadınların, Kürt filmlerini sadece Kürtlerin, çevre sorunları filmlerini sadece çevreye duyarlıların, vb izlemesi “hakikat”ın bilenler için “malumun tarifi” olmaktadır. Kuşkusuz bu belgesellerde elbette yukarıya dönük haklı bir eleştiri vardır; ama bu eleştiriler muhatabına erişmeyip hakikat sahiplerinin kendi içlerine kapanarak izlediği, kendi içinde boğulan bir iç sese dönüşme potansiyeli taşımaktadır. Bu tür “cemaatleşen seyirci”lerin James Scott’un dile getirdiği “gizli senaryoların özneleri”ne dönüşüp dönüşmeyecekleri ise meçhul kalmaktadır. Muhtemelen, belgeselcilerin umudu ya da mutlu olacakları durum bu öznelerin kolektif *parrhesia*’ya ulaşmalarıdır. Gezi Parkı eylemlerine ilişkin olarak yapılan belgesel filmler bu duruma ilginç birer örnek oluşturabilir. Nietzsche’den hareket eden Kalaycı’ya göre günümüzdeki devlet yapısı⁷ kurumsallaşmış bir ahlaksızlıktır ve sistem bireyleri de yalancılığa sürüklemektedir: Hakikate ambargo koyan bu sistemin sahteliğine karşı yalana daha fazla ortak olmak istemeyen, doğruyu söylemek ve hakikati yaşamak isteyenlerin giriştiği Gezi Parkı eylemleri bir *parrhesia*’dır; eylemin *parrhesiastes*’i ise tekil bir kişi değil, teklilerden oluşan kolektif bir varlıktır (2013: 35, 38). Eylemler sırasında ve sonrasında gerçekleştirilen eylemden yana olan ya da eylemin karşısında duran çok sayıda belgesel film söz konusudur. Bu bağlamda, Gezi Parkı’nın *parrhesia*’sını konu edinen bu filmler hem *parrhesia*, hem de “*parrhesiastes*’lerin hakikatini söyleyen” birer örnek olmakta; eylemden yana olanların *parrhesia*’sı ile eyleme karşı olanların *parrhesia*’sı karşı karşıya gelmektedir.

Çokkültürlülük Dönemindeki filmlerde “hakikat”i anlatmak üzere, insan unsuruna, yaşayan tanıklara çokça yer verilmektedir. Giorgio Agamben “tanıklık” kavramını deneyim-özne üzerinden tartışırken, Nazi kamplarından kurtulanların tanıklığının paradoksal biçimde imkânsızlığından, dilin tanıklığı anlatmaya yeterli olmadığından söz etmektedir.

Tanıklığın değeri aslında içerdiği eksiklikte yatar. Tanıklığın tam merkezinde tanıklık edilemeyecek bir şey bulunur ve bu da hayatta kalanı tanık olmanın otoritesinden yoksun bırakır. “Asıl” tanıklar, “tam tanıklar”, tanıklık etmeyenler ve edemeyecek olanlardır. Onlar “dibe vurmuş” olanlardır: Müslümanlar⁸, boğulanlar. Hayatta kalanlar onların yerine, vekâleten, sözde-tanık olarak konuşuyorlar; eksik bir tanıklığa tanıklık ediyorlar. (Agamben, 2017: 36)

Tanığın dili, tanıklık yapılan yerden uzakta, tanıklığı anlatmak için doğmaktadır. Dolayısıyla “söylenenler” temsili olmakta; orada olmayanların yerine “vekâleten tanıklık” yapılmaktadır. Kuşkusuz belgesel sinemacıların dile getirdiği “hakikat”, Agamben’in Auschwitz örneğindeki gibi, olayın asıl öznesinin ortadan kaldırıldığı bir durumun ürünü olmayabilir. Tanıklar anlatılanların görgü tanığı ya da vekil tanığı değil bizzat yaşayanı olabilir. Ancak son dönemde yapılan bazı belgesellerde çok az deneyimledikleri ama çokça hakkında sözler dinledikleri olaylar hakkında konuşan “vekil tanık”lara da rastlanmaktadır. Dolayısıyla belgesellerde yer verilmiş olan her “tanık”, her zaman gerçeğe tekabül edebilir

mi sorusu akla gelmektedir; ya da daha haklı bir soru da sorulabilmektedir: “Tanıklara kim tanıklık edecek?” (Batur, 2012). Kuşkusuz bu sorunun yanıtını belgesel sinemacının sahip olduğu etik belirleyecektir.

Yinelerseniz gerçek, somut ve nesnel olarak var olandır. Hakikat ise gerçeğin bilinçteki yansımasıdır. O halde belgesel, gerçek ile ilgilidir ama belgeseli yapanın kendi gördüğü ve tanımladığı gerçeğin yansıması olarak, kendi hakikatini tarif etmesi gibi de algılanabilir. Öte yandan bir belgesel film, seyirci ile buluştuğu zamana ve yere bağlı olarak da yeni ve farklı bir gerçekliğe dönüşmektedir. Hikâyesi anlatılan kahramandan, olaydan, durumdan, keyfiyetten ve elbette onu anlatan yönetmenden de bağımsız, başka bir gerçekliktir. Yani yönetmenin, nesnel gerçeklikten süzerek yarattığı hakikat, yaratıcısının dışında, yepyeni bir gerçekliğe, en azından yeni bir gerçekliğin görülebilen yansımasına dönüşmüş olmaktadır. Bu bilgiyi doğru kabul ettiğimiz takdirde, daha önce o filmi görmemiş seyirci ile yönetmen veya filmin hikâyesini oluşturan unsurların dışında ele alınabilecek farklı ve yabancı bir gerçekliği düşünmemiz gerekmektedir. Yarattığı filmi seyirci ile birlikte izleyen yönetmen ile seyirci arasındaki yegâne fark, yaratma sürecinde anlatmaya değer olan ile olmayan arasındaki ayıklama sürecini yaşamış olmak ile hakikatin nasıl anlatılacağına ilişkin verilen karar süreci olacaktır.

Sonuç

Parrhesia ve *parrhesiastes* kavramları belgesel sinema alanında aranabilecek ve sorgulanabilecek birer kavramdır. Çünkü genel ön kabule göre, belgesel sinemacılar, yaptıkları belgesel filmlerde ne ölçüde bunu yerine getirirse getirsinler, “doğruyu söyleme” iddiasında olan ya da öyle olduğuna inanılan kişilerdir. Ancak tarihsel olarak bakıldığında, Türkiye’de “Propaganda Dönemi” olarak nitelendirilen belgesel sinemanın ilk yıllarında (ki dünyanın pek çok yerinde de benzer bir süreçten söz edilebilir) belgesel film üreten sinemacıların devletin ya da tek ulusun varlığını ve sürekliliği savunan resmi görüşlerin “doğru”luğunu savunmayı öncelikledikleri, pek *parrhesiastes*leşemedikleri görülmektedir.

Kültürel Hümanizma Dönemi’nin belgesel film yönetmenleri ise ilk dönemin resmi yaklaşımlarını aşmaya, devletin önceliğini reddetmeseler de ülkenin ve tarihsel derinliğin de “hakikat”lerini dile getirmeye başlamışlardır. Geçmiş bugünün ya da bugün geçmişin birer hakikat dayanağı olarak işlenmektedir.

Günümüze yaklaşıldıkça belgesel sinemayı bir meslek olarak yapan, filmlerini devletin ya da herhangi bir kurumun ya da görüşün siparişi üzerine değil, belgesel sinemanın toplumsal niteliğine ve gücüne inanarak yapan pek çok belgesel film yönetmeninin dile getirdiği doğruyu, *doğru olduğunu bildiği* için söylediği görülmektedir. Temalar “büyük” kişilerin “büyük” olaylarından çok, “sıradan” kişilerin, kenarda kalmışların, unutulmuşların, unutturulmuşların, ötekileştirilmişlerin, ezilmişlerin, kimliklerin varlıklarına, var oluşlarına, var oluş mücadelelerine dönüşmüştür. Dolayısıyla günümüzün pek çok belgesel film

yönetmeni, en az ele aldıkları “gerçek”lerden ürettikleri “hakikat”ler kadar kendi hakikatlerinin de farkındadır. Belgesel filmlerin konusu artık sadece kamera önündeki tanıklar (kurbanlar) değil, kendisini de kurbanlar arasına katan yönetmenler olmaktadır (Ulutak, 2003: 29). Bu tür yönetmenler hakikati dile getirdikçe *parrhesiastes*leşmektedirler.

Daha önce de belirtildiği gibi, kuşkusuz her film ele alınan gerçeğe yönetmenin bakış açısından yaklaşmaktadır. Bu bağlamda, doğru bildiğini söylemek cesareti, neyin doğru olduğunu söylerken kişinin taşıdığı ahlaktan uzak değildir. Çünkü iddia edilen “doğru”lar her an için “yanlış”a dönüşebilme potansiyeli de taşımaktadır. Belgesel sinemanın “doğru” yerine, herhangi bir ideolojinin mesnedi ya da malzemesi haline getirilen salt bir “propaganda” aracına dönüşmesi günümüzde belgesel sinemacıların önünde keskin bir kılıç olarak durmaktadır. Dolayısıyla belgesel sinemada *parrhesiastes* olmanın vazgeçilmez koşulu ahlakta ve etik değerlerde yatmaktadır.

Belgesel film yönetmeni Hasan Özgen (2007) belgesel sinemacıları, arkaik dünyanın kandaş toplumlarını “kötü ruhlar”dan koruyarak kamusal görev yapan “şaman”ları ve Ortaçağın yeminleriyle Tanrıya bağlanan ve yine kamusal görev yaptıklarına inanan şövalyeleri ile karşılaştırmaktadır. Ona göre, küresel dünyanın ilişkiler sistematüğinde, artık arkaik, feodal ve geri bir kavram durumuna düşen etiğe pek fazla “yer”; belgeselcilerin önünde de bireysel etik anlayışı geliştirmek dışında bir “yol” kalmamıştır. Günümüzde belgesel sinemacıların şaman olma şansları olmasa da, şövalye olma şansızlıkları daha yakın görünmektedir. Çıkış yolu ise basit gerçeğe dönmektir: çünkü hayatı ve sanatı iyi ve kötü ruhlar yönetmektedir.

İlk örneklerinden bu yana varoluşunu ve kabul görmeyi “gerçek” ve “hakikat” sayesinde kuran belgesel sinemayla, “hayal”in üzerine kurulan imgesel sinema arasındaki sınırlar bulanıklaşmaktadır. “Gerçek ötesi”, “gerçek sonrası”, “sahte belgesel” gibi kavramlar bu bulanıklığı daha da karmaşık hale getirmektedir. Belgesel sinemacılar kendi öznelliklerinin ürünü olan bir dile doğru da evrilmektedir. Bir başka deyişle, “doğru bildiğini” söylemek yerine “bildiğini söylemek” belgesel sinemacıların kapısındaki “hakikati” tarif etmekten tahrif etmeye dönüşebilecek önemli bir eşik noktasıdır. Bu bağlamda belgesel sinemacıların nesnel gerçekliği hakikate dönüştürürken kendi hakikatlerinin de farkında olmaları ve sinemalarını ve dillerini “hakikat”e çevirmeleri gerekmektedir. Çünkü Rajala’nın belirttiği gibi, Klasik Yunandaki *parrhesia* kavramı insanlara gerçeği anlatmak cesaretinden çok, insanların kendileri hakkında bir gerçeği açıklamaya, kendisiyle yüzleşmeye yetecek bir cesarete sahip olmayı gerektirmektedir. Belgesel filmlerin *parrhesia*, belgesel sinemacıların *parrhesiastes* olması mümkündür. Bunun için belgesel film yönetmenlerinin tutum ve değerlerini gözden geçirmesi, önyargı ve güdülerinden kurtulması, kanıtlarını gözden geçirmesi ve artırması, kendisi ve dünya hakkında daha çok şey bilmesi gerekmektedir. (2017: 60-61). Başkalarının gerçeğini aktarırken belgesel sinemacıların kendisiyle de yüzleşme cesaretini göstermesi bir ön koşuldur. Değilse, Foucault’nun analiz ettiği, Luxon’un da aktardığı, “herkes *parrhesiastes* olmayacaktır” yargısında olduğu gibi, her belgesel sinemacı *parrhesiastes* olamayacaktır.

-
- ¹ Michel Foucault'nun verdiği bu seminerin ses kayıtları onun ölümünden sonra yazıya geçirilmiş ve *Fearless Speech* başlığıyla bir kitap olarak yayınlanmıştır. Bu kitap ne Foucault'nun yazdığı, ne düzenlediği, ne de düzelttiği bir yapıttır. Sadece onu dinleyenlerden birinin notlarıdır. Kerem Eksen'in *Doğruyu Söylemek* başlığıyla Türkçeye çevirdiği kitap, 2005 yılında, İstanbul'da, Ayrıntı Yayınları tarafından yayınlanmıştır.
- ² İng. "free-speech", Alm. "freimüthigkeit", Fr. "franc-parler".
- ³ Örneğin; Gezi Parkı eylemleri (Kalaycı, 2015), Tahrir eylemleri (Evren, 2012), XV. Yüzyıl Osmanlı edebiyatı (Aykol, 2015), Hollandalı sanatçı Renzo Martens ve Çinli sanatçı Ai Wei Wei'nun çalışmaları (Pajmas, 2018) *parrhesia* kavramıyla analiz edilebilmektedir. Keza 14. İstanbul Bienali'nde Rene Garbi ve Ayreen Anastas'ın *Agos* gazetesinin bürosuna "*Parrhesia Merkezi*" -Bakargiev'in nitelendirmesiyle *serginin mikrokozmosu*- adını vermesi de (Bakargiev, 2015) sanat ile kavram arasında bağ kurmanın bir başka örneğini oluşturmaktadır. *Parrhesia Merkezi*'nin *Agos* gazetesinin eski binasında artık bir arşiv-müze gibi kullanılacak yerde olması anlamlıdır; Merkez tarihle yüzleşmek için bir aralık, bir geçit, ayağımıza takılan bir taşır (Kılınçarslan, 2016: 148). Bu bağlamda, belgesel sinemanın en azından kimi örnekleri "tarih"le ve tabii ki "hakikat"le yüzleşmek için "ayağımıza takılan bir taş" sayılabilir mi, sorusu da haklı bir sorudur.
- ⁴ Yaygın biçimde kullanılan "kurmaca film" kavramı yerine makalede "imgesel film" kavramı tercih edilmiştir.
- ⁵ "creative treatment of actuality"
- ⁶ Foucault'dan yapılan alıntılardaki italik vurgusu orijinal yapıttaki gibidir.
- ⁷ Nietzsche belli bir devleti değil, herhangi bir devlet yapısını kastetmektedir.
- ⁸ Orijinal kavram *Muselman*'dir ve Nazi kamplarındaki ölüme iyice yaklaşmış olan insanların "*insan-olmayan*" haline gelişini ifade etmektedir (Ayrıntı için bkz: Agamben, 2017: 43-90).

KAYNAKÇA

- Adalı, Bilgin (1986) *Belgesel Sinema*, İstanbul, Hil Yayınları.
- Agamben, Giorgio (2017) *Tanık ve Arşiv*, Çeviren: Ali İhsan Başgöl, 2. baskı, Ankara, Dipnot Yayınları.
- Akyol, Ercan (2015) "XV. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında Parrhesia: Temkinli Vezirler ya da Cesur Dervişler", *Monograf*, Sayı: 3, s.11-45
- Armes, Roy (2011) *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme*, Çeviren: Zeynep Özen Barkot, İstanbul, Doruk Yayınları.
- Aslankara, M. Sadık (2003) "Belgesel Sinema Sanat Değilse Nedir?", *Belgesel Sinema*, Sayı: 2 (2003 Kış), İstanbul, BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayını, s.31-34.
- Aytekin, Hakan (2017) *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*, İstanbul, BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayını.
- Bakargiev-Carolyn Christov (2015) "Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori", *Tuzlu Su (XIV. İstanbul Bienali Katalogu)*, İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.XXVIII-XLII.
- Barsam, Richard Meran (1973) *Non-Fiction Film A Critical History*, New York, E. P. Dutton & Co.
- Batur, Enis (2012) "İki Büyük Soykırım Belgeseli ve Tarihi Tamamlayan Edebiyat", *NTV Tarih*, Sayı: 43, Ağustos 2012, İstanbul, NTV Yayınları, s.84-87.
- Biryıldız, Esra (2000) *Sinemada Akımlar*, İstanbul, Beta Yayınları.

-
- Duman, Faruk (2011) "Parrhesia'nın Bedeli", *Sabit Fikir*, <http://sabitfikir.com/elestiri/parrhesia-nin-bedeli> (Erişim: 26 Şubat 2018)
- Ekinci, Barış Tolga (2016) "Belgeselde Canlandırma ve Gerçekçilik Sorunu", *Akdeniz İletişim*, Sayı: 25, s.11-33.
- Evren, Süreyya (2012) "Foucault ile Anarşizmin Rabitaları: Michael Kohlhaas ve Tahrir Bağlamında Kolektif Parrhesia", *Michel Foucault*, *Cogito*: 70-71, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.211-223.
- Eyuboğlu, S. (1996) *Mavi ve Kara*, İstanbul, Çağdaş Yayınları.
- Foucault, Michel (2005) *Doğruyu Söylemek*, Çeviren: Kerem Eksen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Gündeş, Simten (1991) *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansımaları*, İstanbul, Der Yayınları.
- Hançerlioğlu, Orhan (1977) "Hakikat", *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt: II, s.276-277.
- Kalaycı, Nazile (2015) "Bir 'Parrhesia' Olarak Gezi Parkı", *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, Sayı: 8(1), s.29-47.
- Kılınçarslan, Rabia Özgül (2016) "Ortak Eleştirel Düşünüm Alanı: 14. İstanbul Bienali", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı: 15 (2016 Kış), s.145-154.
- Kutay, Uğur (2009) *Gerçeği Öldüren Kamera*, İstanbul, Es Yayınları.
- Luxon, Nancy (2012) "Michel Foucault'nun Son Derslerinde Açık Sözlülük, Risk ve Güven", *Michel Foucault*, *Cogito*: 70-71, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.179-210.
- Nichols, Bill (2017) *Belgesel Sinemaya Giriş*, Çeviren: Duygu Eruçman, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Özgen, Hasan (2007) "Şamanlar, Şövalyeler ve Belgeselciler", *Belgesel Sinema 2007*, BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayını, İstanbul, s.151-156.
- Pajmans, Marrigje (2018) "Parrhesia and the Arts", https://www.academia.edu/35739796/Parrhesia_and_the_Arts (Erişim: 1 Mart 2018)
- Pembecioğlu, Nilüfer (2005) *Belgesel Film Üstüne Yazılar*, Ankara, Babil Yayınları.
- Rajala, Anne Lill (2017) *Documentary Film, Truth and Beyond (On the Problems of Documentary Film as Truth-telling)* Supervisor: Matteo Stocchetti, Arcada University, Finland. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/127458/annerajala_thesis2017.pdf?sequence=1 (Erişim: 26 Mayıs 2018)
- Rotha, Paul (2000) *Belgesel Sinema*, Çeviren: İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları.
- Russell, Bertrand (1994) *Felsefe Sorunları*, Çeviren: Vehbi Hacıkadiroğlu, İstanbul, Kabalcı Yayınları.
- Tuncer, Ömer (1996) "Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında Belgesel", *Türk Sinemasında Kısa Film* (içinde), Derleyen: S. M. Dinçer, Ankara, Dünya Kitle İletişim Araştırma Vakfı KİV Yayınları, s.165-199.
- Tuncer, Ömer (2003) "Gerçek Kavramı Üzerine" *Belgesel Sinema*, Sayı: 2 (2003 Kış), İstanbul, BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayınları, s.97-101.

-
- Ulutak, Nazmi (2003) "İzleyici, Belgeselci ve Teknoloji Açısından Yaratıcılık (Ya da Kameranın Önündeki Kurbanlar)", *Belgesel Sinema*, Sayı: 2 (2003 Kış), İstanbul, BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayını, s.28-29.
- Ülger, Billur (2015) "İdeoloji Kavramının Tarihsel Arka Planı Çerçevesinde Bir Değerlendirme", *Propaganda Algı, İdeoloji ve Toplum İnşasına Dair İncelemeler* (içinde), Editör: Gürdal Ülger, İstanbul, Beta Yayınları, s.1-37.
- Yıldırım, Adem (2012) "Parrhesia Kırılğanlığında İfade Özgürlüğüne Yer Ayırma", https://www.academia.edu/6807192/Parrhesia_Kırılğanlığında_İfade_Özgürlüğüne_Yer_Ayırma (Erişim: 2 Mart 2018)
- Zürcher, Erik Jan (2011) *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, Çeviren: Yasemin Saner Gönen, İstanbul, İletişim Yayınları.