



Belgesel Sinemada Gerçeklik Temsilinin Etik İlkelerle İnşası ve Metafor Kullanımı: Kuyu

Şenay TANRIVERMİŞ¹ 

Received: Aug 15, 2022

Reviewed: Aug 17, 2022

Accepted: Aug 23, 2022

Öz

1990’larda Mardin ve çevre illerde yaşayan Kürtler çeşitli baskılara, zorunlu göçe ve köy boşaltma gibi olumsuz muamelelere maruz kalmıştır. Veysi Altay’ın “Bir” (Kuyu) adlı belgeseli de 1995 yılında Mardin’in Dargeçit ilçesinde, üçü çocuk yedi kişinin gözaltına alındıktan sonra kaybolmasını ve yakınlarının onları arayışını anlatmaktadır. Arayışın izini süren yönetmenin, popüler politik göndermelerle Kürt sorununu ima ederek dikkat çekmek yerine yedi kayıp yakının mücadelesine odaklanması, belgeseli objektif bir noktaya çekmiştir.

Bu çalışmada Kuyu belgeseli temel alınarak; gerçeği kurmacadan mümkün olduğu kadar uzaklaştıran “belgesel-gerçeklik” yerine, “gerçek belgesel” çekmenin olanakları analiz edilecektir. Bu bağlamda metafor kullanımından imtina edilmesinin nedenleri ve yönetmenin kamerasını sınırlandırması ve bu tercihin etikle ilişkisi analize dahil edilecektir.

“Kuyu”, edebiyattan görsel sanatlara göndermesi güçlü anlamlara teşneyken anlatıda, elle tutulan, gözle görülen ve tanıklarla gerçeği aktararak tarihe not düşen bir nesneye, mekâna, kahramana ve olay örgüsüne dönüştürülmüştür; bu haliyle “gerçekliğinden” anlam kaybetmek yerine kurmaca zenginliğinden de beslenerek güçlenmiş ancak şiirsel gerçeklik ya da her türlü soyut manadan da vazgeçmiştir.

Bu çalışma, bir belgesel sinema filmiyle hakikat sonrası dönemde “gerçek” inşasının sınırlarını araştırmakla birlikte, yönetmenin anlatıya açıktan dâhil oluşunun etik değerlere etkisini ve filmin gerçekliğine katkısını da inceleyecektir.

Yönetmenin filmi üzerindeki iktidarından vazgeçerek filmi “çeken” değil, yer yer “çekilen” ve “tanıklık eden” göze dönüşmesi, etik açıdan söylem analiz yöntemiyle incelenecektir.

Çalışmanın amacı; gerçeklik arayışındaki belgesel sinemanın yaratıcılığının ve kitleleri etkileme biçiminin, etik ilkelerle çelişip çelişmediğine örnek sunmaktır.

Anahtar Kelimeler: Belgesel sinema, Sinemanın gerçekliği, Belgesel sinemada etik

¹ Asst. Prof. Dr.; Nişantaşı University, Faculty of Business and Management, Division of English Language and Literature <https://orcid.org/0000-0003-1311-9767> E-mail: senayt@windowlive.com

Recommended citation:

Tanrıvermiş, Ş. (2022). Belgesel Sinemada Gerçeklik Temsilinin Etik İlkelerle İnşası ve Metafor Kullanımı: Kuyu. *International Journal of Kurdish Studies* 8 (2), 293-309, DOI: <https://doi.org/10.21600/ijoks.1162561>

The Use of Metaphor in the Construction of the Representation of Reality with Ethical Principles on the Example of the Movie 'The Well' in Documentary Cinema**Abstract**

In the 1990s, Kurds living in Mardin and the surrounding provinces were subjected to various pressures, forced migration, and negative treatment such as village evacuation. Veysi Altay's documentary "Bir" (The Well) tells the story of the disappearance of seven people, three of whom are children after they were detained in the Dargeçit district of Mardin in 1995, and the search for them by their relatives. The fact that the director, who traces the search, focuses on the struggle of the seven relatives instead of drawing attention by implying the Kurdish problem with popular political references, brought the documentary to an objective point.

In this study, based on the documentary The Well; Instead of "documentary-reality", which distances reality from fiction as much as possible, the possibilities of shooting a "real documentary" will be analyzed. In this context, the reasons for avoiding the use of metaphor, the director's limitation of his camera, and the relationship of preference with ethics will be included in the analysis.

While "The Well" has strong meanings from literature to visual arts, in the narrative it has been transformed into a setting, character, and plot that can be grasped, seen, and recorded in history by conveying the truth to witnesses; in this state, instead of losing its meaning from its "reality", it gained strength by feeding on the richness of fiction, but also gave up on poetic reality or all kinds of abstract meanings.

This study will examine the effects of the director's direct involvement in the narrative on ethical values and its contribution to the reality of the film, as well as investigate the limits of the construction of "truth" in the post-truth period with a documentary film.

The fact that the director renounces his power over the film and turns into the eye that is "attracted" and "witnessed" from time to time, rather than "shooting" the film, will be examined ethically with the method of discourse analysis.

The aim of the study is to present an example of whether the creation of documentary cinema in search of reality and its way of influencing the masses are in conflict with ethical principles.

Keywords: Documentary cinema, cinematic reality, ethics of documentary cinema

1. Giriş

Sinemada kurmacaya karşı "gerçeği sunma" iddiasında bir tür olan belgesel, "belgesel gerçeklik" kapanında metnin hakikati ifşa ettiğine inandırmak için çeşitli metotlar denemekle sınıılır. Kimisi

belgesel-gerçeklik ilişkisinde daha fazla canlandırma, haber kaynağı, olay ânı çekimleri, fotoğraflar vb. yöntemlerle gerçeklik ispatı iddiasıyla gerçeğin ötesinde bir hakikat yapılandığı için oluşturulan söylemin içinde boğulur hatta Türkçeye “sahte-belgesel” olarak çevrilen ancak aslında tam karşılığı olmayan “mockumentary” türüne dâhil olur. “Mockumentary”nin Türkçe karşılığı, dalga geçmek, eğlenmek, sahte ve taklit etmek manasında karşılık bulan “mock” ve belgesel anlamındaki “documentary” sözcüklerinin birleşimidir. Hakikat sonrası dönemin kendi gerçeğine inancı kaybettiği ve “mockumentary” gibi bir tanımla kendi türüne ihanet ettiği zamanlarda, gerçeğe ulaşma ihtiyacı daha da artmıştır. “Gerçek belgesel” üretme inancındakilerin, “gerçeğin kendisini sunma” arayışı “mockumentary” türüne bir itiraz olarak değerlendirilebilir. Örneğin Yalın ve Güngör *Sinema-Gerçek: Hakikatin Sineması ya da Sinemanın Hakikati* kitabında gerçeğin temsilinin nasıl ifade edilirse edilsin salt gerçek olamayacağını altını çizerek Kanada’da “arığöz”, Fransa’da “sinema-gerçek”, Amerika’da “dolaysız-sinema” ifadelerinin hepsinin aynı akım/isim içerisinde Sinema-Gerçek olarak tanımlandığını belirtir (Yalın, Güngör, 2016: 77-92). Temsil etme eyleminin kendisi bu süreci dolaylı hale getirir.

Delueze’ün belgesel sinemanın işlevine dair söylemi, adeta gerçeğin başkalaşımı olarak okunabilir: "*Sinema o en eski yanlısamanın mükemmelleştirilmiş aygıtı değil, aksine yeni gerçekliğin mükemmelleştirilecek organı olacaktır*" (Delueze, 2014: 19). Bu durumda problemler de olsa gerçeği ve belgeselin gerçekliğini savunma ihtiyacı daha da büyür; çünkü gerçek belki de hiç olmadığı kadar uzaklaşmış ve seyirci için açlığa hatta mümkünü zor bir fanteziye dönüşmüştür. Mc Cling, 1990 sonrası belgesel filmlerin ana akım ticari sinemada yer alabilmesini ve dünyanın pek çok ülkesinde üretilen bağımsız ya da yarı bağımsız belgesellerin sayısındaki önemli artışı dikkat çekici bulmuş; bu ilgiyi izleyicinin, gerçeğin belgesel imgelerine aç olmasıyla açıklamıştır (Mc Cling, 2005).

Belgesel, elbette gerçeğin tekrar üretilmesi ya da saf aktarımı değildir. Gerçeğin taklidi olan tekrar üretilen metin, gerçekle kurmaca türlerinin melezi arasında bulanık bir metindir ancak gerçeklik iddiası nedeniyle de katarsis sağlayan bir söylem oluşturur. Kurmacanın pek çok gerçeklik ögesini kapsamaması gibi gerçeğin de kurmacayı kapsamaması kaçınılmazdır. Ne var ki kurmacanın dozunu abartarak mükemmel gerçekliğe ulaşan belgeseller yerine salt gerçeği arayan ve sunan metinler azalmıştır. Onaran, belgeselin gerçeği yerine gerçeğin belgeseline duyulan ihtiyacı şöyle açıklar: "*Herhalde her zamandan fazla bugün filmlerin gerçekle daha çok, daha güçlü bağlantılarının olması gerektiğini savunmamız gerekir. Çünkü bugün filmlerle televizyon izlenceleri "gerçek" algılanan (çünkü alıcının ancak fizik gerçeklikleri kaydedebileceğini biliyoruz artık), ama gerçeklikle hiç ilgisi olmayan gösteriler, cambazlıklar, sirk ya da gladyatör oyunları durumuna dönüşmüştür. En gerçekçi olması gereken belgesel filmleri ya da televizyon izlenceleri bile çeşitli film oyunları ile gerçekliğini çabucak tüketen sahte gerçeklerdir, sahte oldukları ölçüde de izleyicileri gerçeklikten uzaklaştıran, dolayısıyla zararlı filmlerdir*" (Onaran, 1985: 15-16)."

Hakikat sonrası dönemde, felsefe tarihi boyunca tartışılan gerçekliğe ulaşmanın ya da en azından yaklaşmanın en olası yollarından biri, belgesel sinema türüdür. Belgesel sinemanın gerçekliğe ulaşması için sanatçının bağımsız olması, piyasa koşullarından özgürleşmesi gerekir. Yönetmen Can Candan, Gazete Duvar için Soner Sert ile yaptığı röportajda, belgesel yapma sorunsalını gerçekliğe ulaşmamakla değil, özgür sanatçı tutumuna ve piyasa koşullarına vurgu yaparak açıklar:

“Toplumun bağımsız gazetecilik, bağımsız sanat gibi, bağımsız belgesel sinemaya ihtiyacı var. Belgesel sinema da bir ayağı belgelemede, bir ayağı hikâye anlatmada olan, içinde yaşadığımız tarihsel hayata dair söz söyleme üzerine deneylerin devam ettiği, oldukça dinamik ve heyecan verici bir sanat alanı... Piyasanın yönlendirmesi ile belgesel sinema yapılamaz. Aynı şekilde herhangi bir sanatın da piyasaya göre yapılamayacağı gibi. Yapılırsa başka bir iş olur o” (Sert, 2021.)

Can Candan’ın söylemine, içerik ve biçim olarak uygun duran Kuyu filmi, bağımsız bir yapımla piyasa koşullarını değil kendi hikâyesinin gerçekliğini aramış, belgelemiştir, sunmuş ve yakın tarihin görünür kılınmayan yüzünü olay ve kişiler üzerinden ifşa etmiştir.

Bu çalışma Kuyu belgeseli örneğiyle yönetmenin biçim-içerik ilişkisini kullanarak anlam değiştirme işlevselliğiyle birlikte; filmin kahraman, zaman, mekân ilişkisinin, gerçeğin önündeki bulanıklığı büyük ölçüde netleştirmesine odaklanacak; ayrıca metaforik dilden neden ve nasıl kaçınıldığına da cevap arayacaktır.

“McLuhan, mesajın içeriğinin iletildiği araçtan daha önemli olduğu görüşünün aksine, aracın etki oluşturduğunu savunur. Ona göre araçla neyin söylendiği önemli değildir. Örneğin bir hikâye, sözlü söylenmesi, sahnede oynanması, radyoda anlatılması, filmde gösterilmesi ve televizyonda sergilenmesiyle farklı anlamlar kazanır. Araç doğal olarak bir dile ve eğilime sahiptir” (Altay, 2005: 15).

Oysaki örnek alınan filmde kurgu sanatıyla yapılan sinema mecrası büyük ölçüde sinemanın gerçeğine değil gerçeğin sinemasına hizmet etmeyi başarır, sinemanın işlevselliğini yalnızca bir anlatımla en aza indirger. Kuyu, Torun’un belirttiği “İmge ve belgenin gerçeklikle yeniden inşası ile yorumlanan belgesel sinema, mekanik ve sıradan dünyayı yaşayan insan için alternatif düşüncedir” (Torun, 2019: 144-58) görüşünün aksine; seyirciyi kendi imgelem dünyasını canlandıracak çağrışımlardan uzak tutarak, alternatif bir düşünce biçimi sunmak yerine olanı kendi gördüğü gibi göstermeyi tercih eder.

2. Kuyu Filminde Görünenin Gerçekliği ve Gerçekliğin Göndermelerinin Etik Sorgulaması

Kürt nüfusu; Türkiye, Irak, İran, Suriye başta olmak üzere, Ermenistan, Gürcistan, Türkmenistan, Lübnan, Afganistan, Rusya gibi ülkelerde yoğunlaşmaktadır (Karacan & Babayigit, 2017). Türkiye’nin Doğu ve Güneydoğu illerinde yaşayan Kürtler, 1990’larda yoğun işkence, eziyet, baskı, köy yakma ve boşaltma olaylarına maruz kalmıştır. İnsan Hakları Derneği’nin 8.5.2009 tarihli Köy Korucuları Özel Raporu’na göre; 1992 – Mart 2009 arasında köy koruyucuları tarafından 38 köy yakma, 14 köy boşaltma, 12 taciz ve tecavüz, 22 kaçırma, 294 silahlı saldırı meydana gelmiştir. Köy korucuları tarafından 183 kişi öldürülmüş, 259 kişi yaralanmış, 50 kişi infaz edilmiş, 70 kişi gasp edilmiş, 2 kayıp vakası yaşanmış, 562 kişi işkence ve kötü muameleye uğramış, 59 kişi göz altına alınmış, 9 kişinin intiharına sebebiyet verilmiş, 17 ormanlık alan yakılmıştır.

Yönetmen Veysi Altay, Kürtlerin o dönemde uğradığı baskıları beyaz perdeye taşımıştır. Altay’ın 2018 tarihli “Bîr” (Kuyu) belgeseli, 1995 yılında Mardin’in Dargeçit ilçesinde yedi kişinin gözaltına alındıktan sonra kaybolmasını ve yakınlarının kayıpları arayışını anlatır. İki kişi 13, biri 16 yaşında, diğerleri 19, 20, 21 ve 57 yaşlarında kaybolan insanların kemikleri veya bedeni, 1996, 2013, 2014 ve 2016 yıllarında, kuyularda veya mağaralarda bulunmuştur. Yedi kişinin kaybolması ve yıllar süren arama mücadelesi, ana akım medyada haber olarak duyurulmayarak görünmez kılınmıştır.

Filmde olayların akışını filmin kahramanları olan kayıp yakınları aktarır. Yönetmen, kahramanların duygularını ifade etmesinden ziyade, onların mücadelesine odaklanır. Karakterlerin, yakınlarının kemiklerini istemekten vazgeçmeyen, meydan okuyan tutumları, elbette yönetmenin tercih ettiği seçilmiş sekanslardır.

Gerçek, en basit anlamıyla kesin olandır. *Gerçek, felsefe dilinde elle tutulup gözle görüleni; varlığı inkâr edilemeyen durum, olay, nesne olarak var olanı, somut zihinden bağımsız olarak bir varlığı bulunanı anlatan bir terimdir* (Ulaş, 2002: 593). Yönetmen Veysi Altay'ın filmde kullandığı fotoğrafların, televizyon haberlerinin ve diğer görsellerin her biri gözle görünen, varlığı ve yokluğu ispat edilebilen karakterlerden, nesne-özne olarak somut, bilinen öğelerden oluşur. Altay, bu öğeleri kullanarak Kuyu'nun gerçeğini arar.

Pryluck'un belgesel yapımının etiğine ilişkin sıraladığı aşağıdaki ilkeler, Kuyu filminin gerçekliğini sorgulamak için kullanılarak gerçeklik olgusu ve temsili analiz edilmeye çalışılacaktır.

- *Açığa çıkartmak (ne kadarının ortaya konulacağı)*
- *Suistimal (sinemacı ve katılımcı arasındaki güç farklılıklarının kullanımı)*
- *Bilgilendirilmiş onam (informed consent - ehil olmayan katılımcıların durumu)*
- *Belgesel filme katılmanın sonuçlarıyla kendi kişiliği ve görüntüsü üzerinde kontrol*
- *Kültürel farklılıkların oynadığı rol*
- *Belgesel film yapmanın ve bunu yaparken insanları kullanmanın meşruluğu*
- *Gerçeklik iddiaları*
- *Mahremiyet*
- *Temsil etme*
- *Kamuoyunun bilme hakkı*
- *Vasilerine bağlı olan çocukların ve diğerlerinin durumu*
- *Filmi yapanların hakları*
- *Filmi yapanların seyircilerine karşı taşıdıkları sorumluluk (Pryluck, 1988: 256)*

Pryluck'un ilkeleri eşliğinde belgeselin etiği sorgulandığında gerçekliğinin tutarlılığı da açığa çıkacak, bir tür sağlama yapılacaktır.

2.1. Açığa Çıkartmak

Pryluck'a göre belgesel yapımı etiğinde ilk ilke olan gerçeğin ne kadarının açığa çıkartılacağı sorusu, Kuyu filminin etik değerlerini ve ideolojik duruşunu tartmak açısından açıklayıcı olabilir. Filmde kaybedilen insanların aşkı, işi, yeteneği ya da kişisel herhangi bir özelliği hakkında bilgi verilmez ve kayıplar sadece kayıp bedenler olarak aranır. Oysaki bir yönetmenin bireyin özel hayatına dair detayları dramatisasyonla kotarması her zaman garanti sağlar. Yönetmen kayıpları övmek/yermek ya da sıradan bir insandan daha değerli, farklı, özel kılarak acıyı köpürtmeyi seçmez ve seyirciyle duygusal özdeşleşme sağlayıp kolaycılığa kaçmaz. Gerçeğin "ne kadarının ortaya çıkarılacağı," sadece kayıp insanların çok kısaca kim olduğu ve yakınlarının ısrarlı arayış süreçleriyle sınırlıdır. Jill Godmillow, belgesel, "Aç çocukları göstermektense, çocukların neden

aç olduğunu sorgulamalıdır" (Işıkman, 2014: 77) sözüyle belgeselin amacına ve işlevine vurgu yaparken, gerçeğin ne kadar, nasıl ve neden sunulacağını da açıklamış olur. Altay, Kuyu filminde Godmillow'un bakış açısına benzer bir perspektifle gözü yaşlı ailelerin acılarını merkeze almak yerine kayıpların gözaltı sürecinden itibaren ailelerin arayışlarını ve direnişlerini sınır belirler.

2.2. Suistimal

Pryluck'in, sinemacı ve katılımcı arasındaki güç farkının kullanımı olarak özetlediği suistimal ilkesi; yönetmenin planlı ya da istem dışı da olsa metnin kahramanları üzerinde hiyerarşi oluşturup oluşturmadığını sorgular. Barthes'in "*Ben ürettiğim anda, yazdığım anda, anlatma süremi elimden alan şey (iyi ki de alır) Metin'in ta kendisidir*" (Barthes, 1998:14) sözü, Kuyu filmine metnin yalın şekilde öne çıkışıyla yansır. Yönetmeni baskın kılmak yerine temel konu olan kayıpların arayışını esas alan film, belgesel türünü mecra olarak kullanarak arayışa hizmet eden bir araca dönüşür. Örneğin filmin 4,25. dakikasında Hüseyin Taşkaya'nın kızı Serpil Taşkaya'nın sesinden, farklı kayıp yakınlarının genel ve yakın çekim görüntüleri eşliğinde şu sözler duyulur: "*Bu bir film olsaydı... ama bu bir film değil, biz de senarist ve oyuncu değiliz.*"

Yönetmen, filmin en başından "self-reflexive" bir tutumla filminin film olmadığını ilan ederken; sinemasal gücü örseleyip seyirciyi silkelemekle birlikte, izleyeceği görüntülerin bir kurgunun ötesinde hakikat barındırdığını ima etmektedir. Mustafa Sözen, self-reflexive çalışmaların karakteristiğini şöyle tanımlar:

"Önceleri romanda ortaya çıkan, daha sonra da sinemada uygulanmaya başlayan modern anlatı formunun asal özelliği, özdeşleşmeyi (mimesis'i) kırıp, kendi gerçekliğini, bilinçli olarak yorum veya oyun olarak açığa vurması, yani estetik öz-bilinçlilik (self-consciousness) ya da kendini yansıtma (self-reflexivity) yol açan bir yapılanmayı içermesidir (Sözen, 2008: 126).

Pryluck'ın dikkat çektiği sinemacı ve katılımcı arasındaki güç farklılıkları, sinema mecrasının illüzyonist dünyasını afişe eden Serpil Taşkaya'nın sözleriyle filmin en başında (4. dakikasında) kırılır. Belgeselde anlatılanların film olmadığını söylenmesi, Kovacs'ın "kendi varlığının bilincinde ve 'ait olduğu' türe gönderme yapan sinema" (Kovacs, 2007: 217) tanımlamasına işaret eder ki yönetmenin bu sözleri verme zamanı ve biçimi tam da içinde olunan kurguyu açıkça hatırlatmasıdır. Metnin içindeki göstergelere yönlendiren bu anlayış, seyircinin kurgunun gerçek olmadığı düşüncesiyle özdeşleşmesine izin vermeden anlatıldığı için, hakikate daha yakın bir yere ulaşılır.

İbrahim Armağan'a göre; "*Bir üst yapı ürünü olarak sanatsal yaratılar hem toplumun ekonomik alt yapısından hem de üst yapıyı oluşturan bilişsel dizgenin farklı öğelerinden etkilenir. Ancak sanat yaratıları da toplumsal işlevleri nedeniyle hem üst yapıyı hem de bir oranda alt yapıyı etkiler* (Armağan, 1992: 9)." İşte tam da bu noktada Kuyu belgeseli, Armağan'ın toplumun ekonomik alt yapısından ya da bilişsel dizgelerinden bağımsız olması nedeniyle ayrılır; dolayısıyla Pryluck'un sorguladığı sinemacı ve katılımcı arasındaki güç farklılıklarından beslenmeye yeltenmez.

Metz'e göre, sinema yaratıcısının aşması neredeyse imkânsız, içinden sıyrılamayacağı bir tür çember olan üç sansür süreci vardır: *politik sansür, ekonomik sansür ve ideolojik (ahlaksal) sansür. Politik sansür film dağıtımını, ekonomik sansür prodüksiyonu, ideolojik (ahlaksal) sansür de yaratımı bozacaktır* (Metz, 1988: 215). Metz'in sansür süreciyle Pryluck'un etik ilkeleri test edildiğinde, yönetmenin filminin gösterimini ve dağıtımını yapmamayı tercih ettiği ve ideolojik olarak da egemen olanın karşısında durduğu görülür. Böylece piyasa koşullarıyla uzlaşmayarak

filmin görünürlüğü feda edilse de sinemacı ve katılımcı arasındaki güç farklılıklarının dinamiklerinden uzak kalınmış ve gerçekliğin temsiline olabildiğince hizmet edilmiştir.

2.3. Bilgilendirilmiş Onam

Bilgilendirilmiş onam (informed consent,) tıbbi terminolojide temel olarak hasta haklarını korumak anlamında kullanılır. Pryluck'un belgesel yapımının etik ilkelerinde tıbbi bir terim kullanması, yönetmenin sınırlarını hatırlatmak adına önemlidir. Konu edilen karakterlerin haklarının, kişisel bilgi ve mahremiyetinin hangi ölçüde, nasıl gözetilmesi gerektiğinin hasta haklarıyla özdeşleştirilmesi; yönetmenin sorumluluğunun ciddiyetini vurgular. Dünya Tabipler Birliği 1995 Bildirgesinde, bilgilendirilmiş onam ifadesinin tanımının bir kısmı şöyledir: *Hasta kendisiyle ilgili tıbbi gerçekler dâhil olmak üzere sağlık durumu konusunda tam olarak bilgilendirilme ve kendisi hakkındaki tıbbi kayıtlara ulaşma hakkına sahiptir. Bununla birlikte hastanın kayıtlarında bulunan ve üçüncü bir kişiyi ilgilendiren bilgiler, bu kişinin onayı olmaksızın hastaya verilmemelidir.* Kuyu belgeselinde görsele eşlik eden sözlü açıklamalar, duygulardan çok fiilen yaşanmış somut olaylara odaklanır. Örneğin filmin 45. dakikasında kuyulardan su içilmemesi gerektiğini öğrenen insanların tepkisi verilmez ve çıkarım seyirciye bırakılır. Böylece hem karakterlerin iç dünyalarına dair varsayımlarda bulunulmaz hem de seyirci yönlendirilmez.

Altay'ın karakterlerin acılarını vermedeki mesafeli duruşu ve seçtiği anlatım dilinin sadeliği, bilgilendirilmiş onam hassasiyetine uygun görünmektedir. Yönetmen, Cavier'in bahsettiği "postmodern sanatın içine sıkıştığı, bireyin kötüye kullanıldığı (bireycilik), tekbencilik ve narsizm çıkmazını kıramayışı" zaafından uzak durmak adına karakterleri neredeyse belirsizleştirmiş ve aynılaştırmıştır. Karakterlerin kendilerinden çok ideal edindikleri mücadeleyi ön planda tutan metin, "bilgilendirilmiş onam" bakımından etik bir sorun tezahür etmemiştir.

Film, zaman zaman içinde bulunan mekânı geniş planlarla, soyut resimleri anımsatan kuyuyu yakın planlarla göstererek karakterlerinin adına konuşmak yerine seyirciyi meselenin yarattığı duygu ve düşünceleri analize çağırır. Metnin kayıp yakınları aracılığıyla aktarımı esnasında kamera, ışık, film ekibinin kalabalığı gibi teknik güçlerle karakterlere nüfuz edilmez ve günümüz itiraf kültürüne uygun sarsıcı dışavurumlar tercih edilmez. Oysaki Messiri'nin "zevk endüstrisi" (Messiri, 1997: 55-97) olarak adlandırdığı belgesel sinemayı farklı travmatik temalar tabanında duygusal itiraflar üzerine inşa etmek; seyircinin başkasının acısıyla arınmasına, tatmin ve rahatlama sağlamasına vesile olacaktır. Kuyu'da ise bu ortam yaratılmaz. Karakterlere soru sorulmaz. Stüdyo ortamı gibi karakteri çevreleyerek yalnızlaştırıp daha fazla konuşmaya iten organize mekânlar da söz konusu değildir. Sadece söz konusu kuyular ile bağlantılı olaylarla ve karakterlerle yetinilir. Yakınlarının bedenlerini bulamayanların derin acısını hissederiz ama bu acılardan feryat yükseltilmez.

2.4. Belgesel Filme Katılmanın Sonuçları ve Kendi Kişiliğiyle Görüntüsü Üzerinde Kontrol

"Belgesel filme katılmanın sonuçları ve kendi kişiliğiyle görüntüsü üzerinde kontrol" ilkesi, diğer hassasiyetler gibi soyut ve somut olarak mutlaka irdelenmesi gereken bir konudur. Filmin yaratıcısının amaçlarıyla metinde yer alan karakterlerin ortak amaçta olup olmadığının değerlendirilmesi, Pryluck'un dördüncü ilkesi için en belirleyici kriter olabilir. Yönetmenin eserin estetik, dramatisasyon veya herhangi ögesi hakkında belirleyeceği öncelik, vurgu ve farklılık, karakterlerin gerçeklik temsilini doğrudan etkileyecektir. Kuyu filminde ise metne dâhil olanların kişilikleri hakkında bilgi verilmez, karakterler sadece kayıplarla yakınlıkları (ağabey, anne, kardeş vb) üzerinden tanıtılır. Karakterler gündelik kıyafetleriyle görüntülenir ve çekimler

için kostüm veya özel bir kıyafet kullanılmaz. En yalın tariflerle karakterler oldukları gibidirler ve sinema filminde var olma fikriyle görüntülerini değiştirmezler çünkü kendi görüntülerini bir film görüntüsünden çok, metni oluşturan dizgeler içinde, arasında, bir kısmında ve/ya tamamında, bütüne işlevsellik kazandıran parçalar olarak görürler. Her bir karakter diğeriyle harmanlanarak adeta kuyularda yok olan bedenlerin belirsizleşen tezahürlerinden birine dönüşür. Bu bağlamda Kant'ın fenomenlerin görünüş değil birer beliriş olduğu iddiasına uygun bir işleyiş gözlemlendiği ileri sürülebilir. Tanımlama ile görüntü ve öz ayrımını ortadan kaldıran Kant, fenomeni beliriş olarak ifade ederek belirenin koşullarına gönderme yapmıştır.

Kant'tan hareketle her biri birer görüntüye değil belirişe dönüşen karakterler, imgeleminin değil filmin meselesiyle ilgili koşulların taşıyıcıları olur. Bu haliyle karakterler sinemasal estetik ve seyir hazzından ziyade meselenin katmanlarına, açıklayıcı damarlarına ve birbirinin tamamlayıcısına ya da Kant diliyle ifade edilirse "beliriş koşulları"nın göndermelerine dönüşür. Dolayısıyla Pryluck'un sorguladığı karakterlerin kişilik ve görüntü kontrolü, ehemmiyetini kaybeder çünkü karakterler anlatılmak istenen gerçeğin parçalarına evrilirken asıl olan sahnedeki kişilik ve görüntüleri değil bu göstergelerin ne anlatmak istediğidir. Tam da Pasolini'nin ifade ettiği gibi; "O halde sinema, gerçekliğin yazılı dilinden başka bir şey değildir... Bu onun ne öznel ne de sembolik olduğunu gösterir; dolayısıyla o gerçeklik üzerinden temsil eder" (Pezzella, 2006: 44). Kuyu belgeseli de sadece yedi kişinin kayboluşu ve aranması gerçeğine odaklanır.

Merkezde anlatılan ana karakter ya da sinemada tip olarak adlandırılan kişileri imgeleyen öznel, nesnel ve/ya sembolik tipler de söz konusu değildir ancak her biri güç bir hakikatin öğeleridir. Fransızca kökenli Caractère ve Yunanca kökenli Kharakter kelimelerinden gelen bu terim; metale kazınmış damga, mühür, çizmek, nitelik, görünüş anlamına gelmektedir. Fransızca kökenli Typ ve Yunanca kökenli Typos kelimelerinden gelen tip terimi de; kalıp, standart biçim, matbaa harfi, damga anlamına gelmektedir (Nişanyan, 2002). Filmde karakter tanımlamasına uygun özel niteliklere ya da tip tanımlamasına uygun kalıplara izin verilmez. Çünkü karakterlerin bazıları daha yerel çağrışımlar yapan geleneksel kıyafet, jest, mimik ve genel bir tutum sergilerken çoğunluğu günümüzde yaygın olan sıradan pantolon, gömlek, kazak vb. giysilerle kendilerini değil kayıpları anlatır. Dolayısıyla filmde sinemasal tanımlama kaygısıyla karakter ya da tipler görüntüleri olmadığı söylenebilir.

Görüntüler bir kuyu etrafında, içinde, dibinde, duvarlarında, taşlarında, dışında, yakınında ve uzağında, metnin bütününe dokurken kişiler özel nitelikleri ya da görünüşleriyle metne mührünü vuramaz hatta küçük ancak önemli öğelere ya da belirişlere dahi indirgenebilir.

Filmde bireylerin özel alanlarına da girilmez. Karakterlerle ilgili dışarıdan ya da içeriden bilgi verilmediğinden kişilik temsilleri ve görüntüleriyle ilgili etik sorgulamalar boşluğa düşecektir. Özel alan, kişinin sadece belirli ya da belirsiz olmakla birlikte sınırlı kişiler tarafından bilinmesini istediği ve özellikle kamuoyundan saklı tuttuğu yahut kamuoyu nezdinde güncel kalmasını istemediği olaylardan oluşan alandır. Kişi bu olayları sadece aile çevresi, yakın dostları ya da güvendiği kişilerle paylaşır (Dural, 2015: 136) Oysaki karakterler bireysel haklar ve özel alan gibi sınırlar yerine "kuyu" merkezinde saklı tutulmanın açığa çıkmasını bekleyen birer görüntüye dönüşmüştür.

Kişinin gizlilik alanı, iç düşünce ve duygu dünyası ya da kısaca kişisel özgürlük bölgesinin en dokunulamaz çekirdek alanı olarak da tanımlanabilir (Paschke, 2009: 2097). Ancak filmde en gizli, en derin duygu ve düşünceler hatta kişisel özgürlükler, karakterler ile değil kuyu ile tanımlanır. Belgeseller, işledikleri konu itibarıyla bireylerin duygu, ilişki ve eylemlerini kapsayan

genel insani durumlardan farklı konular üzerinde durmuştur; bu konular kurmacanın da içeriğidir (McLane, 2012: 1). McLane'den hareketle Kuyu belgeselinin, yüzeyde kayıp yakınlarının mücadelesini anlatırken, arayışın, kaybedişin ve sonsuz bekleyişin kurmacası olduğu söylenebilir. Dolayısıyla Pryluck'un karakterlerin belgesel filmdeki varlığını ve görüntüsünü sorguladığı dördüncü etik ilkesiyle işaret ettiği uyarı, Kuyu filminin karakterleri için söz konusu olmaz. Çünkü yönetmenin kısmen belirsizleştirdiği karakterlerin filmdeki varlık nedeni, yakınlarının kaybedilmiş olmasıdır.

2.5. Kültürel Farklılıkların Oynadığı Rol

Kültür; insanoğlunun tüm yaşantısı boyunca inanç, dil, sanat, edebiyat, duygu ile düşünce bağlamında yer almıştır ve bu yüzden dil-kültür ilişkisi yaşantımızın önemli ögesi haline gelmiştir (Babayiğit 2020; Babayiğit, 2021a & Babayiğit, 2021b). Sinemanın da dikkate alınması gereken unsurlar arasında yer alan kültür, yönetmen ile filmi arasında kurulması gereken bağı güçlendirir. Pryluck, belgesellerin mutlaka işlediği konuya kültürel yakınlığı olan ve konusuna hâkim sanatçılar tarafından yapılması gerektiğinin altını çizer.

Yönetmen, kültürel olarak tanımadığı, bilmediği ve parçası olmadığı bir çalışmada “ben ve öteki” diyalektiğinin çıkmazına düşecektir. Her ne kadar iyi çalışsa, hazırlansa hatta meseleye dâhil de olsa, kaçınılmaz ben ve öteki diyalektiği nedeniyle yanlış, eksik, eşitliksiz veya benzeri bir sonuç doğacağından çalışma etik olamayacaktır. Sanatçı belgesel sinemada bir toplumun meselesini anlatmaya niyet ettiğinde, Russell'ın belirttiği üzere, filme dair “*Anlayabileceğimiz her önerinin, tümüyle bizim tanıdığımız öğelerden oluşması gerekir*” (Russell, 1994: 50). Russell salt sanatçı için değil izleyici içinde tanıdık öğeler fikrini önceler; “*verili-nesnel/vuku bulan gerçeklik*” ile “*verili gerçekliğin zihindeki öznel tezahürü*” arasında daima nesnel olanı, yani somut biçimdeki tanıdık öğelerin fonksiyonel olduğunu savunur.

Kültürel farklılıklardan doğacak boşluğun etik olmayan sonuçlarını öngörmek pek mümkün değildir ve bu sonuç her film özelinde değişecektir. Kuyu için yönetmenin öncelikle kayıp yakınlarının bekleyiş ve mücadelesinin filmini çeken dış göz olma konumundan kendini kurtarması önemlidir. Yönetmenin konumunu, bir toplumun meselesini anlatmaya çalışan etnograflara benzetmek mümkündür. Emerson, belgesel sinemacının etnografik bir tutumla “onlar” ayırımından ‘biz’ sahiplenmesine geçebilmesinin mümkün olduğunu inanır: “*Etnografların en belirgin özellikleri, alana çıkmak ve başka insanların gündelik tecrübe ve faaliyetlerine yakın olmaktır. ‘Yakın olmak’ kavramı en basit anlamıyla insanların yaşamlarını ve yapıp ettiklerini içeren gündelik tekrarlara fiziksel ve sosyal açıdan yakın olmayı gerektirir. Bu amaçla araştırmacı, başkalarını gözleyebilmek ve anlayabilmek için bu insanların yaşamlarının geçtiği kilit önemdeki yerlerin/bölgelerin tam ortasında bir konum edinebilmelidir*” (Emerson vd, 2008: 2). Altay, uzun yıllardır kayıp yakınları ve kayıplar üzerine çalıştığı için belgesel konusunun bir parçası haline gelmiştir. Zaten karakter tarafından tutanak tutan bir arşivci veya film yapmak isteyen bir sanatçı ya da herhangi bir malzeme toplamak isteyen yabancı gibi görülmez. Onlarla aynı dili konuşur ve sinemanın gerçekliğine destek olacak güçlü göndermeler yerine gerçeğin sinemasına eşlik etmek üzere iç içe ve dağınık bir gözlem sürecinin takibini sürer.

Kültürel farklılıkların olmadığını bir başka kanıtı ise filmin 50. dakikasında, incelemelerin ardından kemiklerin oğluna ait olduğu haberini annesine yönetmenin vermesidir. Yönetmenin bizzat mücadeleye eşlik etmesinden kaynaklanan bu zorlu görev, aynı zamanda dışarıdan gelen ve mücadeleyi dışarıya ileten güvenli bir öğedir. L. Herman'ın “Belgesel sinema içeriksel

merkezli olmalıdır” iddiası, Kuyu için birebir geçerlidir. *Herman’a göre belgesel film, öyküsü gerçeğin içinden çıkan bir çalışmadır. Bu nedenle de gerçekçi bir konum içinde, öykünün geçtiği gerçek yerde ve öyküyle ilgili gerçek kişilerle uygulanır* (Adalı, 1986: 14) Herman’dan cesaretle Kuyu filminin öyküsü neredeyse tamamen gerçektir denilebilir çünkü konuya, mekâna ve kişilere eşlik değil paydaşlık edilmiştir. Anlatım açısından en zengin alanlardan sinemanın mekanizmalarından ziyade; kaba, çıplak, çirkin ve somut olarak öykünün gerçekliği odaktadır. Bu noktada kültürel farklılığın altı çizilerek bildik fırsatçı, oryantalist bakışla mistik, ilginç, dikkat çekici ve çok sürükleyici bir olay örgüsü de kullanılabilirdi ve bu şekilde filmin satışı için büyük olanaklara kapı aralanırdı. Yönetmen, etik sorumluluğuyla olası kültürel farklılıkları, kültürel ortaklaşmaya dönüştürmüştür. Bu aşamada sanatçının sorumluluğu sinemasal kaygılardan ziyade, ağır bir meselenin titizlikle verilebilmesinin sınırlarının tayinidir ki Nichanian, bu hassas durumu anlatmada belgeselin de çaresiz kaldığına işaret eder. Nichanian, felaket gibi insanlık onurunun ayaklar altına alındığı, çaresizce insanlıktan dışlanma hissedildiği bir ânın, dilsel bir edim yoluyla ifade edilemeyeceğine inandığını belirtir ve sorar: "*Gerçekten de tanıklık etmenin imkânsızlığına nasıl tanıklık edilir? Sadece tanıklığın ötesindeki bir dilsel edim, tanıklık etmenin imkânsızlığına tanıklık edebilir. Bunun dilin sınırında konumlanan bir dilsel edim olması gerekir*" (Nichanian, 2011:32-33.)

Kısacası belgesel film, kültürel farklılığın arkasına sığınarak ya da çaresizliğinde kıvranarak öyküyü, öykünün kendisinden daha iyi anlatacak olursa Pyrluck’un tetkik ettiği etik ilkeler şüphesiz zarar görür ya da bahsi dahi edilemez.

2.6. İç İç Geçen Diğer Etik İlkeler

Pyrluck’un sıraladığı diğer etik ilkelerden, belgesel film yapmanın ve bunu yaparken insanları kullanmanın meşruluğu, gerçeklik iddiaları, mahremiyet ve temsil etme; yukarıdaki maddeler içinde verildiğinden ve birbiriyle ilintili olduğundan, bu noktadan sonra iç içe tetkik edilecektir.

İlk olarak, belgesel film yapma meşruluğu ilkesi kapsamında; ana akım mecralarda görünürlüğü az olan bir konu işlendiğinden ve yapımda yer alan insanlar konudan zarar gören gerçek kişiler olduğundan, Pyrluck’un bahsini ettiği “kullanma” durumu bu filmde geçerli değildir. Henüz içinde yaşanan ve süregelen bir yok edilişin tutanağı, geleceğe bırakılmaktadır. Dolayısıyla belgesel film yapma meşruluğu bir ölçüde sorumluluğa dönüşmekte, topluma ve gelecek kuşaklara alternatif bir kaynak sunmaktadır. Bir başka deyişle konu ve materyallerin belgesel için değil, belgeselin konu ve materyaller için kullanımından bahsedilmelidir. Williams, tarihe not düşen belgesellerin, kurgu filmlere oranla daha önemli olduğunu düşünür: *Tarih, film yoluyla geri döndürülebilmektedir. Filmler tarihi yeniden gözler önüne sererken, izleyenlerin soru sormalarını ve tarihi eleştirmelerini de sağlamaktadır* (Williams, 1993: 13). Örneğin filmin sonunda yakın tarihte kaybedilen insanların isimleri, bir kuyunun kurumuş duvarlarında belirir. Böylece Williams’ın dikkat çektiği yakın tarihin kayıpları bir açıdan bulunarak adeta geri döndürülür, izleyicinin soru sorması ve tarihi eleştirmesi sağlanır. Yönetmenin anlatım tarzı olarak belirlediği klasik realist yapıda, yorumlayıcı üst sesler yerine gerçek karakterlerin sesinden üst ses kullanımı ve yer yer senkronize olmayan seslerin kullanımıyla didaktiklik etkisi azaltılırken, sosyal aktörler yerine tanık sohbetleriyle bilgi aktarılması; film konusunu “alternatif tarihi bilgiler” çerçevesine yerleştirir.

Paul Rotha, pek çok kuramcı gibi dört temel anlatım tarzını kendi içinde birleştirerek “betimleyici-gözlemci” (observational) ve “yorumlayıcı-açıklayıcı” (expository) olmak üzere ikili bir yapıya indirgemektedirler (Rotha, 2000:148). Kuyu belgeselinde Altay’ın ‘betimleyici-

gözlemci' tutumu çok nettir; konuyla ilgili açıklamalara yeltenmez ve film, yorumlayıcı olmadığı gibi seyirciyi de yorumlayan değil sorgulayan bir yere çeker. Bilgileri kayıp yakınları, tanıklar ve deliller tarafından dillendirir; sonrasında dramtizasyondan uzak durarak konuyu sağa sola çekitirmez, esnetmeye izin vermez. Dolayısıyla Kuyu belgeselinde, insanları kullanmanın meşruluğu, gerçeklik iddiaları, mahremiyet ve temsil etme ile ilgili etik kuralları sarsan bir kayma da gerçekleşmez.

Gerçeklik iddiaları, mahremiyet ve temsil etme ile ilgili etik kuralların sarsılmamasının bir diğer nedeni de; canlandırma, uyarılma veya belleğin performansına başvurulmamasından ve somut olanla, görünenle yetinmesindedir. Bennett, “*düşünsel ya da kurgusal pasajlar ile dramatik rekonstrüksiyonlar ya da arşiv görüntüleri arasındaki ilişkinin, bir düzeyde biçimsel bir sorun olmasının yanı sıra aynı zamanda yönetmenin etik ve politik gerginlik noktası*” olduğunu belirtir (Bennett, 2010: 222). Altay, filmde Bennett'in belirttiği rekonstrüksiyonları tercih etmeyerek gazete, televizyon ve sözlü tanıklıklarla yetinir. Böylece delillerin retorik ve etkileyici görsellere dönüşmesinden kaçınır. Bu sorumluluk hem kayıp yakınlarının mahremiyetine özeni hem de gerçeğin temsilinden uzaklaşmamayı temin etmiştir. Anlatım dilini yer yer sadeleştirerek kısırlaştırılan bu üslup, renkli ve keyifli bir seyir zevkinden öte salt ve somut gerçeğe ulaşma çabası olarak değerlendirilebilir.

Belgeselde yer alan karakterler, anlattıklarıyla dönemin tarihine tanıklık eder. Örneğin 5. dakikada Hediye Coşkun, oğlunun kaybolma sürecinin nasıl geliştiğini anlatır. Daha sonra 7,40. dakikada, kayıp Seyhan Doğan'ın kardeşi Hiznî Doğan, 29 Ekim 1995 tarihinde, kendisiyle birlikte altı kişinin gözaltına alınma sürecini aktarır. O esnada kendisinin henüz 11 yaşında olduğunu söyleyen Hiznî Doğan, askerler tarafından dayak yediğini ve uçuruma atıldığını, daha sonra gözlerinin bağlanıp tabura götürülerek orada her birinin ağır işkencelere maruz kaldığını anlatır. Dört gün sonra serbest bırakıldığında, 13 yaşındaki kardeşi yanında yoktur. O andan itibaren annesinin tabur, savcılık ve okul arasında gidip gelen arayışı başlar. Ardından gazete kupürleri, “Dargeçit'te 7 kişi kayıp”, Kürt aileler kayıplarını geri istiyor”, “Kayıplar ülkesi” başlıklarıyla ekranda kayarken, anne Asiye Doğan, oğlunu arama mücadelesini Ankara'ya taşır ancak bir süre sonra o da kayıplara karışır ve oğlunun kemiklerini bulmadan öldüğü haberi gelir.

Süha Arın, belgesel sinemada kullanılacak yedi anlatım dilini şöyle sıralamıştır: *Klasik Sözlü Anlatım, Sözsüz Anlatım, Görüntü ile Sesi Farklılaştırma, Sorunu ya da Konuyu Belgeselde Yer Alan Kişi ya da Kişilere Anlatırma, Görünen Bir Sunucu/Spikerin Kameraya Bakararak Anlatması, Açıklayıcı Yazılarla Anlatma, Karma Anlatım* (Öztürk, 2019: 116-117).

Kuyu'da bu anlatım tekniklerinden klasik sözlü anlatım, sözsüz anlatım, sorunu ya da konuyu belgeselde yer alan kişi ya da kişilere anlatırma ve açıklayıcı yazılarla anlatma kullanılmış; görüntü ile sesi farklılaştırma, sunucu ile heyecanı tırmandırma ve karma anlatım ile zengin bir dramtizasyon tercih edilmemiştir. Görüntülerin ve sesin gerçeklikten uzaklaşmamak ya da gerçekliği zedelememek için, doğrudan ve dolaysız bir şekilde verilmesi amaçlanmıştır.

Tuğba Elmacı “*Belgeselde Çoğalan İmge Buharlaştıran Anlam*” kitabında, belgeselde dramtizasyon tehlikesine karşı uyarır:

“*Dramtizasyonun belgesel filmde zedelediği en belirgin noktalar; oyuncu dramtizasyonu ile belgesel film izleme pratiğinin imgesel filmle çakışması ve belgeselin salt bilgiyle bağı sebebiyle anlatımı zenginleştirme uğruna yapılan aşırı görsel bombardımanın da metindeki dramtizasyona etki ederek bilgi ve belge fazlalığı yaratıp belgesel içeriğinin özüne zarar vermesi olarak sıralanabilir* (Elmacı, 2011: 46-47). Kuyu belgeselinde dramtizasyon ile

akıcılık, özdeşleşme ve heyecan sağlayacak anlatım tekniklerinden imtina edilmiştir. Belki de, özüne sadık kalmaktan ziyade salt öze ulaşmak ve gerçeğin belgeselini inşa ederek etik kurallardan sapmamak amacıyla anlatımın kuru, tekdüze ve bazen akıcılığı sekteye uğratan bir yapıya sığdırıldığı söylenebilir. Çünkü Elmacı'nın bahsini ettiği imge çokluğu ve dramatisasyonun yerine salt Kuyu imgesinin simgesel ve metaforik göndermeleriyle yetinildiği iddia edilebilir.

3. Metaforik ve Sembolik Anlamın “Kuyu”nun Gerçekliğine Etkileri

“Kuyu” anlam üretmede güçlü metaforik göndermeleri nedeniyle edebiyat, resim ve sinema gibi pek çok sanat alanında sıklıkla kullanılır. Altay'ın anlam çoğaltmadaki tutumu ise var olan hikâyeleri zengin okumalardan arındırmak ve kuyuyu merkeze alarak anlatmaktır. Meselenin esası kuyu kelimesiyle özdeşleştiğinden, neredeyse hikâyenin kendisinin metafora dönüşme tehlikesine karşın, kuyunun mümkünse hiçbir şeyi temsil etmemesine dikkat edildiği gözlemlenir. Olayların düğüm ve çözüm noktalarının mekânı olan “kuyu”, metaforik çağrışımlardan uzaklaştırılarak şiirsel gerçeklikten ve soyut atıflardan vazgeçilmiş ve tamamen çıplak gerçeğe ulaşmak hedeflenmiştir.

Kuyu kelimesinin sözlük anlamları Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde şöyle sıralanır:

1. *Su katmanına varıncaya kadar derinliğine kazılan, genellikle silindir biçiminde, çevresine duvar örülen, suyundan yararlanan çukur.*
2. *Toprağa kazılan derince çukur.*
3. *mec. İçinden çıkılamayan durum veya yer.*
4. *Yer altındaki iş yerlerine ulaşmak için açılmış ve kesit boyutları derinliğine oranla sınırlı, düşey veya düşeye yakın bağlantı yolu (TDK Sözlük).*

Kuyu kelimesinin kullanımını düz ve yan anlamlarıyla filmin metninde yer alır; Toprağa kazılan derince çukurlar kapatıldığından, aranan bedenlere ulaşmak için kayıp yakınları tekrar toprağı kazar. Örneğin metnin 18. dakikasında kuyunun su dolu olduğu ve yakın planda kovayla su çıkarıldığı görülür ya da 33. dakikada bir çocuk kuyuya atlar, kuyunun içinden önce taşlar, daha sonra bir gömlek çıkarır ve en sonunda altta su görülür. Bedenler bulunsa dahi suçlulara ulaşamama ve yıllar süren bekleyişin yarattığı travmatik iz vb. pek çok nedenle kayıp yakınları, kendilerini içinden çıkılamayan bir durumda hisseder. Filmin 47. dakikasında kayıp yakınlarından biri kuyunun başında oturarak kendini şöyle ifade eder:

“Seyhan 18 yıl boyunca bu kuyuda uyudu. Bu kuyu benim ve ailemin yüreğinde derin bir yara açtı. Hayalimde, yüreğimde, kalbimde güzel olan her şeyi bu kuyu altüst etti.”

Kayıp yakınının bu sözleri, metaforik olarak çıkışsızlık, bilinmezlik, karanlık, korkunçluk, ceza, çile, ölüm, zulüm gibi birbirine yakın olumsuz çağrışımların dahi yumuşatılarak ifade edildiğini hissettirir. “Seyhan 18 yıl boyunca bu kuyuda ‘uyudu’” derken, Seyhan'ın çektiği çileye, uğradığı zulme ve ölümüne yol açan süreçte, maruz kaldığı eziyete daha yakın duran “öldü” fiilini kullanmaması dikkat çekicidir. Muhtemelen kayıp yakınları da acıyı haykırmak yerine amaçlarına ulaşma ve mücadeleden vazgeçmedikleri mesajını daha fazla önemsemektedirler. Dolayısıyla yönetmen de tercihini bu yönde belirleyerek yaşanan trajedinin sosyolojik ve psikolojik sonuçları yerine somut sonuçları yani kaba ve çıplak gerçeği seçmiş, metaforik olandan vazgeçmiştir.

“Metafor özel bir yeteneği olmayan sıradan insanlarca gündelik hayatta büyük bir zihin faaliyeti gerektirmeksizin kullanılır. Metafor linguistik bir süs, gereksiz bir dekor değil, insanî düşüncenin ve akıl yürütmenin ayrılmaz bir unsurudur” (Lakoff ve Johnson, 2015: 12)

Eski Yunanca “metaphora”dan gelen “metafor” sözcüğü “meta: öte” ve “pherein: geçmek, taşımak, yüklenmek” kelimelerinin birleşmesiyle “öteye geçmek, bir yerden başka bir yere götürmek” anlamına gelir (Nişanyan, 2004: 293; Lakoff ve Johnson, 2010: 16). Filmde anlamı öteye taşımak, farklı alanlara göndermeler yaparak zenginleştirmektense görünenin gücüne sığınmak ve sığınmak esastır; hatta kayıpların bulunduğu yerin kuyu ya da başka bir yer olmasının anlamı değiştirmeyeceği düşüncesine erişilir.

Metaforik dilin en güçlü olduğu durum, metaforların silikleşip, okurun dikkatinden kaçacak belirsizliğe ulaştığı metindir. Metaforları, literal gibi sunmak, ideolojilerin en güçlü aygıtıdır (Miller, 1995: 238). Altay’ın tercihi “kuyu” her ne kadar sanatsal ve estetik bir okumaya teşneyse de fonksiyonel olarak sadece su çıkarılmak için toprağa kazılan, derince çukurdur ancak bu kuyu, içinde kayıp bedenler saklayan başka bir evren olduğundan, gösterilse ya da gösterilmese de sezgiler devreye girer. Miller’in bahsini ettiği metaforların literal olarak sunulması, ideolojik açıdan belgesel sinemayı güçlendirir, gerçeğe dolayısıyla etik olana ulaştırır. Derrida’nın “Metin, kompozisyonunun yasasını ve oyunun kuralını ilk bakıştan, önüne ilk gelenden saklıyorsa metindir ancak” (Derrida, 2012: 13) sözünden hareketle denilebilir ki “kuyu”nun kayıp bedenleri saklaması ve belgeselin arayışa eşlik etmesi; anlamı öteye taşıma, atıfta bulunma veya soyut bir katman daha kazandırma amacını taşımaz. Hatta metaforik anlamlarını da kendine gömen, saklayan, susan bir yapıya dönüşür ve bu haliyle basitçe anlatılamayanı teşhir eden niteliktedir.

Kuyu, başrolde bir söylem biçimi olarak ekrandadır. Ne var ki orada olmasının sebebi güçlü metaforik göndermeleri değil, gerçekten kayıpların bulunduğu mekân olmasındandır. Ricoeur der ki “Metafor hem ‘-dir’, hem de ‘değildir’i birlikte içerir. Anlam birbirine ait olmayan iki şey arasındaki gerilimden bağlama uygun olarak doğar ve dolayısıyla bağlamsal olduğu için de sözlüklerde değil, ancak söylemlerde bulunur” (Crawford, 2013: 95). Filmde kuyu, hem somut olarak düz anlamıyla kuyudur hem de tüm bilinmezlikleri, çıkmazları ve kompleks çağrışımları ile oradadır ancak bundan imtina eden bir dille sunulur.

Filmde kayıp yakınları tarafından, köyde 4-5 metrede bir su kuyusu olduğu dile getirilir. 45. dakikada konuşan kayıp yakını, köylüler tarafından su içmek için kullanılan kuyuların ölüm kuyusuna dönüştüğünü ve hepsinin devlet tarafından kapatıldığını söyler.

Heidegger için göndermelerin üstesinden gelmek, “bugüne kadarki felsefeyi elden çıkarmak” değil, “varlığın doğruluğu sorusunun önceliğini, var olanın ‘ideal’, ‘nedensel’, ‘aşkınsal’ ve ‘diyalektik’ açıklaması karşısında özgür bırakmak... onun ilk başlangıcının içine sızarak”tır (Heidegger, 2010: 114-115). Altay’ın dolaysız ve düz anlama sığınma ısrarı, Heidegger’in “varlığın doğruluğu sorusunun önceliğini”, “ideal, nedensel, aşkınsal, diyalektik” olan işaret ağlarından yalıtılarak anlamın ilk manasına sızmasına denk düşer. Brandstetter’in anlamın göndermelerinden imtinayla bahsetmesine benzer bir tutum, film için de geçerlidir: “Yazar metni imha eder fakat ördüğü işaretler ağı, ondan sonra da yaşamaya devam eder” (Brandstetter, 2015: 237). Yaratılan metnin amacını aşması hatta anlamın metnin içinde yaratıcısının kontrolünden çıkması, pek çok sanatçının daimi kaygısıdır. Baudrillard, sanatçının bu kaygısını, “Anlam her zaman mutsuzdur” (Baudrillard, 2011: 127-128) diyerek açıklar ve anlamın

mutsuzluğunun ise, “dilin mutluluğu ve şiirsel özgünlük yoluyla” çözülebileceğinden bahseder. Oysaki Kuyu filmi şiirsel özgünlükten kaçınarak gerçeğin belgeselini sırtlanan bir yapımdır.

4. Sonuç

Kuyu belgeseli, üçü çocuk, yedi kişinin gözaltına alındıktan sonra kaybolmasını ve yakınları tarafından yıllarca aranmasını, nesnel bir bakışla ve gerçekliğe sadık kalarak beyaz perdeye taşımayı başarmıştır. Yönetmen, yakın tarihin oldukça dramatik bir olayını, dramtizasyona kaçmadan, duygu sömürsü yapmadan hatta kayıpları öne çıkarmadan filme almıştır.

Kuyu belgeseli, Pryluck’un belirlediği, bir belgeselde bulunması gereken etik ilkeleri uygulayarak salt öze ulaşmayı ve gerçeğin belgeselini inşa etmeyi amaçlamış ve amacına ulaşmıştır.

Belgeselin amacına ulaşmasında, bağımsız bir yapım olarak piyasa koşullarını değil kendi hikâyesinin gerçekliğini araması, belgelemesi ve sunması etkili olmuştur. Bu sunumda yönetmenin metaforik anlatımdan kaçınması da belirleyicidir. Yönetmen, izleyicinin dikkatini “nasıl” söylediğinden ziyade “ne” söylediğine yönlendirerek mesajın anlamını öne çıkarmıştır. Yönetmenin ne söylemek istediği, filmin hemen ilk saniyelerinde, “Ölüm ve yaşam arasında arafta kalmış kayıplar ve onlar için mücadele edenlere” yazısıyla ilan edilir. Ardından 2,80. dakikada, kayıpları aradığı için Galatasaray Meydanı’na gelen Cumartesi Annelerinden birinin, “*Bu betonun üzerinde kışın donuyor yazın da sıcaktan pişiyoruz. Kimse neden burada olduğumuzu sormuyor ama sonuna kadar o kemiklerin peşinde olacağız*” sözleri, filmin amacına dair ipuçlarını deşifre eder. 33. dakikada, arama çalışmaları sırasında ismi belirsiz bir çocuk kuyuya atlar ve çocuğun kuyudan taşlar çıkardığı görülür. Daha sonra bir gömlek çıkarır. 36. dakikada tahta bir merdivenle kuyuya inilir ve kuyudan bir kemik çıkarılıp kenara konulur. Anlatıda, özellikle kuyuya iniş sahnelerinde konuyla ilgili hiçbir yorumda bulunulmaz. Seyirciye görüntüleri ve insanların o anda gerçekleşen konuşmalarını vermekle yetinir ancak seyircinin duygu ve düşüncesini, görüntüleri algılayışını yönlendirecek dramatik müzik, ses ve/ya farklı ilave görsellerle göndermelerde bulunulmaz. Anlatı; olay yeri, âni ve tanıklıklarıyla daraltılmış ve gerçeklik estetik kaygısı güdülmeden, hiçbir şekilde dramatize edilmeden, bazen kuru, sıkıcı ve çıplak temsil edilmiştir. Filmin sonunda yedi kayıp insanın her birinin adı, fotoğrafı, kaybolma tarihi, ardından kemiklerinin veya cesedinin bulunma tarihi belirtildikten sonra, 1984 yılından bu yana 10 binin üzerinde kayıp ve infaz davası, 3 milyona yakın zorunlu göç ve 300’ün üzerinde açılmamış toplu mezar bulunduğu bilgisi yazıyla geçer.

Belgesel; 1990’larda Kürt halkının maruz kaldığı baskı politikası sonucunda insanların kaybolmasını ve yakınlarının kayıpları arama sürecini, politik söylemlerden olabildiğince uzak, etik ilkeler doğrultusunda ve insani bir arayış odağında aktarmıştır. Tüm bunların sonunda Kuyu filmi, Mardin ve çevresinde yedi kayıp kişinin yakınlarının mücadelesini, olay ve kişiler üzerinden ifşa ederek belgesel sinemada gerçeklik temsilini yakalamıştır.

Kaynakça

- Adalı B. (1986). *Belgesel Sinema*, İstanbul: Hil Yayınları.
- Altay, D. (2005). “*Küresel Köyün Medyatik Mimarı: Marshall McLuhan*”, Kadife Karanlık, Ed. Nurdoğan Rigel, İstanbul: Su Yayınevi
- Armağan, İ. (1992). *Sanat Toplumbilimi Demokrasi Kültürüne Giriş*, İzmir: İleri Kitabevi
- Babayiğit, M. V. (2020). Expressions of Determination, Success, Diligence, Stability and Laziness in Kurdish, Turkish and English Proverbs. *International Journal of Kurdish Studies* 6 (2), 244 – 257, DOI: <https://doi.org/10.21600/ijoks.760441>
- Babayiğit, M. V. (2021a). Semantic and Modal Analysis of Some Verbs in Kurdish, Turkish and English. *International Journal of Kurdish Studies* 7 (1), 123-139, <https://doi.org/10.21600/ijoks.850817>
- Babayiğit, M. V. (2021b). Semantic Comparison of Some kinds of Adjectives: Samples from Kurdish, English and Turkish. In Balcı, T., Öztürk, O. & Aksöz, M. (Eds). *Schriften Zur Sprache und Literatur V*, (5th ed., pp. 67-75). İstanbul, Turkey: Çizgi Press.
- Barthes, R. (1998). *Roland Barthes*. Çev: Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Baudrillard, J. (2011). *Kusursuz Cinayet*, Çev: Necmettin Sevil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bennett, B. (2010). *Framing terror: Cinema, docudrama and the ‘War on Terror’*, *Studies in Documentary Film*, 4:3, 209-225
- Brandstetter, G. (2015). *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical AvantGardes*, New York: Oxford University Press.
- Crawford, N. (2013). *Theology as Improvisation: A Study in the Musical Nature of Theological Thinking*, Leiden, Brill.
- Çam, M.E & Kuşku, M & Akşit, M.A. & Şaylıgil, Ö. (Bilgilendirme (Aydınlatma) ve (Rıza (Onam) Formu ve Genel Hukuk Boyutu, 2011 [746535 \(dergipark.org.tr\)](http://746535(dergipark.org.tr))
- Deleuze, G. (2014). *Hareket-İmge*. Çev: S. Özdemir, İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Derrida, J. (2012). *Platon’un Eczanesi*, Çev: Zeynep Direk, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Dural, M. ve Öğüz, T. (2015). *Türk Özel Hukuku, C.II, Kişiler Hukuku*, İstanbul.

- Elmacı, T. (2011). “*Belgeselde Çoğalan İmge Buharlaştıran Anlam*”, Belgesel Sinema 2009 – 2010, Ed. Hakan Aytekin, İstanbul: BSB Yayınları
- Emerson, M. R. vd. (2008). *Bütün Yönleriyle Alan Çalışması*, Çev: A. Erkan Koca, Ankara: Birleşik Yayınları.
- Heidegger, M. (2010). “*Metafizik ve Sanat Yapıtının Kaynağı*”, Çev: Metin Bal, Doğu Batı: Heidegger, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Işıkman, N. G. (2009). *Ötekini Belgelemek; Belgesel Sinemada Kültürel Temsiller*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnsan Hakları Derneği (İHD) Köy Korucuları Özel Raporu (2009). https://www.ihd.org.tr/images/pdf/ocak_1990_mart_2009_koy_koruculari_ozel_raporu.pdf
- Karacan, H., & Babayiğit, M. V. (2017). *Türk ve Kürt Dillerinin Sentaks (Sözdizimsel) Karşılaştırması*. Tiydem Yayıncılık, Editör: Hasan Karacan, Basım sayısı, 3, 7-31.
- Kovacs, A. B. (2007). *Screening Modernism European Art Cinema 1950-1980*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. ve Johnson, M. (2015). *Metaforlar, Hayat, Anlam ve Dil*, Çev: Gökhan Y. Demir, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Lakoff, G. ve Johnson, M. (2010). *Metaforlar, Hayat, Anlam ve Dil*. Çev: Gökhan Y. Demir, 2. bs. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- McCling, C. (2005). The Political Documetary in America Today. *Cineaste*, 30(3), 29–36
- McLane, B. A. (2012). *A New History of Documentary Film*. Continuum Press London
- Messiri, A. M. (1997). “Daha Kapsamlı ve Açıklayıcı Bir Sekülerizm Paradigmasına Doğru: Modernite, İçkinlik ve Çözülme İlişkisi Üzerine Bir Çalışma”, Çev: Metin Eker, Divan.
- Metz, C. (1988). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Çev: Oğuz Adanır, İzmir.
- Miller, J. H. (1995). *Topographies*, California. Stanford University Press.
- Nişanyan, S. (2002). *Sözlerin Soyağacı Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Nişanyan, S. (2004). *Sözlerin Soyağacı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Nichanian, M. (2011). *Edebiyat ve Felaket*. Çev: A. Sönmezay, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Sert, S. (2021). Gazete Duvar <https://www.gazeteduvar.com.tr/can-candan-toplumun-bagimsiz-gazetecilik-bagimsiz-sanat-gibi-bagimsiz-belgesel-sinemaya-ihiyaci-var-haber-1508466>
- Onaran, O. (1985). "İlk Kuramcılar", *Sinema Kuramları*, (Der: S. Büker- O. Onaran), Dost Kitapevi.
- Öztürk, G. (2019). Sinemadan Televizyona, Belgesel Filmde Değişen Anlatı Yapısı: Can Dündar ve Tolga Örnek'in Belgesel Filmleri. Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Paschke, M. (1990). Medienrecht, Heidelberg 2009, Rn.935; RICKER, Reinhart: Rechte und Pflichten der Medien unter Berücksichtigung des Rechtsschutzes des einzelnen, NJW
- Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik*. Çev: Fisun Demir, Ankara: Dost Kitabevi.
- Pryluck, C. (1988). Ultimately we are all outsiders: The ethics of documentary filming. In A. Rosenthal (Ed.), *New challenges for documentary* (pp. 255–268). Berkeley: University of California Press.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*, Çev: İbrahim Şener, İstanbul: İzdişüm Yayınları.
- Russell, B. (1994). *Felsefe Sorunları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Sözen, M. (2008). "Anlatı Mesafesi, Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümler". Zonguldak Karaelmas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 4, Sayı 8.
- Torun, H. (2019). Belgesel Sinema Dili ve Savaş. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 144 - 158.
- Ulaş, S.E. (2002). *Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Ulutaş, S. (2016). Sinemada Gerçeklik ve Estetik İlişkisi Bağlamında Dekadan Bakış Açısı ve Çirkin [303633 \(dergipark.org.tr\)](http://303633(dergipark.org.tr))
- Williams, L. (1993). Mirrors without memories: truth, history and the new documentary. *Film Quarterly*, 46(3), 9-21
- Yalın, C. O. ve Güngör, A. (2016). Sinema-Gerçek: Hakikatin Sineması ya da Sinemanın Hakikati. Z. Özarslan içinde, *Sinema Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar*, İstanbul: Su Yayınları