

Toplum ve Bilim Bu sayıda...	3
Doğuş Şimşek - Ahmet İçduygu Giriş: Uluslararası göç, politika ve güvenlik	6
Doğuş Şimşek Göç politikaları ve insan güvenliği: Türkiye'deki Suriyeliler örneği	11
Ahmet İçduygu Türkiye'deki Suriyeli sığınmacılar: "Siyasallaşan" bir sürecin analizi	27
Ayhan Kaya İstanbul, mülteciler için cennet mi cehennem mi? Suriyeli mültecilerin kentsel alandaki halleri	42
Bahar Rumelili - Sibel Karadağ Göç ve güvenlik: Eleştirel yaklaşımlar	69
Uğur Yıldız - Deniz Sert Göçün jeopolitiği ve Türkiye'nin coğrafi kısıtlaması üzerine farklı bir yorum	93
Ayşen Üstübcü Türkiye'de göç politikaların dönüşümü: Yasadışıların uluslararası üretiminden makbul yabancıya?	106
Boran Ali Mercan Yönetimsellik bağlamında kriminoloji ve sosyal politika disiplinlerinin ilişkiselliği	122
Ersan Ocak Gezi Direnişi'nin belgeselleri nasıl yapılacak? Kavramsal bir çerçeve denemesi	155
Bülent Küçük - Buket Türkmen Müzakeresiz kamusalılık: Milli cemaatin yeniden inşası sürecinde Demokrasi Nöbetleri	181
Ümit Kurt Soykırım literatürüne eleştirel yaklaşımlar	215
<b>ABSTRACTS (İngilizce özetler)</b>	226

---

# Gezi Direnişini'nin belgeselleri nasıl yapılacaktır? Kavramsal bir çerçeve denemesi\*

Ersan Ocak\*\*

**Özet:** Kuzey Afrika'da başlayan, daha sonra Ortadoğu'ya, ABD'ye, Avrupa ve Latin Amerika'ya yayılan; Arap Baharı, İşgal Hareketi (*Occupy*), Öfkeliiler (*Indignados*) gibi farklı adlarla anılan toplumsal hareketler içinde, çokluklar, çok geniş bir aralıkta sosyal, politik, ekonomik ve kültürel talepler ortaya koydu (Hardt ve Negri, 2013). Benzer bir toplumsal hareket, 27 Mayıs 2013 tarihinde, İstanbul'da, Gezi Parkı'nda başladı ve kısa sürede Türkiye'ye yayıldı. Gezi Direnişisi sürecinde, merkezî bir örgütlenme dışında, enformel ağları kullanarak bir araya gelen ve heterojen nitelikler gösteren çokluklar, coşkun bir yaşam kudretiyle, neredeyse direnişinin her ânını kayıt altına aldılar. Kameralar her yerdedi! Sanki, Gezi Direnişisi'nin her ânını kapsayan, çokkatmanlı bir belgeseli yapıyordu. Gezi Direnişisi'nin, çoklukların yaşam gücünü artıran, heyecan dolu duygulanımları sinemacıları da sardı. Bu noktada, sinemacıların kendilerine sordukları temel soru, Gezi Direnişisi belgeselinin nasıl yapılabileceği, nasıl yapılması gerektiği sorusuydu. Gezi Direnişisi'ni kavramamızı sağlayabilecek, onu aktarabilecek olası yeni belgesel biçimlerinden ve yapım anlayışlarından biri, Gezi Direnişisi'ni kayıt altına alan farklı aktörleri ve onların ürettiği görüntüleri üretim sürecine dahil etmek olabilir. Böyle bir yeni belgesel biçimini ve yapım anlayışını geliştirebilmek için öncelikle bir kavramsal çerçeveye ihtiyacımız var. İşte, bu yazı, bu doğrultuda, bir kavramsal çerçeve kurma denemesidir.

**Anahtar sözcükler:** Gezi Direnişisi, belgesel sinema, kolektif bellek, teknik, montaj, yeni medya

(\*) Bu çalışmayı ortaya çıkaran fikre dair ilk tartışmaları Kurtuluş Özgen ile yaptık. İlerleyen süreçte, metnin ilk taslağına Aykan Alemdaroğlu, Aykut Çelebi, Fazlı Öztürk, Mahmut Temizyürek, Oğuz Karakütük, Tansu Açık, Umur Şumnu, yorum, eleştiri ve önerileriyle katkı verdiler. Çalışmanın son taslağını ise Aykut Çelebi ve Kıvılcım Tezan Ocak itinayla okudular ve değerlendirdiler. Hepsine ayrı ayrı teşekkür ederim.

(\*\*) Bilkent Üniversitesi, İletişim ve Tasarım Bölümü.

## Giriş

Değişimin failleri şimdiden sokaklara indiler ve şehir meydanlarını işgal ediyorlar; yalnızca yöneticileri tehdit edip alaşağı etmekle kalmıyor, aynı zamanda yeni bir dünya vizyonu oluşturuyorlar (Hardt ve Negri, 2013: 7).

Gezi Direnişi'nde bir araya gelen çokluklar, zaman içinde, yeni bir dünya vizyonu oluşturduklarını fark etmeye başladılar. Aralarındaki farklılıklarla birlikte, dayanışma içinde, yeni bir dünyayı kurma gücüne sahip olduklarını gördüler. Bu farkındalığın coşkusuyla yaşam kudretleri artarken, şimdiye kadar tecrübe etmedikleri duygular hissettiler. Üzerlerine gelen orantısız güç kullanımı karşısında, zaman zaman yaşam kudretlerinde düşme olduysa da, çokluklar, bu orantısız güç kullanımı ve şiddeti, ortak bir aklın hınzır, mizahi gücüyle boşa çıkarmayı becerdiler. Sokaklarda farklılıkları ile bir arada yaşayabilen, parklarda dayanışma içinde toplumsal ihtiyaçları sağlayabilen çokluklar, tüm bunları nasıl yapabileceklerine dair, bireysel düzeyde fikirlerin doğrudan söylenebildiği, tartışılabildiği müzakere biçimleri, diller ve örgütlenmeler oluşturdular. Sokaklarda, parklarda bunlar olurken, bu yazının esas konusunu oluşturan bir başka şey daha oldu: Kameralar her yerdeydi!

## Kameralar her yerde!

Şunu iddia etmek mümkün: Çok sayıda belgeselci –profesyonel-amatör, yerli-yabancı ayrımı olmaksızın– tarihsel olarak önemli olduğu şüphe götürmez bu sürecin filmi yapma arzusuyla doldu ya da, en azından, böyle bir arzuyu bir an olsun hissetti. Öte yandan, çok sayıda profesyonel-amatör, yerli-yabancı belgeselci, ellerinde kameraları, bazıları ekipler halinde, bazıları tek başına, parklarda, meydanlarda, sokaklarda, Gezi Direnişi'nin belgesel filmi yapmak için çalıştılar. O günler içerisinde hızla gelişen, değişen, dönüşen bu olayın belgesel filmi yapmakla baş edip edemeyeceklerini bilemeseler de, onlar için, yeni bir tarihin yazıldığı hissedildiği bu sürecin “ayrıcılık anlarını”<sup>1</sup> kayıt altına

1 Bugün, Gezi Direnişi denince, birçok kişinin belleğinde yer etmiş televizüel görüntülerin yüksek oranda “şiddet görüntüleri” olması çok talihsiz. Gezi Direnişi, polisle yaşanan çatışmaların dışında, barışçıl, huzur dolu bir eylemdi. Yaratıcılığı ve yeniliği de, esasen ve büyük oranda, şiddet dolu aralıkların dışında kuruldu. Biliyoruz ki, ana akım medya Gezi Direnişi'ni uzun süre görmezden geldi. Daha sonra ise, Gezi Direnişi'nin özgünlüğünü bile isteye iskalayarak, toplumsal olaylara dair ezberci görüntü üretme rejimine geri döndü: Gezi Direnişi'ne dair “ayrıcılık anları”ı ağırlıklı olarak “şiddet anları” olarak üretti ve yayınladı. Böylelikle, Gezi Direnişi'nin ana akım medya tarafından temsili, belli bir daraltmayla, “şiddet aralıkları”na indirgenmiş oldu. Hardt ve Negri'nin, dünyanın dört bir yanından gelen protestocuların katıldığı küreselleşme karşıtı “ilk küresel protesto” olarak niteledikleri (2011: 302), 1999 yılında, Seattle'daki Dünya Ticaret Örgütü Zirvesi'ne karşı yapılan protesto eylemleri bağlamında belirttikleri gibi, protesto eylemlerine ve direnişlere medyanın ilgisinin kaynağı hep şiddet olagelmıştır (303).

almak bile kendi içinde yeterliydi ve kıymetliydi.<sup>2</sup> Sonuçta, eylemciler gibi belgeselciler de, tarihsel olarak önemli, ayrıcalıklı anların yaşandığının farkındaydılar ve bu ayrıcalıklı anları ellerinden geldiğince kayıt altına aldılar. Buna bağlı olarak, Gezi Direnişi üzerine, zaman içinde, çok sayıda belgesel film üretildi.

Belgeselcilerin yanı sıra, muhabirler de Gezi Direnişi'nde fotoğraflar, videolar ürettiler. Muhabirlerin ürettikleri durağan ve hareketli imajlar, profesyonel olarak görüntü üretegedikleri için, hem teknik açıdan kaliteli hem de estetik olarak ana akım, güçlü imajlardı. Bu imajların çoğunu bağlı oldukları ana akım basın-yayın organlarında yayınlatamamaları da, fotoğraflarını ve videolarını internette paylaştılar. Sonuçta, paradoksal bir durum olarak, muhabirler, Gezi Direnişi'ne dair ana akım medyanın yayınlamayı reddettiği, ana akım estetiğe sahip "Gezi Direnişi habercilik imajları"nı ürettiler. Bu habercilik imajlarının yanı sıra, haberciliğin konvansiyonlarına sadık kalarak belgeseller yaptılar. Bu belgeseller, ana akım medyanın konvansiyonları içinden çıkan ama ancak ana akım kanallar dışında, çoğunlukla internette yayımlanan "haber belgeselleri"ydi. Böylelikle, muhabirler kendilerini, fotoğraflarını/videolarını ve bazı haber belgesellerini internette özgürleştirmiş oldular. Ana akım medya kanalları dışında yayın yapmayı sürdürdüler. Örneğin, foto muhabiri Fatih Pınar, Gezi Direnişi üzerine hazırladığı kısa haber videolarını internette yayınladı.<sup>3</sup> Bu videoların yanı sıra, Pınar, bir de "Kısaca Haziran Direnişi" (2013) adlı otuz iki dakikalık bir belgesel yaptı. O dönem *Radikal* gazetesinde muhabir olan Serkan Ocak da, çektiği eylem fotoğraf ve videoları ile video röportajları kurgulayarak "Resist" (2014) adlı yirmi altı buçuk dakikalık bir haber belgeseli üretti. Bir başka haber belgeseli de, Barış Koca ve Soner Emanet'in yönetmenliğinde, *Agence Le Journal*'de foto muhabiri olan Emin Özmen'in fotoğrafları ve videoları kullanılarak yapıldı. "Gezi Tanıklığı" adlı, 2014 yapımı bu haber belgeselinin seslendirmesini de yine Emin Özmen yaptı (Aytaç, 2014: 25).

Video aktivistler de Gezi Direnişi süresince sürekli sahadaydı.<sup>4</sup> Onlar, belgesel yapımının genel ilkelerinden biri olarak kabul edilen, mesafeli ve tarafsız olma tutumundan farklı olarak, direnişin içinde, eyleme taraf ve angaje idiler. Vi-

2 Necati Sönmez'in, Senem Aytaç'ın gerçekleştirdiği "Gezi Parkı Kayıtları" başlıklı söyleşide belirttiği gibi: "... bir taraftan da belgelenmesi gereken, aciliyet arz eden bir şey var. Bir kere illebet sürmeyecek. Oranın ezileceği, yok edileceği, bir şekilde belli. Ama bunun tarihi kalması ve kesinlikle on yıl sonrasında elimizde somut bir şeylerin olması gerektiğini herkes fark ediyordu. Üstelik bunca dezenformasyon ve manipülasyona karşı da bir direnme biçimiydi kamerayla belgelemek. #direnkamera durumu (Aytaç, 2013: 74).

3 Fatih Pınar'ın Gezi Direnişi üzerine hazırladığı kısa videoları kendisinin kişisel *Youtube* kanalı üzerinden erişmek mümkün. Bu videolar içinde "Gezi Parkı Günlüğü," Boğaziçi Caz Korosu'nun şarkısı eşliğinde, Fatih Pınar'ın 1 Haziran 2013 tarihinde Taksim'de çektiği fotoğraf ve videolarını kurgulayarak oluşturduğu bir kısa video. Bunun yanı sıra, Pınar'ın "videoröportaj" olarak nitelendiği "11 Haziran 2013" ve "15 Haziran 2013 Taksim" adlarında iki kısa videosu daha var.

4 Bu noktada, video-sanatını temel alan, video sanatının tarihi içinde ortaya çıkan video gerilla, video aktivizm hareketlerinin içinden gelenlerin yanı sıra, yine aynı kökenden gelip video denemeler (*video-essay*) yapan video sanatçılarının da sahalarda olduğunu not düşmeli.

deo aktivistler, çoğunlukla, ana akım basılı medya ve televizyon yayıncılığının görmezden geldiği ya da içine girerek görüntüsünü üretmediği kayıtları üretmek ve yaymakla meşguldüler. Hatta, bazı video aktivist gruplar “canlı yayın” işine girdi. Böylelikle, *ÇapulTV* (capul.tv), *AnkaraEylemVakti* (eylemvakti.tv), *NaberMedya* (nabermedya.tv) adlı video aktivist gruplar internet üzerinden canlı yayınlar yaptılar (Doğanay ve Kara, 2014). Doğanay ve Kara’ya göre, bu video aktivist gruplar, olamı olduğu anda temsil edebilme gücünü kullanarak yanlış bilgilendirmenin önüne geçebileceklerine inanıyorlardı. Yayınladıkları içerikle, bir yandan direnişin koordinasyonunu sağlarken, diğer yandan seyircilerinin zamanla direnişe katılmalarıyla direnişin ayakta kalmasına destek verdiklerini düşünerek, buna inanarak video aktivizm yapıyorlardı (Doğanay ve Kara, 2014).<sup>5</sup> Video aktivistlerin kendi aralarındaki farklılıklar, Gezi Direnişi’nin çokluklarına benzer biçimde, “video aktivizm çokluğu”nu da kurdu (Doğanay ve Kara, 2014). Gezi Direnişi’nin kurduğu ve yaydığı alternatif bir örgütlenme ve birlikte yaşam önerisinin “taktiksel medya” sıydı onlar (Kluitenberg, 2011).

Sadece belgesel sinemacılar, muhabirler ve video aktivistler değil, Gezi Direnişi’ne dahil olanlar, yani eylemciler, veya içinden, kıyısından geçenler, yani sokaktaki “tanık yurttaşlar,” illa ki –yanında bir kamera<sup>6</sup> varsa onunla, ama çoğunlukla ceptelefonunun, bazen de tabletinin kamerasını kullanarak– fotoğraflar, videolar çektiler. Bunları sosyal medyada, internet platformlarında paylaştılar veya kişisel dijital depolama alanlarında, arşivlerinde tutarak kendilerine sakladılar. Sonuçta, Gezi Yurttaşları diyebileceğimiz heterojen bir kitlenin, farklı bakış açılarını yansıtan, merkezsiz biçimde internete saçılmış veya kişisel dijital depolama alanlarına kapatılmış “Gezi Direnişi fotoğrafları ve videoları bolluğu” oluştu.

Bu dört grubun (belgeselciler, video aktivistler, foto/video muhabirler, tanık yurttaşlar) yanı sıra, Gezi Direnişi’ne dair görüntü-ses üretme rejimlerine “tersinden” bir tane daha eklemek mümkün. 30 Mayıs 2015 tarihinde açılan ve 15 Haziran 2015 tarihine kadar, Ankara Çankaya Belediyesi Galeriyi’de ziyaret

5 Gezi Direnişi’ni varlıklarıyla şenlendiren, coşturan ve güç katan ritim gruplarının mensuplarından biri, *Gezi’nin Ritmi* (Güvenç Özgür ve Michelangelo Severgnini, 2014) belgesel filmi için verdiği mülakatta, ritim gruplarının işlevini aynı sözlerle ifade ediyor.

6 Bugün, “kamera” dediğimizde, en basit ve ucuzunun bile hem fotoğraf hem video çekebildiği cihazlardan söz ediyoruz. Bu cihazlar çok farklı nitelikler gösteriyor. Gezi Direnişi’nde –dünyadaki benzer diğer toplumsal hareketlerde olduğu gibi– bir yanda, daha klasik gövdeli, değiştirilebilir lensli fotoğraf kameraları (ki bu kameraların dış görünümü kabaca aynı olup profesyonel olanları televizyon yayını standardında, hatta sinema gösterimi kalitesinde video görüntüsü üretebiliyor) kullananlar olduğu gibi, öte yanda, *quadrocopter*lere, *dronelara* monte edilen kameralar ya da *GoPro* markasıyla bilinen barete, elbise üstüne monte edilebilen küçük kameralar gibi cihazlar da kullanıldı. Uzun zamandır, medya teknolojilerinin gelişmesiyle, yurttaşlar giderek daha kaliteli video kayıt cihazlarını daha yaygın biçimde kullanıyor. Yüksek kaliteli video üretimi gündelik hayatın bir parçası haline geliyor. Ben bu durumu çok önemli bir potansiyel olarak görüyorum. Renov’un “belgeleme itkisi” dediği nosyonun artık yalnızca belgeselciler ile sınırlandırılmaması gerektiğini, söz konusu potansiyelin yurttaşlar için de geçerli olduğunu hesaba katmamız, artık böyle bakmamız gerektiğini düşünüyorum (Renov, 1993: 22-23).

edilebilen, Seyri Sokak Video Kolektifi'nin "Aksinden Yansı" adlı Video/Fotoğraf Sergisi'nde teşhir ettiği üzere, devlet de şehre yerleştirdiği gözetleme kameralarını<sup>7</sup> kullanarak Gezi Direnişi'nin aksinden bir "resmî görüntü arşivi"ni oluşturmuş durumda. Kente yerleştirilmiş gözetleme kameralarına ek olarak, örneğin Ankara'da, Ankara Emniyet Müdürlüğü'nün Radyo TV ve Foto Film Şube Müdürlüğü kameramanları tarafından bizzatıhi eylem alanlarında çekilmiş görüntüler de var. Bu görüntüler, kolluk güçlerinin Gezi Direnişi'ni kayıt rejimlerini açık ederken, devletin bakış biçimini ve eğilimlerini de bize gösteriyor. Öte yandan, bu resmî görüntü arşivi kamuya açık değil. Devletin kendi bakış açısının inşa ettiği veritabanlarında kayıt numarası verilerek arşivlenmiş bu görüntüler, konuyla ilgili davalarda, madur avukatlarının talepleri üzerine, oldukça zorlu bir süreç sonucunda elde edilebiliyor.<sup>8</sup> Ve ancak, Seyri Sokak Video Kolektifi'nin yaptığı gibi bir teşhir yapılırsa halkın erişimine açılmış oluyor.

Sonuç olarak, Senem Aytaç'ın belirttiği gibi, "Gezi Direnişi, Türkiye'de en fazla kayıt altına alınmış toplumsal hareketlilik olarak şimdiden tarihe geçti" (2013: 68).<sup>9</sup> Tam bu noktada bir durumun altını çizmeliyim: Yukarıdaki gruplandırma analitik bir kavrayış için gerekli olmakla birlikte, bu gruplandırmanın kurduğu her tür sınırlandırma, tekil olarak birçok görsel-işitsel üretim tarafından aşılabilir. Belgelemeci itkiyle yola çıkan ve bir anlatı olarak kapatılan her görsel-işitsel işin temel özelliklerinden biri de, yaşamın kendisini anlamak için, çapraz örgütlere, örüntülere duyulan ihtiyaç nedeniyle, sınırların aşılmasının kaçınılmazlığıdır. Bu nedenle, yukarıdaki gruplandırma bir analitik kavrayış çabası olarak görülmeli, yapılan gruplandırmanın sınırlarının geçişken olduğu hep akılda tutulmalıdır. Yazının bundan sonrasında, belgeselcilere odaklanarak Gezi Direnişi'nin belgeselini yapmanın zorluklarını tartışacağım.

## Gezi Direnişi belgeseli yapmanın zorlukları

Gezi Direnişi sürecinde, yukarıda saydığım grupların (belgeselciler, videoaktivistler, foto/video muhabirler, tanık yurttaşlar ve devletin gözetlemeci

7 Bu gözetleme kameraları MOBESE kameraları olarak biliniyor. MOBESE kısaltmasının açılımı "Mobil Elektronik Sistem Entegrasyonu". Yani, şehir gözetleme kameralarını da kapsayan daha geniş ve entegre bir sistemin adı MOBESE. Bu kameralar da, bu sistemin entegre bir parçası olan "şehir gözetleme kameraları".

8 Seyri Sokak Video Kolektifi'nin "Aksinden Yansı" sergisindeki "Gözüm Hangi Poliste Kaldı" adlı iş, Barış Ceyhun Davası için avukatların, videocularla nasıl çalıştıkları üzerine. Yirmi yedi dakikalık video işinde görüyoruz ki, avukatlar kurgu bilgisayarının monitöründe, Ceyhun'un polis tarafından vurulduğu zaman aralığında farklı açılardan çekilmiş videoları analiz ederek hukuki savlarını geliştiriyorlar. Analiz edilen videoların çoğunluğunu ise, sosyal medya üzerinden yapılan bir duyuruyla derlenen, Gezi Yurttaşları'nın tanıklık videoları oluşturuyor.

9 Lara Baladi de, Mısır Devrimi için benzer bir ifade kullanıyor: "Bugün, Tahrir Meydanı, dijital çağda en çok belgelenen ve yayınlanan olaylardan biri olarak karşımızda duruyor" (28 Temmuz 2016). Sonuç olarak, yeni toplumsal hareketlerin çok geniş bir belgeleme ile kayıt altına alındıklarını söyleyebiliriz.

kamera(man)ları ürettiği farklı türden görüntüler –sonuncusu kamuya açık olmadığından, onu yalnızca kem gözler gördü– farklı oranlarda internet üzerinde dağıldı. Direnişin karmaşası ve karışık duygularına<sup>10</sup> karşılık gelen haber videoları, eylemin içinden görüntüler, canlı yayınlar, bir gecede hazırlanan video klipler internette sürekli çoğalıyor ve virütik bir bulaşıcılıkla yayılıyordu. Videoları üretenlerine eşleyerek söyleyecek olursam, muhabirlerin özgürleştirilmiş haber videoları; video aktivistlerin eylem videoları ve canlı yayınları; Gezi Yurttaşları'nın tanıklık videoları, video klipleri yaygın biçimde dolanımdaydı.<sup>11</sup>

Gezi Direnişi Belgeselleri'nin direniş sürecinde ortaya çıkmasını kimse beklemiyordu. Bu filmlerin üretimi için zamana ihtiyaç olduğunu, direnişin ardı sıra ortaya çıkacaklarını herkes öngörebiliyordu. Bu esnada, belgeselciler hep yaptıkları gibi, süreci gözlemliyor, “gerçeğin önceden kestirilemez hareketini” yakalama arzusuyla (Renov, 1993: 21-22), sürekli olayları kaydediyor; kaydettikleri görüntüleri yeniden yeniden seyrederek analiz ediyor; Gezi Direnişi'nin görsel-işitsel temsillerini muhafaza etmeye gayret ediyorlardı. Bu süreçte, Gezi Direnişi'nin politik ve duygulanımsal dinamikleri belgesel sinemacıları da içine aldı, belgeselci olmakla eylemci olmak arasında sürekli kaymaların yaşandığı yeni, farklı pozisyonlar ortaya çıktı. Belgeselciler, öncelikli olarak, eylemci olma eğilimi gösterirken,<sup>12</sup> eylemcilerin büyük çoğunluğu eylemi kayıt altına alarak, “belgeselci itkisi” ile, “belgeleme arzusu” içinde hareket ettiler (Renov, 1993).

Belgesel sinemaya dair yaygın toplumsal kanaate dayalı olarak, Gezi Direnişi'nde yaşanan olayların görsel-işitsel kayıtlarını işleyip Gezi Direnişi'nin gerçeğini olduğu biçimde, “nesnel” olarak temsil etme iddiası bir yanda; toplumun, daha üretilmeden Gezi Belgeselleri'ne yüklediği, Gezi Direnişi'nin hakikatini temsil etme beklentisi diğer yanda, belgeselciler oldukça ağır bir yük altındaydı. Öte yandan, öncelikle Gezi Direnişi'nin görsel-işitsel tarihî belgelerini üretmenin ağır sorumluluğunu yerine getirebilmek ve sonrasında “bütünlüklü” bel-

10 Kayıplarla gelen derin kederlerden, genç kuşakların ilk kez kolektif biçimde hissettikleri ama anlamlandırmakta zorlandıkları büyük sevinçlere kadar geniş bir spektrumda çok farklı duyguları bunlar...

11 Bu saydığım türden videolardan yapılmış bir derleme için bkz. “Kente Başka Bir Gözle Bakmak: Bir Gezi Albümü”, *Altyazı*, 23 Temmuz 2013. <<http://www.altyazi.net/olan-biten/kente-baska-bir-gozle-bakmak-bir-gezi-albumu/>>.

12 Gezi Direnişi'nin hemen akabinde, *Altyazı* dergisinde, Senem Aytaç'ın moderatörlüğünü yaptığı bir söyleşi yayımlandı. Bu söyleşide, “Gezi Parkı'nda öncelikli olarak birer eylemci olarak bulunup kameralarını da ellerinden bırakmayan bir grup” bir araya gelmişti. Söyleşiye katılan “*Videooccupy* ekibinden Olgu ve Güliz, Gezi'deki diğer sinemacılarla birlikte çekim yapan *Altyazı*'dan Zeynep Dadak, belgeselci Elif Ergezen ve [2013 yılında] gösterimleri Gezi sırasında gerçekleştirilen *Documentarist*'in yöneticisi, sinema yazarı ve belgeselci Necati Sönmez”, söyleşi içinde, Gezi Parkı'nda her şeyden önce birer eylemci olarak bulduklarının altını farklı biçimde çiziyorlardı (Aytaç, 2013: 68). Mesela, *Videooccupy*'dan Olgu şöyle diyordu: “Film yapmanın filan da ötesinde. Biz film yapmaya girmedik oraya [Gezi Parkı'na]. O kutuyu taşımaya, o suyu küremeye girdik, kamerayı da yanımızda getirdik sadece” (71). Elif Ergezen ise ortak noktalarını “önce eylem için oraya gitmek” olarak ifade ediyordu. Sonuçta, esasen görsel-işitsel üretimle ilgilenen bu kişiler, birer kaydedici olmaktan eylemci olmaya doğru kayma göstermişlerdi.

geseller yapabilmek için titizlikle çalışıyorlardı. Film fikrinin geliştirilmesinden filmin içeriğine mesafe kazanılması zorunluluğuna, gerekli araştırmanın yapıp üretilmiş ya da bulunmuş (buluntu) materyal üzerinde titiz ve yoğun çalışmaya varana dek, birçok nedenle, belgeselcilerin gerçekten zamana ihtiyacı vardı. Bu noktada, *Altyazı* dergisi editörü Fırat Yücel'in, 15 Haziran 2013 tarihli bir *tweetini* anmalıyım:

Fırat Yücel

@firatyucel

'ne ara yazıldı' dedirten kitapların kafasıyla gezi filmi çekmeye niyetlenenler eleştirilen barikatiyle karsılaşacaklarını bilsin.

1:21am · 15 Jul 2013 · Mobile Web (M2)

Evet, Fırat Yücel'in bu *tweeti* hızla üretilerek festivallere yetiştirilen Gezi Belgeselleri açısından bir öngörü niteliğindedir.<sup>13</sup> Direnişe daha serinkanlı ve mesafeli bakarak sorgulayabilmek için, herkes gibi, belgeselcilerin de sabırlı olması gerekiyordu. Yaklaşık bir yıl sonra, Gezi Belgeselleri ortaya çıkmaya başladı. Tam bu noktada başka bir problem baş gösterdi. Üzerinden geçen süreye rağmen Gezi Direnişi'nin izleri belleklerde ve bedenlerde hâlâ tazeydi. Aytaç'ın belirttiği gibi, Gezi Direnişi'ni tecrübe etmemiş kişilere, "daha uzun" ve "bütünlüklü" filmler olan belgesellerle, Gezi'ye dair deneyimler ve hisler aktarılabilir; "fakat [bu] deneyimi yaşamış olanların, hafızalarındaki görece taze kayıtlarla henüz herhangi bir belgeselin yarışması mümkün değil gibi görünüyor" (2014: 27). Benzer biçimde, Bayraktar ve Erkilic da bu problemi şöyle tespit ediyordu:

... bu filmler her ne kadar belgesel formatında olsa da, muhtemel seyircileri için bilgilendirmeden ziyade, hafıza tazeleme işlevi görüyor. Bilfiil sürece katılanlarla, olan biteni bilgisayar, telefon ekranlarından an be an izlemeye çalışanların Gezi'ye dair görüşü, bilgisi ve hissiyatı aklında mevcut ve taze. Bu insanlar için de, tüm bu filmlerin ağızda kekremesi bir tat bırakması, güzel ama bir şeyler eksik kalmış duygusundan uzak tutması zor olacaktır (2014: 123).

13 Öte yandan, alelacele yapılan bu tür filmlerin üretimini körükleyen film festivalleri uygulamalarını da unutmamak gerek. Festivaller, politik gündemi yakalama derdine düşerek, çok hızla üretilmiş, düşük nitelikli filmleri seçkilerine dahil edebiliyorlar. Arap Baharı sonrası, özellikle Mısır Devrimi üzerine hızla üretilen düşük nitelikli filmlerin festival seçkilerine dahil edilmesi ve bunun sonuçları üzerine Necati Sönmez'in anlattıkları oldukça çarpıcı: "2011'den, yani Tunus ve Mısır'daki devrimlerden hemen sonra bütün festivaller bu konuya özel bölüm ayırdılar. 2011 yılının Mayıs'ında yapılan Cannes Film Festivali'ne –yani Mübarek'in on sekiz günün ardından devrildiği 11 Şubat'tan sadece iki ay sonra– *18 Gün* isimli bir film katıldı ve kötü bir film-di. Alelacele, yalapaşap yapılmış şeylere böyle bir talep olacak ve bu da büyük ihtimalle kısa vadede olacak. Arap modası bir yıl sürdü. İkinci senesinde kimse Arap lafını duymak istemedi. İyi bir Arap filmi bile, biz kotamızı doldurduk, diyerek reddetme refleksi oldu sonra da. Festival-lerin saçma sapan politikalarından da kaynaklanan bir şey bu. Ayrıca yapım süreçlerini falan da desteklemez oldular. Bir süre para akıttılar, o zamanki fırsattan yararlananlar yaptılar filmlerini. Bir sonraki sene Arap sineması birden parasız kaldı" (Aytaç, 2013: 75-76).



Şu sonucu çıkarabiliriz: Gezi Direnişi veya benzeri bir toplumsal hareketin özgün deneyimleri ve duygulanımlarına sahip olmayanlar için, yerleşik belgesel biçimleri kullanılarak yapılacak belgeseller bu türden seyircileri bilgilendirerek ve belli duygulanımlar yaratarak, onları bir biçimde tatmin edecektir. Diğer yandan, Gezi Direnişi'ne dair deneyimi, bilgisi ve duygulanımları halen taze ve güçlü olanlar içinse bu belgeseller sürekli eksik kalacak, dolayısıyla tatminkâr olamayacaktır.

Yukarıda basitçe yapılandırılan problemi bir adım ileri taşıyarak şu soruyu sormak durumundayız: Gezi Direnişi'nin deneyimine ve duygulanımlarına sahip seyirci için –ki Bayraktar ve Erklıç bu seyirciyi Gezi Belgesellerinin “muhtemel seyircileri” olarak görüyor– Gezi Direnişi'nin tatminkâr belgeselleri nasıl yapılacak? Bayraktar ve Erklıç, bu soruya, zamana olduğu kadar “başka bir dil ve yeni yapımlara ihtiyaç olduğu” şeklinde cevap veriyor (2014: 127). Zamanla ortaya çıkacak bu başka dil içinde yeni belgesel yapımlarının nasıl üretileceğine ve niteliklerine dair bir şey söylemeseler de, onlar bu yeni belgesel biçimlerinin Gezi Direnişi'ni bir nostalji nesnesine dönüştürmekten kurtaracak en önemli güçlerden biri olacağını da öngörüyorlar (127).

Yukarıdaki tespite paralel biçimde, şunu da iddia edebiliriz: Bugün bir kez daha, var olan belgesel temsil kipleri, içinde yaşadığımız dönemde Gezi Direnişi gibi toplumsal olayları ifade etmek için, kifayetsiz kalıyor; yeni bir temsil kipinin arayışına girilmesi gerekiyor (Nichols, 2010: 159).<sup>14</sup> Ve yine, belgesel sinemanın tarihsel gelişiminden biliyoruz ki, bu süreçte, yeni teknolojik imkânlardan yararlanmanın bir yolunu da bulmamız gerekiyor (159).<sup>15</sup>

Bu durumda, Gezi Direnişi üzerine yapılacak belgeseller yoluyla, yaşadığımız zamanın tarihsel dünyasını kavrayabilmemiz için, yeni belgesel biçimlerinin üretilmesi, yeni yapımların bulunması bir zorunluluk olarak karşımıza çıkıyor. Gezi Direnişi'nin muhtemel seyircileri için tatminkâr belgesellerinin nasıl yapılabileceği; bu doğrultuda belgeselciler tarafından aranması, araştırılması ve üretilmesi gereken yeni belgesel biçimlerinin ne olduğu; bu yeni belgesel biçimlerinin Gezi Direnişi'ni kavramamıza yol açarken, onunla tutarlı bi-

14 Bill Nichols, tarihsel olarak belli dönemlerde üretilen ve eşzamanlı biçimde varlıklarını sürdürerek belgesel sinema tarihini kuran altı belgesel kipinin –ki Nichols bunları poetik, betimsel, gözlemci, katılımcı, düşünsel, edimsel belgesel kipleri olarak adlandırır (2010: 162-211)– ortaya çıkmasının temel nedenlerini şöyle açıklar: “Bu altı belgesel temsil kipinden her biri, kısmen, o zamana dek var olan kiplerin, belgeselcilerin yaşadıkları dönemin gereği olarak kurdukları –kurmaya ihtiyaç duydukları– yeni bakış açısını karşılayamamasından dolayı icat edilmişlerdir. Diğer bir deyişle, belgeselciler, içinde yaşadıkları zamanın meselelerini dışavururken, var olan belgesel temsil kipleri kifayetsiz kalırsa, yeni bir temsil kipinin arayışına girerler” (Nichols, 2010: 159).

15 Gezi Direnişi gibi yeni toplumsal hareketlerin belgesellerini yapabilmek için gereken yeni belgesel biçimlerinin üretilmesinde bize yardımcı olabilecek yeni teknolojiler, pekâlâ Gezi Direnişi'nin örgütlenmesi, yaygınlaşması, duyurulması için kullanılan iletişim teknolojileri olabilir. Buna ek olarak, şunu da belirtmek isterim ki, teknolojik imkânların anlamlı rolü üzerine düşünürken, teknolojik belirlemcilik içine düşülmemelidir. Öte yandan, Bruno Latour'un da belirttiği gibi, teknik belirlemcilikçe karşı dikkatli davranırken, aynı biçimde sosyal belirlemcilikçe de benzer, aşırı sonuçlar doğurabileceğine karşı hep uyanık olmak gerekir (Latour, 2005: 84).

çimde, nasıl bir yapım anlayışıyla gerçekleştirilmesi gerektiği sorularını cevaplayabilmek için, öncelikle, kavramsal bir çerçeveye ihtiyacımız var. Bu yazının ilerleyen bölümlerinde işte bu kavramsal çerçeve kurulmaya çalışılacak.

### **Gezi Direnişi belgesellerinin tarihyazımıyla ilişkisi**

Zaman içinde, yeni biçimlerde ve yeni yapım anlayışlarıyla ortaya çıkacak belgesellerin nasıl yapılabileceği; buna bağlı olarak, yeni belgesel biçimlerinin Gezi Direnişi'ni bir nostalji nesnesine dönüştürmekten nasıl kurtarabileceği tartışmaları, Gezi Direnişi'nin tarihinin nasıl yazılacağı, Gezi Direnişi'nin kolektif belleğinin nasıl oluşacağı, oluşturulacağı tartışmalarının da bir parçası. Bu tartışmalar, daha Gezi Direnişi esnasında başlamıştı...

Üzerinden geçen sürede, üretilen farklı türde eserlerle, Gezi Direnişi'nin bireysel belleklerden kolektif belleğe aktarıldığına tanıklık ediyoruz. Aytaç'ın dediği gibi, “aktarılan her hikâye aracılığıyla, kişisel/toplumsal tarihimiz sürekli yeniden yazılıyor. Kişisel hafıza zaman içinde giderek toplumsal olarak üretilen söylemlere bırakıyor yerini. Eninde sonunda yazılanlar, çizilenler, çekilenler o toplumsal hafızanın taşıyıcısı ve aktarıcısı haline geliyorlar” (Aytaç, 2014: 24).

Burada, iç içe geçen iki süreçten söz etmek mümkün. Bir yandan, bireysel belleğimizi zamanla toplumsal olarak üretilen söylemlerle yeniden kurguluyoruz; diğer yandan bu söylemler, yazılan metinlerin, çizilen imajların, çekilen fotoğrafların, yapılan filmlerin tarihsel belgeler haline gelişi içinde yeniden üretilerek kolektif belleği kaplıyorlar, kuruyorlar. Bunun sonucu olarak, Aytaç'ın dediği üzere, “tüm anlatılarda olduğu gibi, Gezi Direnişi'nin deneyimlerden örülü kolektif tarihi de, işte en çok bu üretilen eserler tarafından belirlenecek, özellikle de uzun vadede” (24). Bu sonuç ifadesini –günümüzde halen geçerliliğini koruyan bir gerçek olarak– kabul etmek durumunda olsak da, bunun sonuçlarının mutsuz edici, kırıcı bir yanı var. Demek oluyor ki eylemcilerin, tanıklık edenlerin katılımlarından ve deneyimlerinden örülü Gezi Direnişi, son kertede, bu deneyimler üzerine yazarların/akademisyenlerin yazdıkları, çizerlerin çizdikleri, fotoğraf sanatçılarının/muhabirlerinin çektikleri, yönetmenlerin montajladıkları “eserler” kadar toplumsal tarihe kazılacak, kolektif belleğe işlenecek. Bu eserlerin üretiminde yaratıcı kişi olarak yazarın, akademisyenin, çizerin, fotoğraf sanatçısının, fotoğraf muhabirinin, yönetmenin yeniden ürettiği söylem, eseri tasarlama biçimi, kullandığı teknikler, dahil olduğu üretim ilişkileri tarihyazımına yön verecek, kolektif belleği kuracak. Diğer bir deyişle, bireysel deneyimlerin çokluğu içinde çoğalan bireysel bellekler, tarihyazımını ve kolektif belleği yapılandıran majör eser tiplerine indirgenecekler. Bu eser tiplerini üretenlerin kullandıkları kabul görmüş ifade kiplerine kapatılacaklar. Tekrar eden belli anlatı kalıplarına sıkışacaklar...

Diğer yandan, Gezi Direnişi sürecinde ve sonrasında, Türkiye'de bazı tarihçiler, yukarıda anlatılandan farklı bir bakış açısına yerleşme eğilimi gösterdiler.

Bu farklı bakış açısının ortaya çıkışını, birbirinden yaklaşık bir yıl arayla basılan iki kaynağı gözden geçirerek kavrayabiliriz. Gezi Direnişi esnasında, *NTV Tarih* dergisi ekibi, 54. Sayısı'nı "Yaşarken Yazılan Tarih" başlığı ile *Fevkalade Nüsha* olarak baskıya göndermeye hazırlanırken, derginin kapatılması ile, bu sayının editörlüğünü yapan Gürsel Göncü, bu derlemeyi Metis Yayınları'ndan *Fevkalade Kitap* olarak aynı başlıkla yayımladı. Bu dergi-kitabın içindeki "Yorum" bölümünde (Göncü, 2013: 38-43), tarihçiler, genel olarak Gezi Parkı eylemlerini değerlendirirken, birçoğu Gezi Direnişi'nin tarihinin nasıl yazılacağı üzerine görüşlerini de belirtiyordu. Bu metinlerin hepsinde Gezi Direnişi'nin –ki her bir tarihçi farklı adlandırmalar kullanıyor ya da öneriyordu– Türkiye tarih yazımı içinde çok önemli olduğu açıkça ve heyecanla dile getiriliyordu. Her bir tarihçi, kendi uzmanlık alanına bağlı olarak, nasıl bir tarih yazılacağı üzerine görüşlerini belirtiyordu. Gezi Direnişi esnasında ve hemen sonrasında kaleme alınan bu metinlerde, Gezi Direnişi'nin politik ve toplumsal dinamiklerine bağlı olarak farklı bakış açılarına, yeni tarih yazımı yöntemlerine ihtiyaç olduğu tespiti güçlü şekilde hissediliyordu.<sup>16</sup>

Gezi Direnişi sonrasında da, Gezi Direnişi'ne farklı biçimlerde angaje olan tarihçiler, Gezi Direnişi'nin tarihinin nasıl yazılması gerektiğine dair yoğun tartışmalar sürdürdüler, farklı çalışmalar örgütlediler. Örneğin, Tarih Vakfı, Gezi Direnişi sürecinde başlattığı ve sonrasında sürdürdüğü "Gezi Parkı Atölyesi" çalışmalarını yaptı.<sup>17</sup> Daha sonra, bu süreçte yapılan tartışmalara dair beş yazıdan oluşan bir dosya çalışması, Işık Tamdoğan ve Vangelis Kechriotis tarafından hazırlandı ve *Toplumsal Tarih* dergisinde, Gezi Direnişi'nin birinci yıldönümünde yayımlandı (2014: 68-93). Bu dosyanın başlığı "Şimdiki Zamanın Tarihini Kim Yazar" olarak konmuştu. Bu başlık bile, Gezi Direnişi'nin etkisine ve heyecanına kapılmış tarihçilerin bakış açısında bir kaymanın oluştuğuna işaret ediyordu. Işık Tamdoğan, bu dosya içindeki yazısında, "şimdiki zamanın tarihi" anlayışının Gezi Direnişi'nin tarih yazımına uygunluğunun altını çizirken, şimdiki zamanın tarih yazımı yönteminin temel niteliklerini şöyle sıralıyordu: "Şimdiki zamanın tarihçisi, öncelikle olayları yaşamış tanıklarla mülâkatlar yaparak, kendi görsel-işitsel arşivini kendi oluşturur" (71). Şimdiki zamanın tarih yazımı yönteminde "kolektif bellek" ve "kolektif travma" kavramları öne çıkar (71). "Şimdiki zamanın tarihçisi, kendi içinde bulunduğu zamanın/çağın politik ve ideolojik çalkantıları ve güç çatışmaları içinde analiz ve araştırma yaptığını ve buna rağ-

16 Örneğin, Bülent Bilmez, Gezi Direnişi'nin tarih yazımında, genel tarih yazımında pek de itibar edilmeyen, "bugünden kalacak olan medya ve internetteki görsel-işitsel malzeme ve özellikle sosyal medyanın (...) en önemli kaynaklar" olacağını altını çiziyordu (Göncü, 2013: 42-43).

17 Bu çalışmaların bir parçası olan "Şimdi Tarih Olurken" etkinliğinin video kayıtlarına, *YouTube* üzerinde, şu adreslerden erişmek mümkün:

<<https://www.youtube.com/watch?v=pl2BldDYsuE>>  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=jnomg0ywaY0>>  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=m1Gekz2ubWA>>  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=CL3UzFOciGE>>

men yazdığını unutmaz” (72). Şimdiki zamanın tarihçileri tanıklıkların ve belgelerin “objektif” olup olmadığına odaklanmaz, olabildiğince çok ve farklı belgeyi kullanmaya, farklı tanıklıkları konuşturmaya gayret eder. Böylelikle, “şimdiki zamanın tarihçiliği tek sesli değil, çok sesli olmayı adeta bilimsel bir yöntem olarak benimser” (72). “[Ş]imdiki zamanın tarihçisi ses kaydı kadar, fotoğraf, film, özel mektuplar gibi klasik tarihçilikte pek kullanılmayan/kullanılmayan belgelere de başvurur” (73). Bu noktada dikkat çekici bir durum ortaya çıkıyor: Gezi Direnişi'nin tarihini yazmaya uygunluğuyla öne çıkan şimdiki zaman tarihçiliğinin tüm bu kurucu nitelikleri, belgeselcilerin uygulayageldikleri ilkeler ve yöntemlerle birebir örtüşüyor. Yani, Gezi Direnişi'nin tarihyazımında şimdiki zaman tarihçiliğinin ilkelerini ve yöntemlerini benimsemeye eğilimli tarihçiler, belgeselcilerin belgesel film üretim pratiklerinde yapageldiklerine yöneliyorlar. Diğer yandan, aynı süreçte belgeselcilerin bir kısmı, özellikle kullanageldikleri belgesel yapma yöntemlerini yetersiz buluyor; bunları genişleterek ve geliştirerek yeni biçimlerin ve yapım anlayışlarının arayışına giriyorlar. Diğer bir deyişle, tarihçilerin bir kısmı, belgeselcilerin kullanageldikleri üretim konvansiyonlarına yerleşmeye hazırlanırken; belgeselcilerin bir kısmı, yeni biçimlerin ve yapım anlayışlarının arayışında, deneysel yöntemlere açılma eğilimi gösteriyor...

Aynı dosya içinde, Esra Ekşi, “Bir Atölye Çalışması: Gezi Direnişi'nin Tarihi Nasıl Yazılır?” başlıklı yazısında, Tarih Vakfı tarafından düzenlenen “şimdi, tarih olurken” atölye çalışmasına davet edilen farklı grupların, Gezi Direnişi'nin tarihinin nasıl yazılacağı üzerine fikirlerini ve hassasiyetlerini aktarıyordu. Atölye çalışmasında ilk fark edilen şey şu olmuştu: “Gezi herkesindi, herkesin bir Gezi'si vardı” (Ekşi, 2014: 75). Bu durumda, bir toplumsal hareket olarak Gezi Direnişi'nin tarihyazımında olabildiğince çok aktöre ulaşmak gerekiyordu. Burada, tarihçiler ve tarihyazımı açısından kritik olan şeyse, bu atölyeye katılan grupların tarihyazımına dair farklı hassasiyetleri olduğu kadar, bu tarihin nasıl yazılması gerektiği üzerine geliştirdikleri farklı fikirleri ve önerileri de vardı.<sup>18</sup> Sonuçta, tarihçilerin, tarihçi olmayan eylemcilerden Gezi Direnişi'nin tarihyazımı üzerine öğrenecekleri çok şey olduğu ortaya çıktı (Ekşi, 2014). Benzer biçimde, belgeselcilerin de, Gezi Direnişi'nin belgeselini yaparken belgeselci olmayanlardan öğrenecekleri çok şey var. Öte yandan, “Gezi'nin herkese birden ait olması” ve “herkesin bir Gezi'sinin olması” nedeniyle, Gezi Direnişi'nin belgeseli de filmin üretim sürecine dahil olmak isteyen herkesin katılımına açık olmalı.<sup>19</sup>

18 Bu tartışmalar içinde, özellikle, sivil girişimler tarafından “alternatif arşiv”ler oluşturulması tartışması dikkat çekicidir. Bu bağlamda, “alternatif bir arşiv oluşturmanın aslında alternatif bir direniş biçimi olduğu” katılımcılar tarafından vurgulanır (Ekşi, 2014: 81).

19 Bunun somut bir örneği olarak yeni bir belgesel biçimi, Türkiye’de Gezi Direnişi üzerine henüz ortaya çıkmadıysa da, Arap Baharı sürecinde Mısır’da yaşananlara dair birkaç örnek var. Bunlar arasından Mısır’da 18 Gün (*18 Days in Egypt*) ve Devrimin Filmini Çekmek (*Filming Revolution*)

Andonis Liakos ise, küreselleşme karşıtı hareketlerle başlayan ve sonrasında işgal hareketlerine evrilen toplumsal hareketlerde, eylemcilerin ve tanıkların tarih yazma pratiklerine dair yaratıcı müdahalelerine odaklanıyordu. Bu süreçte, Yunanistan'da yaşanan toplumsal olaylarda, eylemcilerin ve tanık yurttaşların tarihyazımından kolektif belleği inşa eden kurumsal yapılara ve onların üretimlerine dair itirazlarını ve müdahalelerini aktarıyordu. Sonuç olarak Liakos, toplumsal hareketlere katılan eylemcilerin ve tanıklık edenlerin bundan sonra tarihyazımında bir aktör olarak aktif biçimde yer alma arzusunun altını çiziyordu (2014). Bu durum, belgeselcilerin yeni belgesel biçimleri ve yapım anlayışları geliştirirken, Gezi Direnişi eylemcilerine ve tanıklarına yer açmaları gerektiğini gösteriyor. Eylemcilerin ve tanıkların belgesellerin üretim sürecine yaratıcı biçimde katılabilmeleri için yeni araçlar icat etmeleri gerektiğini ortaya koyuyor.

### **Gezi Direnişi belgesellerinin kolektif bellekle imtihanı**

Gezi Direnişi'nin tarihyazımı tartışmasına paralel olarak, belgeselcilerin, bugünkü kavranış biçimi içinde kolektif bellek tartışmasını da, özellikle Gezi Direnişi Belgeselleri üretimi açısından sorunsallaştırması, gözden geçirmesi gerekiyor. Göze Orhon'un ifade ettiği biçimiyle, akademik bellek çalışmalarında 1970'lerde başlayan "muhataplarını genişletme"ye bağlı "epistemolojik açıdan demokratikleşme" eğiliminin (2013: 72) belgesel sinema alanında daha da ileri taşınması gereken zamanlardayız. Bu bağlamda, bellek çalışmalarının kurucularından Halbwachs'ın kolektif bellek kavramını çağdaş biçimde yorumlayarak genişleten Aleida Assmann ile kolektif belleği kesin bir ifadeyle reddeden Susan Sontag'ın temel argümanlarına bakmakta fayda var.

Öncelikle, Susan Sontag'ın "Kolektif bellek diye bir şey yoktur," ifadesini, bunu ortaya attığı metnin genel planı içinde ele alalım (2004: 86). Sontag, bu ifadeyi, *Başkalarının Acısına Bakmak* adlı kitabının beşinci bölümünde kullanır. Bu kitabın meselesi, savaşın vahşet fotoğraflarıdır. Sontag, savaşın vahşet fotoğraflarını, bu fotoğrafların "ne"liğinden başlayarak, savaşın imajlarını üretmenin tarihsel akışına, savaş fotoğraflarının gücünden bu fotoğraflara nasıl baktığımızı ve bu fotoğraflara bakmaya ne kadar dayanabileceğimize kadar farklı aralıklarda, farklı kavramsal çerçeveler içinde tartışır. Bu kavramsal çerçevelerden biri de bellek üzerinedir. Sonuç olarak, Sontag'ın yukarıdaki sözü, kolektif bellek ile savaşın vahşet fotoğrafları arasındaki ilişki bağlamında söylediğini akılda tutmalıyız. Sonra da, Gezi Direnişi bağlamında, yeni yapım anlayışları içinde üretilen yeni belgesel biçimleriyle nasıl bir kolektif bellek önerisi geliştirilmesi ge-

---

projeleri, birer veritabanı belgeseli olarak öne çıkıyorlar. Bu veritabanı belgesel projelerine, sırasıyla, <<http://beta.18daysinegypt.com>> ve <[www.filmingrevolution.org](http://www.filmingrevolution.org)> adreslerinden erişebilirsiniz. Yeni bir biçim olarak veritabanı belgesellerini ve özel olarak bu örneklerin, yukarıdaki tartışma bağlamında nasıl işlediği tartışmasını bu makaleye sığdırmam pek mümkün değil. Bu tartışmayı ayrıca kendi başına bir makale olarak yazmaktayım.

rektiğini tartışmalıyız. Şüphe yok ki, bu yeni kolektif bellek, eylemcilerin ve tanıkların Gezi Direnişi'ne dair bireysel belleklerinin çokluğuyla –bireysel belleklerde yer etmiş imajların çokluğuyla– doğrudan rezonansa girmelidir. Bunun ortaya çıkaracağı yeni belgesel yapım süreçleri ve yeni belgesel biçimleri üzerinde durulmalıdır. Bu noktaya ileride yeniden dönmek üzere, şimdi Sontag'ın kolektif belleği fotoğrafik imajlar bağlamındaki reddedişini anlamaya çalışalım.

Sontag bellekle ilgili çerçeveyi kurarken, ilk olarak, fotoğraflarla kurduğumuz aşinalık ilişkisinin nasıl şimdiki zaman, yakın ve uzak geçmiş hissimizi, algımızı, anlamlandırışımızı inşa ettiğini anlatır. Ona göre, belli fotoğraflara aşina olmamız, onları bilmemiz şimdiki zaman ve yakın geçmiş hissimizi; şimdiki zamanı ve yakın geçmişi anlamlandırışımızı kurar. Daha önce bilmediğimiz fotoğrafların ortaya çıkması ve dolanımına girmesi ise, uzak geçmişte kalmış olaylardaki ölümlerin geç gelen şoklarıyla, uzak geçmiş hissimizi, algımızı inşa etmemize ve gözden geçirerek yeniden anlamlandırmamıza yardımcı olur. Sontag şöyle devam eder: “Herkesin bildiği fotoğraflar, artık bir toplumun hakkında düşünmeyi seçtiği ya da düşünmeyi seçtiğini ilan ettiği şeylerin kurucu parçasıdır” (2004: 86). Sontag'a göre, toplum bu fikirlere “bellek” der ve bu da, uzun vadede bir “kurmaca”dır. Buradan da, kesin bir dille, şu sonucu çıkarır: “Kolektif bellek diye bir şey yoktur” (86). Hemen ardından şu önemli notu düşer: “Ama kolektif eğitim diye bir şey vardır” (86).<sup>20</sup> Yani, Sontag'a göre, kolektif bellek bir hatırlama değil, kolektif eğitime, yönergelere ve öğrenime dayalı bir koşullandırma. Bu koşullandırma içinde, toplumsal olarak neyin önemli olduğu ve nasıl olduğunun hikâyesi, zihinlerimizde hikâyeyi kilitleyen imajlarla yapılır. Hatırlamaya dayalı olmayıp kolektif eğitim, yönerge ve öğrenim ile zaman içinde yapılandırılmış olduğu için kurmaca olan kolektif belleği reddeden Sontag, “bütün belleklerin bireysel” olduğunu ve yeniden üretilmeyeceğini iddia eder. Ona göre, bireysel bellek de “kişinin kendisiyle birlikte ölüp gider” (86).

Sontag, tam bu noktada, kolektif eğitimin, yönergenin, öğrenimin ideolojiyle içkin bağına gönderme yapmış olur. Neyin, nasıl olduğunun doğruluğunu bize kanıtlayan imaj arşivlerinin ve temsili imajların yaratılarak yakın ve uzak geçmişte, toplumsal olarak önemli olayların ne ve nasıl olduğunu bize sunduklarını iddia eder. Toplumsal olarak herkesin bildiği “poster olmaya uygun fotoğraflar” (86), posta idaresince basılan pullarda kullanılan imajlar yukarıda sözü edilen temsili imajlara karşılık gelir. Müzelerde saklanmaya değer bulunan, ders kitaplarında kullanılan fotoğraflar ve imajlar da bunlardandır. Bu fotoğraflar geçmişini anlamlandırmamızı sağlayan ortak kanaatleri bir hap haline getirir; bu hapları yutan toplumda da öngörülebilir düşünceler ve duygular tetiklenir (86). So-

20 Bu ifadenin İngilizce orijinali şöyledir: “But there is collective instruction” (Sontag, 2003: 85). *Instruction* sözcüğünü eğitim olarak Türkçeye çevirdiğimizde anlamı daralmaktadır. Bu sözcük aynı zamanda yönerge ve öğrenim anlamlarını da kapsar. Böylelikle, Sontag'ın ifadesinin geniş bir anlam alanı içinde, kolektif eğitimin yanı sıra, kolektif yönergeler ve kolektif öğrenim anlamlarına da geldiğini bilerek bu okumayı yapmalıyız.

nuç olarak, Orhon'un Sontag'dan aktararak tesbit ettiği üzere, "Kolektif belleği şekillendiren hatırlama değil, hikâyenin zihnimizde sabitlenmesini sağlayan resimler aracılığıyla, [neyin] önemli olduğu, bir şeyin nasıl gerçekleştiğine dair [bir] hikâye'yi dayatan koşullama sürecidir. Bu nedenle, Sontag için 'kolektif bellek' ideolojiyle eş anlamlıdır" (Orhon, 2013: 81).

Sontag'ın, keskin bir ifadeyle, kolektif belleği reddeden yaklaşımına karşılık, Aleida Assmann, günümüz için muğlak kaldığını düşündüğü Halbwachs'ın kolektif bellek kavramını üç terimle (sosyal bellek, politik bellek, kültürel bellek) yeniden kurgular (Assmann, 2010). Öte yandan, bu terimleri tanımlamaya girişmeden önce, Sontag'ın kolektif bellek kavramını reddedişine dair eleştirel saptamalarda bulunur. Assmann'ın ilk eleştirel saptaması şudur: "Sontag için, bellek bir organ ya da organizmadan bağımsız olarak düşünülemez. Fiziksel bir yapının parçası olarak, bellek bireysel yaşamlara bağlıdır ve her bir insanla beraber ölür" (2010: 36). Assmann, bir yandan bu argümanı, inkâr edilemez kanıtları nedeniyle, doğru balsa da, diğer yandan eksik olduğunu öne sürer. Ona göre, Sontag belleğin iki önemli boyutunu hiçe saymaktadır. İlk olarak, anılar bireyler arasında "bağlıdır". Yani, anılar dile getirilip söze döküldüğünde, dilin öznelarası sembolik düzeni ile kaynaşır. Böylelikle, anılar bireye ait, biricik, özel ve devredilemez bir mülk olmaktan çıkar. "Dilin ortak mecrasında kodları çözüldüğünde [söze döküldüklerinde] anılar, karşılıklı alınıp verilebilir, paylaşılabilir, teyit edilebilir, desteklenebilir, düzeltilebilir, tartışılabilir, münazara edilebilir hale gelirler" (36). Bir adım daha öteye giderek anılar yazıya dökülebilir ki, böylelikle, koruma altına alınırlar; kaybolmaya karşı daha dayanıklı hale gelirler. Ayrıca, potansiyel biçimde, zamansal ve/veya mekânsal olarak uzakta olanların erişimine açılırlar. "Bu da bize belleğin ikinci önemli özelliğini açık eder: belleğin 'dışsallaşması'. Bireysel anılar yalnızca dil ve metinlerle kaynaşmış değildir, özellikle çağımızda imajlarla da iç içedir. Artık, bireysel bellek ile maddi belgeler arasındaki sınırı çizmek çok zordur" (36). Günümüzde bireylerin kamera, telefon, tablet ya da başka cihazlar kullanarak neredeyse her fırsatta fotoğraf ve video ürettiklerini; ürettikleri bu görsel-işitsel kayıtları yine her fırsatta paylaştıkları bir gündelik hayat pratiği içinde olduklarını düşündüğümüzde, Assmann'ın belirttiği gibi, bireysel belleğin, dil ve metnin yanı sıra –hatta yaşadığımız zamanlarda belki bunlardan daha çok– fotoğrafik ve videografik imaj üretimiyle ayrıştırılmaz hale geldiğini görüyoruz. Yani, belleğin sözlü ve metinsel olarak aktarımının yanı sıra, fotoğrafik ve videografik olarak veya bunlarla melezlenerek dışsallaştığı apaçıktır. Giderek artan biçimde, anıların indeksi fotoğrafik ve videografik imajlarla kuruluyor. Bellek çalışmalarının yükselişinde önemli bir unsur olarak görülen dijital devrimle beraber, insan bedenine ihtiyaç duyan bellek tanımı genişleyerek, dışsal belleklere aktarılan ve indeksleri bu dışsallıkta tutulan bir hal alıyor. Fotoğraf ve sonrasında film/video ile zamanı ve hareketi de içine alarak dışsallaşan bellek, bugün dijital erişim ve depolama aygıtlarının yaygınlaşmasıyla ve ha-

yatın neredeyse her ânının kayıt altına alınması arzusuyla çılgınca genişliyor. Bi-reyler, yeni bir zamansallık ve tarih bilinci içinde yaşarlarken, her fırsatta, hayatın akışını fotoğrafik ve videografik olarak kayıt altına alıyorlar. Çevrelerine, bireysel belleklerini dışsallaştırıcı bir tavırla bakıyor, kaydettiklerini sürekli paylaşarak kolektif belleğe katkı yapabilecek bir bireysel oluş içinde hareket ediyorlar... Assmann, bu olguyu “bellek patlaması” olarak ifade eder<sup>21</sup> ve ekler: “Kabul etmeliyiz ki, metinlerle ve imajlarla dolayımlanan bir dünyada yaşıyoruz” (39).

Öte yandan, Aleida Assmann, Sontag'ın kolektif belleği ideolojiyle eşanlamlı kullanmasına itiraz eder. İdeoloji kavramının 1960'lar ve 1970'ler boyunca yoğun kullanımından sonra gözden düştüğünü ve bu kavram gözden yiterken yerini “kolektif bellek” kavramının aldığı iddia eder. Bunun yanı sıra, Assmann, potansiyel olarak, belli grupların talepleri ve pazarlama stratejilerine bağlı olarak, geçmişin belli biçimlerde yeniden sahnelenmesinin, medya tarafından yapılan manipülasyonların yüksek ihtimalinden bahseder ki bu oldukça “ideolojik” bir okumadır (39).

Diğer yandan, Sontag, yaşadığımız zamanlarda imajlar ile bellek arasında kurduğu ilişkileri üç sekmeli bir argümanla genişletir. İlk argüman sekmesinde, Sontag, içinde yaşadığımız “sibermodeller çağında” bile, zihnimizi bir imajlar mekânı olarak hissediyor olduğumuzu söyler (2004: 89). Yani, zihnimiz geçmişin imajlarıyla dolu bir galeri/müze gibidir. Ona göre, “bu resimler hatırlamamıza müsaade eder” (Sontag, 2003: 89).<sup>22</sup> İmaj-mekân-bellek ilişkisine dayanan bu hatırlama biçimi oldukça eski bir hatırlama yöntemine dayanır. Paul Connerton, klasik kültürde retorik içinde kurulu zaman içinde sönümlenen, Ortaçağ'da yeniden ortaya çıkıp Rönesans'ta en yüksek noktasına ulaşan, matbaanın icadıyla çöken “bellek sanatı”nın “mekânsal bir yöntem” olduğunu söyler (2014: 14).<sup>23</sup> Kısaca, bu mekânsal yöntemin, hatırlanmak istenen şeylerin imaj-

21 Aleida Assmann, “bellek patlaması”nın (*memory boom*) yalnızca bilimsel/akademik bir keşif olmadığını; toplumda ve siyasette belleğe dair oluşan ilginin ve merakın akademiyle etkileşiminde ortaya çıktığını iddia eder ve ekler: “Geçmişe dair bu yeni ilgi, hatıratlar, tanıklıklar, tarihsel temalı filmler, müzeler ve anıtlar ile dışa vurulur. Bu geçmişe doğru yönelim yeni bir olgudur. Geç 1980'lerde başlamış, 1990'larda tamamen gelişmiştir” (2006: 210). Ona göre, belleğe ve geçmişe olan bu yeni ve aşırı ilginin olası motivasyonları şunlardır: “Büyük anlatıların kırılması, işlerliklerini yitirmesinin yanı sıra ideolojik formasyonlar altındaki donmuş anıların canlanması; sömürgecilik sonrası yerel halkların kendi anlatılarını ve anılarını yeniden kazanmaları; Soykırım ve iki dünya savaşının neden olduğu travma sonrasında yaşanan psiksel felcin ve sessizliğin aşılması; bu travmaları yaşayan neslin anılarının kayıt altına alınarak dışsallaşması; iletişim teknolojilerindeki dijital devrimle birlikte, enformasyonun daha verimli biçimde depolanabilmesi ve dolaşıma girmesi” (210-211).

22 Sontag'ın *Başkalarının Acısına Bakmak* adlı kitabının çevirisinde böyle ifade edilmese de, İngilizce orijinal metinde Sontag tam da bu ifadeyi kullanır: “It is these pictures that allow us to remember” (2003: 89).

23 Paul Connerton, bellek sanatının mekânsallığını ve imajlarla kurduğu ilişkiyi, Cicero'dan yaptığı bir alıntıyla açıklar: “Cicero, bu sanatın [bellek sanatının] uygulama ilkelerini kısa ama etkili bir ifadeyle tarif etmişti: ‘Bellek becerisini eğitmek isteyen kişiler, kimi yerler belirlemeli ve hatırlamak istedikleri şeylerin görüntülerini zihinlerinde canlandırarak, onları belirledikleri yerde depolamalıdır. Böylece bu yerlerin düzeni, hatırlamak istenen şeylerin de düzenini muhafaza edecektir.’ (...) Buradaki mekân ev, kemer, köşe, sütun ya da sütunlar arasındaki yerler gibi



larının (temsillerinin) mekânsal olarak düzenlenmesine, hatta mekânın imajlarla kurulmasına dayandığını söyleyebiliriz. Sonuç olarak, Connerton'ın sözünü ettiği, kadim zamanlarda ortaya çıkmış ve on sekizinci yüzyılın başlarında çökmüş olan bellek sanatının dayandığı imaj-mekân-bellek ilişkiselliğine dayalı hatırlama yöntemi, Sontag için, bugün, arızalı bir biçimde, fotoğrafik imajlarla işler haldedir. Sontag'ın bu bağlamda temel eleştirisi, hatırlamamızda öne çıkan imajların, “herkesin bildiği fotoğrafların” arşivlerde, müzelerde, pullar üzerinde, ders kitaplarında yerini alan temsili imajlar olarak, kolektif eğitim, yönergeler ve öğrenim yoluyla, geçmiş hissimizi, geçmişini anlamlandırışımızı kurduğu; kolektif olarak kurulan bu belleğin ideolojik anlamda kurmaca olduğudur.

Sontag, ikinci argüman sekmesinde, içinde yaşadığımız sibermodeller çağında, zihinsel olarak, fotoğrafik imajlarla işleyen bu modelin temel arızasını tespit eder: “Problem, insanların fotoğraflar vasıtasıyla geçmişlerini hatırlamaları değil, sadece fotoğrafları hatırlamalarıdır. Fotoğraflarla hatırlama, diğer anlama ve hatırlama biçimlerini gölgede bırakır” (2004: 89). Bu haliyle özelde fotoğraflar, genelde imajlar, kadrajları içine kapanır, zamansal-mekânsal bağlamlarını, hikâyelerini yitirirler. Sontag bunu şöyle ifade eder: “Dahası, hatırlamak artık bir öyküyü akla getirmek değil, bir resmi zihinde canlandırabilmektir” (90). Zamanın aşındırıcı etkisi ve toplumsal çerçevelerin ideolojik doğası nedeniyle, dolanımda olan ikonografik Gezi fotoğrafları<sup>24</sup> ve videolarının her geçen gün başına geldiği gibi... Bu durum karşısında, belgeselciler için, içinde yaşadığımız çağın bize sunduğu sibermodellerden yararlanan, zamansal-mekânsal bağlamına bağlı, hikâyelerini yitirmediği gibi, farklı bireysel belleklerle rezonans içinde bu hikâyeleri çoğaltan, dinamik bir kolektif bellek modelini işler kılacak belgeseller nasıl geliştirilebilir sorusu öne çıkar. Göze Orhon, Halbwachs'ın kolektif bellek kavramını eleştirel biçimde değerlendirdiği makalesinde, bir anlamda bu soruya dair bize ipuçları sunar. Halbwachs'ın kolektif bellek kavramını kurarken geliştirdiği ikilikler ve karşıtlıkların (kişisel ve kolektif, geçmiş ve şimdiki zaman, bellek ve tarih, bellek ve kimlik) “ilişkisellikler[i] uygun şekilde yeniden kurularak öznelarası bir yaklaşımla ele alındığında hatırlama ediminin çoğul,

kolayca hatırlanabilir yerler olmalıdır. Söz konusu yerler gerçekten görülmüş ya da hayal edilmiş yerler olabilir. Bu, gerçek ya da hayali birtakım yerler, hatırlanmak istenen öğelerin zihinsel görüntülerinin belirli bir düzende üzerine oturtulacağı bir çeşit şebeke işlevini görür; bu yerleri zihinsel olarak yeniden ziyaret edip, içinde adım adım yürüdüğümüzde hatırlanmak istenen öğeler de hatırlanmış olur. Bütün bu sistemin önermesi ise şudur: mekânın düzeni, hatırlanması gereken şeylerin düzenini muhafaza eder” (Connerton, 2014: 14-15).

- 24 Halen dolanımda olan “ikonografik Gezi fotoğrafları”nın bir derlemesi *Fevkalade Kitap* (Göncü, 2013: 47-54) içinde yapılmıştır. Bu derlemenin yapılmasının amaçlarından birinin Gezi Direnişi üzerine ileride yapılacak tarih araştırmaları için görsel bir arşiv oluşturmak olduğu açıktır. Yarın kullanılması için bugünden oluşturulan bu görsel arşiv şimdiki zamanın tarihçilik anlayışının temel yöntemlerinden biridir. Böylelikle, Gezi Direnişi ikonografik fotoğrafları dergi içindeki yazırlarla birlikte belli bir bağlam içinde sunulur. Bu derlemenin yalnızca Gezi Direnişi'nin ikonografik fotoğraflarına dair bir örnek düzenleme olduğu, bu fotoğraflar dışında inanılmaz sayıda Gezi Direnişi fotoğraf ve videosunun da dijital depolama alanlarında veya internette belli yerlerde saklandığı –özellikle şimdiki zaman tarihçiliği bağlamında– hep akılda tutulmalı.

dinamik ve toplumsal olarak açıklayıcı yönünü ortaya koymak için son derece vaat edici” olacağını söyler (Orhon, 2013: 81).

Sontag, argümanının üçüncü sekmesinde, fotoğrafların allak bullak ve şok edici etkisini korumakla beraber, “Asıl derdimiz anlamak ise, fotoğraflara fazla bel bağlamamak gerektiğini de bilmeliyiz,” der ve ekler: “Evet, bizim anlamamızı anlatılar sağlayabilir” (2014: 90). Sonuç olarak, imajların, zamansal-mekânsal bağlamlarını kuran anlatıların onlara eşlik etmesi gerekir. Öte yandan, Sontag şu önemli tespiti de yapar: “Gelgelelim, fotoğraflar da başka bir şey yapar: Hayaletler gibi üstümüze çöker ve etrafımızda dolanırlar” (90). Evet, üstümüze çöken ve durmadan etrafımızda dolanan Gezi Direnişi imajları, fotoğrafları, videoları ile nasıl baş edeceğiz? Gezi Direnişi Belgeselleri yapan, yapacak belgeselciler, Gezi Direnişi’ni bir nostalji nesnesine dönüştürmeden, kullanacağı durağan ve hareketli imajları zamansal-mekânsal bağlamlarından koparmadan, Gezi Direnişi anlatılarını seyircisine nasıl aktaracak? Gezi Direnişi eylemcileri ve tanıklarının bireysel anılarını birbirlerine aktararak kurdukları öznelarası Gezi Direnişi kolektif belleği belgesellerde nasıl işlerlik kazanacak? Belgesellerin kurgusunda, Gezi Direnişi’nin bireysel belleklerdeki anlatıları birbirleriyle ve Gezi Direnişi süresince referans verilen farklı anlatı metinleriyle metinlerarası rezonansa nasıl girecek? Gezi Direnişi esnasında çok farklı mecralara yayılan direnişin sözlü, yazılı, imajlara dayalı izleri, kısacası Gezi Direnişi’nin mecralararası işleyişi Gezi Direnişi belgesellerinde nasıl karşılık bulacak? Bu bağlamda, belgeselciler, Gezi Direnişi belgeselleri için yeni biçimler ve yapım anlayışları ararken, yaşadığımız çağın bize sunduğu sibermodellerden nasıl yararlanacak? Çağımızın sibermodellerinden yararlanarak yapılacak belgeseller zamansal-mekânsal bağlamına bağlı, hikâyelerini yitirmediği gibi, farklı bireysel belleklerle rezonans içinde bu hikâyeleri çoğaltan, dinamik bir kolektif bellek modelini nasıl inşa edecek? Fotoğraflar ve videolar biçiminde dışsallaşan bireysel belleklerin çokluğunu, bu çokluğun paylaşımlarla kolektif belleği kaplayışını yeni belgesel biçimlerine nasıl dahil edeceğiz? Buna uygun yapım anlayışlarını nasıl geliştireceğiz? Sonuçta, Gezi Direnişi’nin çokluklarının hikâyeleri, imajlarıyla ve sesleriyle birlikte, dinamik biçimde çoğalıp sürekli yeniden yapılandırılarak nasıl kurgulanacak? Tüm bu sorular, aynı zamanda, Gezi Direnişi’nin muhtemel seyircileri açısından tatminkâr, politik olarak doğru eğilimler içinde yapılandırılmış belgeseller için gerekli yeni biçimlerin ve yeni yapım anlayışlarının niteliklerini de ortaya çıkaracak. Bu noktada, önemli bir mesele de, Gezi Direnişi Belgesellerinin yeni biçimlerini üretecek belgeselcilerin nasıl üreticiler olacağı. Bu belgeselcilerin ne tür üretim ilişkileri içinde bu yeni filmleri yapacağı. Özellikle de Gezi Direnişi eylemcileri ve tanıklarının bu yeni üretim ilişkileri içinde nasıl görecekları.<sup>25</sup>

25 Tabii ki, bu mesele, tersinden, Gezi Direnişi eylemcileri ve tanıklarının bu yeni belgesel biçimleri ve yeni yapım anlayışları içindeki üretim ilişkilerinde kendilerini ve belgeselciyi nasıl gördük-

## Gezi Direnişî'nin “Üretici Belgesel Sinemacısı”

Walter Benjamin, “Bir Üretici Olarak Yazar” adlı denemesinde, yazarın –ki bu radaki yazarı, sanatçı olarak genellemek ya da belgesel sinemacı olarak düşünmek pekâlâ mümkün– toplumsal ilişkiler içindeki politik işlevini, kendi çağı içinde, tartışmaya açar. Benjamin’ın çoğu denemesi gibi, bu metin de bugün halen anlamlıdır ve geçerliliğini korur. Yani, bu denemeden yola çıkarak günümüzde genel olarak sanatçının veya özel olarak belgesel sinemacının toplumsal ilişkiler içindeki politik işlevini tartışmamız mümkün. Ve, tabii ki, bu tartışmayı Gezi Direnişî sürecinde ve sonrasında belgesel sinemacının toplumsal ilişkiler içindeki politik işlevi açısından da düşünebiliriz...

Bu deneme içinde, Benjamin, yazarın toplumsal ve politik işlevi tartışılırken, genellikle, eser üzerinden iki ilişkiye başvurulduğunu söyler. Bunlar eserin barındırdığı politik eğilim ile niteliği arasındaki ve eserin biçimi ile içeriği arasındaki ilişkililerdir. Benjamin, bu iki ilişkilendirme biçimi üzerine yapılagelen tartışmaları eleştirel olarak ele alır; bu tartışmaları, esasen, anlamlı ve geçerli bulmaz. Ortaya iki yeni kavram atar: Teknik ve montaj.

Benjamin’e göre, eserin politik eğilimi ile niteliği arasındaki ilişkiye dayalı tartışma uzun süredir yapılmakla birlikte oldukça kısırdır. Bu tartışmanın genel kalıbını şöyle ifade eder: “Yazarın eserlerinden *bir yandan* doğru [politik] eğilim talep edilirken, *öte yandan* eserin üstün nitelikli olmasını umma hakkımız da vardır.” Ona göre, üretilmiş “bu formül, eğilim ve nitelik öğeleri arasındaki ilişkinin doğasını *kavrayamadığımız* sürece kuşkusuz yetersiz kalır” (2014: 99). Öte yandan, Benjamin, bu ilişkinin doğasını kavramaya girişmeden de bu ilişkiye dair buyruklar verilebileceğini kabul eder. Ona göre, edebi eserin politik eğilimi ile niteliği arasındaki ilişki iki şekilde buyrulagelmektedir. İlk olarak, “doğru [politik] eğilim gösteren bir eserin başka bir niteliği gereksinmediği söylenebilir” (99). İkinci bir buyruksa şu olabilir: “Doğru [politik] eğilim gösteren bir eserin, zorunlu olarak, tüm diğer niteliklere sahip olması gerekir” (99). Benjamin bu ikinci buyruğu doğru bulur ama bu buyruğu kanıtlamadan kabul edemeyeceğini belirtir.

Benjamin’e göre, bir edebi eserin politik eğilimi ancak edebi olarak da eğilimi doğruysa, politik olarak da doğru olabilir. Bunun anlamı, doğru politik eğilimin bir edebi eğilim barındırdığı, barındırması gerektiğidir. Yani, Benjamin’e göre, “politik anlamda doğru bir eğilimin, edebi bir eğilim de içerdiği anlamına gelir bu” (99). Bu noktada, Benjamin, edebi eserin politik eğilimi ile niteliği arasındaki ilişkiyi şöyle ifade eder:

---

leri şeklinde de tartışılmalı. Gezi Direnişî'nin kayıt altına alınma sürecine baktığımızda görünen o ki, bu yeni belgesel biçimleri ve yapım anlayışlarının geliştirilmesinde, belgeselcilerin yanı sıra ve belgeselciler kadar, Gezi Direnişî eylemcileri ve tanıkları da yer alacak...

Her *doğru* politik eğilimin açık seçik ya da üstü kapalı bir biçimde içerdiği bu edebi eğilimdir bir eserin niteliğini oluşturan, başka bir şey değil. *Bu nedenledir ki*, bir eserin *doğru* politik eğilimi, onun edebi niteliğini de içerir; çünkü *doğru* politik eğilim, edebi *eğilimi* de kapsar (99).

Benjamin'in yazarın toplumsal ve politik işlevi tartışılırken sıklıkla başvurulduğunu söylediği ikinci ilişki, eserin biçimi ile içeriği arasındaki ilişkidir. Ona göre, bu ilişkilendirme biçimi ilkinde göre daha eski ve en az onun kadar kısırdır. Benjamin burada önemli bir manevra yapar: Özellikle politik edebiyat eleştirisi içinde başvurulan biçim ile içerik ilişkisinin, tartışmayı “diyalektik olmayan bir tarzda, şablonlarla ele alma çabasını” tersine çevirip bu tartışmaya diyalektik bir yaklaşım getirir. Böylelikle, artık tartışma “katı, durağan, yalıtılmış şeylerden (eser, roman, kitap)” yola çıkarak yapılmamalı, “canlı toplumsal ilişkilerin içine sokulmalıdır” (100). Benjamin, bu noktada, Marksist diyalektik anlayış içinde, toplumsal ilişkilerin üretim ilişkileri tarafından belirlenmesi üzerinden hareket ettiğinin altını çizer ve ekler: “Materyalist eleştiri de bir esere yaklaşırken, o eserin zamanının toplumsal üretim ilişkileri karşısındaki konumunun ne olduğunu soragelmıştır” (100). Bunun önemli, öte yandan cevaplama olduğu zor bir soru olduğunu belirtir. Daha sonra ise, “daha dolaysız, daha alçakgönüllü, daha yakını hedefleyen” ve cevaplama daha kolay bir soru icat eder:

“Bir eserin, zamanının üretim ilişkileri karşısındaki konumu nedir; onları onaylıyor mu, yani gerici mi; yoksa onları yıkmaya mı amaçlıyor, yani devrimci mi?” soruları yerine, ya da hiç olmazsa bunlardan önce başka bir soru sormak istiyorum. “Bir eserin zamanının toplumsal ilişkileri karşısındaki konumu nedir?”den önce “Onların *içerisindeki* konumu nedir?” sorusunu sormak isterim. Bu soru, eserin, zamanının edebi üretim ilişkileri içerisindeki işlevine ilişkindir. Başka deyişle, doğrudan doğruya eserin edebi *teknisiyle* ilişkindir (100).

Benjamin'in yukarıdaki yaklaşımını Gezi Direnişi belgesellerine ve belgeselcilerine uyarladığımızda karşımıza şöyle bir çerçeve çıkar: Öncelikle, Gezi Direnişi belgesellerinin dayandığı politik eğilimler ile sanatsal nitelikleri arasındaki ilişkiden ya da bu belgesellerin biçimleri ile içerikleri arasındaki ilişkiden yola çıkarak belgesellere ve belgeselcilerle dair bir eleştiri kurmak, tartışmayı “katı, durağan, yalıtılmış filmlerden” yola çıkarak yapmak olur ki, Benjamin, bunun yerine, tartışmayı “canlı toplumsal ilişkiler içine sokarak” yapmayı öneriyor. Bu noktada, bu belgesellerin yapıldıkları zamanın toplumsal üretim ilişkileri içerisindeki yeri üzerine tartışmanın daha anlamlı olduğunu iddia ediyor. Söz konusu belgeseller, Gezi Direnişi belgeselleri olunca, bu filmleri, basitçe yaşadığımız zamanın belgesel film üretim ilişkileri ve bunların toplumsal ilişkileri nasıl yeniden ürettikleri üzerinden tartışmamız da yeterli olmayacaktır. Esasen, bu filmleri, Gezi Direnişi sürecinde üretilen toplumsal ilişkiler ve bu toplumsal ilişkile-

ri mümkün kılan Gezi Direnişi üretim ilişkileri içinde ele almak gerekiyor. Şimdi, tüm bunlardan yola çıkarak, “muhtemel seyircisi” açısından tatminkâr Gezi Direnişi belgesellerinin, teknik olarak nasıl üretilebileceğini tartışmalıyız...

Üzerine gidilecek ve anlaşılmaya çalışılacak kavram “teknik” olunca, hem toplumsal analiz hem de sanat eserinin materyalist analizi mümkün hale gelir. Ayrıca, bu kavram aracılığıyla, yukarıda açmazları tartışılmış olan, yazarın/belgeselcinin toplumsal ve politik işlevi tartışmasının, eser üzerinden iki ilişkiye (politik eğilim ile nitelik; içerik ile biçim) başvurularak anlaşılmaya çalışılması da artık daha mümkündür. Yani, teknik kavramı ile hem eserin biçimi ile içeriği arasındaki ilişkiselliğin diyalektik bir çıkış noktası bulunur hem de eserin barındırdığı politik eğilim ile niteliği arasındaki ilişkinin belirlenmesi mümkün hale gelir.

Ben de, yazının bundan sonraki bölümünde, Benjamin’in “teknik” kavram-sallaştırmasını özellikle, muhtemel seyircisi için tatminkâr Gezi Direnişi belgesellerinin nasıl yapılabileceği sorusuna yönelerek tartışacağım. Burada, Gezi Direnişi’nin belgeselini hangi teknik(ler)le yapmak doğru olur sorusunu sorabilir; bu sorudan hareketle, belgesel sinemacının Gezi Direnişi sürecinde ortaya çıkan toplumsal ilişkiler içindeki politik işlevini sorgulayabiliriz. Hem belgeselcinin politik eğilimi ve yaptığı filmin niteliği arasındaki ilişkileri hem de filmin biçimi ile içeriği arasındaki ilişkiyi, Gezi Direnişi içinde ortaya çıkan toplumsal üretim ilişkilerinin çatlatıp kırdığı, bu filmlerin yeni biçimlerde ve yeni yapım anlayışları içinde üretilmesinin mümkün olduğunu gösterdiği toplumsal ilişkiler içinde daha somut, daha anlaşılır ve daha hissedilir biçimde ele alabiliriz...

## **Teknik ve montaj**

Gezi Direnişi sürecinde, Gezi eylemcileri toplumsal üretim ilişkilerinde var olan düzenin dışına çıktılar. Özgürleştiklerini duyumsadıkları, yaşam kudretlerini artıran deneyimler yaşadılar. Merkezsiz iletişim ağları üzerinden örgütlenecek bir araya geldiler, müştereklerini tanımladılar. Sistemin dayattığı iş zamanı, emek ücreti, finans sektörü para ekonomisinin yanı sıra ve onun dışında, temel ihtiyaçları karşıladıkları gibi, bunları nasıl yapacaklarına dair müzakere süreçleri tasarladılar. Herhangi bir lidere ihtiyaç olmadan örgütlenirken, farklılıklarını koruyarak çokluklar halinde bir arada yaşayabileceklerini tecrübe ettiler. Bu durumda, belgeselcilerin de bu süreçte ortaya çıkan büyük ve yeğin sanatsal enerjiye uygun ifade biçimleri bulmaları gerekiyor. Buna bağlı olarak, belgeselciler, yeni belgesel biçimlerini ve yapım anlayışlarını kurabilecekleri belgesel teknikleri bulmak durumundalar. Gezi Direnişi, belgeselcilere yalnızca yeni teknikler üretmek zorunda olduklarını göstermekle kalmadı, aynı zamanda, belgeselin öznesi ve seyircisi ile girecekleri ilişkiyi gözden geçirmeleri gerektiğini de ortaya koydu. Gezi Direnişi belgeselcisi ile Gezi Direnişi’nin çoklukları arasındaki;

belgeselci ile seyircisi arasındaki ilişkilerin yeniden kurulması, kurgulanması gerektiği belirginleşti. Gezi Direnişi söz konusu olunca, bu ayrımların ne kadar anlamlı olduğu (anlamlı olup olmadığı) sorusu ortaya çıktı. Belgeselcinin şimdiye kadar yaptığı belgeselleri, bunların biçimlerini, dayandığı üretim ilişkilerini, üretim araçlarını nasıl kullanageldiğini, topyekûn belgesel tekniklerini yeniden düşünmesi, tasarlaması, planlaması, örgütlemesi gerektiği ortaya çıktı...

Gezi Direnişi'nin diğer eylemcileri gibi, belgeselcilerin de ilk aklına gelen, var olan düzenin yanlışları, haksızlıkları karşısında, toplumsal ilişkilerin yeniden üretiminde uzmanlıklarıyla, Gezi Direnişi'nin belgesellerini yaparak bu süreçte yer almaktı. Ama onlar, karşı koyamadıkları bir arzuyla, belgeselci olmaktan eylemci olmaya doğru kaydılar.<sup>26</sup> Gezi Direnişi'ne katılanlar, mesleklerine dair uzmanlık bilgilerinin ötesinde bir yaşamsal pratik içinde, farklılıklarıyla bir arada yaşamı kuran çoklukların eylemliliklerine dahil oldu. Çokluklar, Gezi Parkı'ndan başlayarak, Türkiye'nin birçok yerinde, kamusal alanlarda yaşamın yeniden düzenlenmesi için kütüphaneler, mutfaklar kurdular; sanatsal etkinlikler, şenlikler gerçekleştirdiler; daha iyi bir yaşam için her yaş grubuyla ayrı ayrı veya birlikte atölye çalışmaları yaptılar; forumlarda bu yeni dayanışmacı yaşamın nasıl sürdürüleceğine dair tartışmalar yürüttüler. Bunlar, Gezi Direnişi'ni kuran, direnişçilerin yaşam kudretini artıran eylemliliklerdi. Belgeselcilerin, uzmanlıkları gereği, bu eylemlilikleri kayıt altına alarak belgeselini yapmaları beklenirken, onlar bu eylemlilikler içinde yer almak arzusunun önüne geçemiyorlardı.

Bu bağlamda, Benjamin'in üretici yazar için önerdiklerinin "Gezi Direnişi'nin üretici belgeselcisi" için de geçerli olduğu açıktır. Her şeyden önce, Gezi Direnişi belgesel(ler)inin "bir model olma karakteri" taşıması gerekir:

Diğer yazarları [belgeleyicileri] öncelikle üretime yöneltmeli, ve ikinci olarak da kullanımları için gelişmiş bir araç sunabilmelidir. Bu araç, ne kadar çok tüketiciyi üretim süreciyle ilişkiye sokarsa, kısaca, ne kadar fazla sayıda okuyucu veya seyircinin sürece katılımını sağlarsa, o denli iyi bir araç olacaktır (Benjamin, 2014: 111).

Evet, "üretici olarak belgeselci," artık yalnızca eserini kitlelere tüketmeleri için sunan bir sanatçı olmamalıdır. O, Gezi Direnişi eylemci ve tanıklarını belgesel filmiyle üretime yöneltmeli; Gezi Direnişi eylemci ve tanıklarının kendi belgesellerini yapabilmeleri için onlara bir araç sunmalı; bu üretim aracı sayesinde, Gezi Direnişi eylemci ve tanıkları da, salt seyirci olmaktan çıkarak üretici belgeselci ile birlikte yaratıcı sürece dahil olabilmeli, onunla birlikte üretilebilmelilerdir. Bu üretim aracı ne kadar çok seyircinin üretime katılımını sağlar,

26 Yazının başında belirttiğim gibi, Gezi eylemcileri ve tanık yurttaşları da, karşı koyulmaz bir belgelenme itkisiyle, Gezi Direnişi'ni görsel-işitsel olarak sürekli kayıt altına aldılar. Salt eylemci veya tanık olmaktan belgeselciye olmaya doğru bir kayma gösterdiler. Bazıları bu kayıtları paylaşp yayınlarken, bazıları da halen dijital depolama alanlarında saklıyorlar...

onları tüketici olmaktan üretici olmaya ne kadar güçlü geçirirse o kadar iyi bir araçtır. Benjamin, Brecht'in epik tiyatrosunu, buna örnek bir model olarak gösterir (111). Brecht'in epik tiyatrosu nasıl "yeni iletişim araçlarıyla rekabet etmeye girişmek yerine, onları uygulamaya ve onlardan öğrenmeye —kısaca, onlarla diyaloga girmeye" çalışıyorsa, belgesel sinemacılar da, günümüz sibermodeller çağının yeni iletişim araçları ve mecralarıyla benzer bir ilişkiye girme gayreti içinde olmalıdır (112). Gezi Direnişi örgütlenmesinin tam da yeni iletişim araçlarını ve mecralarını kullanarak gerçekleştirildiğini düşünecek olursak, üretici belgeselcinin de bu yeni iletişim araçları ve mecralarını üretim araçları kılması ve üretim ilişkilerini yeniden düzenlemesi o kadar anlamlıdır.

Benjamin, Brecht'in epik tiyatrosunda sinema, radyo, fotoğraf ve basın aracılığıyla "montaj tekniği"ni benimsediğini söyler. Montaj tekniğinde "[m]onte edilen öge, içine konduğu bağlamı kesintiye uğratar" (112). Benjamin Brecht'in epik tiyatrosunda montaj tekniğinin kurucu işlevini şöyle açıklar:

Brecht'in tiyatrosunu epik olarak tanımlamasını sağlayan bu kesintiye uğratma tekniği, sürekli olarak, seyircide yanılısma yaratmaya karşı çıkar. Böyle bir yanılısma, gerçekliğin öğelerini, bir deney düzeneğinin öğeleriymişçesine ele almayı planlayan bir tiyatronun işine yaramaz. Durumlar ise deneyin başlangıcında değil sonunda yer alırlar. Bu durumlar, şu ya da bu biçimde, kendi durumlarımızdır; ancak seyircinin yakınına getirilmemiş, aksine ondan uzaklaştırılmışlardır. Seyirci natüralist tiyatrodaki olduğu gibi iç rahatlığıyla, huzurla değil, şaşkınlıkla fark eder bunların gerçekliğini. Epik tiyatro, durumları yeniden sergilemez; onları açığa çıkarır, ortaya koyar. Bunu da dramatik süreci kesintiye uğratarak yapar; ancak bu kesintiye uğratma bir uyaran niteliğine sahip değildir, örgütleyici bir işlevi vardır. Eylemi yarı yolda durdurur ve böylece seyirciyi eylem karşısında, oyuncuyu da rolü karşısında bir tavır almaya zorlar (112-113).

Gezi Direnişi'nin üretici olarak belgeselcisi de, Brecht'in epik tiyatrosunu kurarken yararlandığı montaj tekniği üzerine kurulmuş montaj sineması hareketinin çağdaş yorumcusudur. Kökeni Dziga Vertov'un devrimci sineması olan montaj sinemasının uzantısında sinema yapar. Ana akım, popüler sinemanın gözbağcı yöntemleriyle seyircisini bir yanılısma içine kapatarak bütünlüklü olarak kurduğu dramatik yapıları büyülenerek seyretmesini; kendini görünmeyen kesmelerin filmik akışına bırakarak olayları, durumları sorgulamaksızın kabullenmesini istemez. Brecht'in epik tiyatrosunda yaptığı gibi, "izleyiciyi duygularla –bunlar isyan duyguları bile olsalar– doldurmaktansa, onları düşünme aracılığıyla içinde yaşadıkları koşullara kalıcı biçimde yabancılaştırmayı amaçlar" (113-114). Vertov sinemasından beri bildiğimiz, yanılısamayı bozan, yırtan montaj hamleleriyle, kesmelerle seyircisini her an ayık tutar. Olan olayların görsel-işitsel kayıtlarını basitçe yeniden sunmak yerine, dramatik süreçleri kesintiye uğratarak durumları ortaya çıkarır. Seyircisinin olayları kabullenmesini değil, dramatik yapıyı çözümlenen kesmelerle, bizatihi kendisine dair durumları fark etmesini, sorgulamasını ister.

Bugünün üretici olarak belgeselcisi, daha da ileri giderek, seyircisine sağlayacağı üretim araçlarıyla, seyircinin montaj yapma gücüne kavuşmasını, kendisiyle birlikte montaja dahil olmasını, müdahale etmesini sağlayabilir.<sup>27</sup> Böylelikle, kendini dayatan dramatik yapılaraya sahip bütünlüklü bir eserin hegemonyasını tesis etmesinin imkânları büyük oranda ortadan kalkar ve seyirci üretim sürecine dahil olarak, montaj yapabilir, birlikte yaratım edimleri içine girebilir. Belgesel sinemacının uzmanlığının, yönetmen-seyirci statülerinin, üretici güçleri ayıran engeller olarak, varlığı kırılır. Bu yeni belgesel yapım biçimleri içinde, üretim ilişkileri çokluklar için sürekli yeniden tanımlanır. Ortaya finalize edilerek kapatılmış, bütünlüklü bir film çıkarmak yerine, “açık” bir eserin düşünsel-duygusal imkânları saçılır. Sonuç olarak, Brecht, Benjamin, Vertov ve Gezi Direnişi'nin üretici olarak belgeselcisi, belgesel sinemanın yerleşik yönetmeni ve seyircisinden tek bir talepte bulunmaktadır: belgeselcinin, Gezi Direnişi eylemcileri ve tanıklarının, Gezi Direnişi belgesellerinin muhtemel seyircilerinin hepsinin üretim süreci içindeki konumları üzerine kafa yormaları, bu süreç içinde üretim ilişkilerini yeniden düşünmeleri ve duygularını gözden geçirmeleri.

Montajı, günümüz hayatının her alanına nüfuz etmiş içkin bir edimi olarak gören Ulus Baker, “Montaj-Düşünce” adlı denemesinde, “montaj”a dair şöyle der:

Montaj sinematografiden öte bir şeydir —hayatımızdaki her şey montajdır: çalışma montajdır (Taylorizmden beri ya da bugünlerde farklı bir tarzda “post-Fordist” denilen emek süreçlerinin yeniden düzenlenişinde olduğu gibi); sanat montaj olmaya meyyleder (kolaj ve yerleştirme, hatta “performanslar”); metropol bir montajdır; endüstriler, yazılımlar ve donanımlar tümü montaj(lar) olarak iş görürler... Bu bakımdan, “özü” montaj olan sinematografi, bunu tüm diğer alanlara aktarabilecek şekilde geliştirmeyi başaramamıştır... Godard'a göre, bir doktor belli başlı bazı “semptomlara” (mevcut imajlar) bakıp “sinüzit” dediği zaman, bu da halihazırda montajdır... (2011: 135)

Baker, yukarıdaki metnine şöyle devam eder: “Dolayısıyla, bugün, koşullarımıza ve deneyimlerimize uygun bir “montaj-düşüncesi” ve bir “düşünce-montajı” bulunmalı...” (135).

### **Sonuç yerine Bir kavramsal çerçeve denemesi**

Şimdi, bu yazının başındaki soruya dönelim: Gezi Direnişi belgeseli yapma arzusuyla dolan belgeselcilerin kendilerine sordukları temel soru, Gezi Direnişi belgeselinin nasıl yapılacağı, nasıl yapılması gerektiği sorusuydu. Gezi Direnişi

27 Öte yandan, içinde yaşadığımız sibermodeller çağında seyirci, belgeselcinin bu üretim aracını kendisine sağlamasını beklemeden, akıllı ceptelefonları, tabletler ve bilgisayarların hemen hepsinde bulunan basit montaj programlarını kullanarak bunu yapacak kapasitededir. Gezi Direnişi eylemcileri ve tanık yurttaşları, Gezi Direnişi süresince ve sonrasında, yaptıkları farklı görsel-işitsel üretimlerle bunu ortaya koydular.



ile başlayan süreçte, yeni belgesel biçimlerine ve yapım anlayışlarına ihtiyaç olduğu apaçıktı. Bu nedenle, bu yazı boyunca, bir yandan Gezi Direnişi'ni farklı bir bakış açısından kavramamıza yardımcı olacak, diğer yandan Gezi Direnişi'ne uygun belgesel biçim(ler)ini ve yapım anlayış(lar)ını tanımlamamızı sağlayacak bir kavramsal çerçeve kurmaya çalıştım.

İlk olarak, şu durum açıkça görülüyor: Gezi Direnişi belgesellerinin hem öznesi hem de muhtemel seyircisi olan Gezi Direnişi eylemcileri ve tanıkları, Gezi Direnişi tarihinin yazımında, kolektif belleğinin kurulumunda aktif biçimde, bir aktör olarak yer alabilmeliler. Bu bağlamda, çoklukların, Gezi Direnişi tarihinin nasıl yazılacağına dair farklı fikirleri ve önerileri de var. Örneğin, çokluklar, sivil bir anlayışla alternatif arşivlerin kurulmasını, Gezi Direnişi'nin sürekliliğini sağlayacak alternatif bir direniş biçimi olarak görüyorlar. Bu nedenle, Gezi Direnişi belgesellerinin yeni biçimlerinin çoklukların birer aktör olarak katılımına açık olması gerekiyor. Buna bağlı olarak, belgeselcilerin yeni belgesel yapım anlayışlarını tasarlarırken, çoklukların üretim sürecine yaratıcı biçimde katılmalarını sağlayacak yöntemleri ve araçları geliştirmesi öne çıkıyor.

Aleida Assmann ile Susan Sontag'ın tartışmasında açığa çıktığı biçimiyle, fotoğrafın –ve benzer biçimde hareketli görüntünün (bunun bir bileşeni olarak sesi de akılda tutmalı)– kolektif belleğin kurulumunda yaşadığı, yarattığı kriz de bu kavramsal tartışmanın önemli bir bileşeni. İçinde yaşadığımız sibermodeller çağında ise, çoklukların belgeleme itkiyle ürettikleri fotoğraf ve video imajları, Gezi Direnişi gibi olayların neredeyse her ânının kayıt altına alınması sonucunu doğuruyor. Bu imaj bolluğu mecralararası bir saçılmayla, öznelarası ilişkilerin oluşmasına zemin sağlıyor. Kolektif belleğin dinamik bir biçimde sürekli olarak yeniden üretilmesinin yolu açılıyor.

Bu yazı boyunca kurmaya çalıştığım kavramsal çerçeveye dair bir diğer önemli mesele de, politik eğilim olarak doğru ve muhtemel seyircileri için tatminkâr Gezi Direnişi belgeselleri için gerekli yeni biçimleri üretecek, yeni yapım anlayışlarını tasarlayacak belgeselcilerin nasıl üreticiler olacağı meselesi. Bu belgeselciyi, Benjamin'e referansla, yukarıda “üretici olarak belgeselci” diye adlandırdım. Üretici olarak belgeselci, Gezi Direnişi sürecini mümkün kılan üretim ilişkileri içinde yeni belgesel tekniklerini üretebilen belgeselcidir. Diğer bir deyişle, Gezi Direnişi'nin politik eğilim olarak doğru ve muhtemel seyircileri için tatminkâr belgesel biçimleri ve yapım anlayışları ancak bu teknikler ile yapılabilir. Bu anlamda, Gezi Direnişi'nin üretici olarak belgeselcisi, her şeyden önce direnişe angaje bir eylemci olarak var olur. Böylelikle, yalnızca belgesel yaparak, uzmanlığıyla eylemden ayrılan ve üretici güçlerden kopan biri olmaktansa, Gezi Direnişi belgeselinin üretim sürecine katılma arzusu içinde olan tüm diğer eylemcilerden biri haline gelir. Üretici olarak belgeselci, yalnızca yapacağı filmin peşinden giden bilindik bir sinemacı değildir; ortaya çıkacak filmin üretim ilişkilerinin nasıl biçimlendiğini, üretim araçlarının nasıl kullanıldığını da hesaba

katar. Gezi Direniş'i'ni mümkün kılan dayanışmacı üretim ilişkilerini, belgesel film yapım anlayışı içinde yeniden üretmenin tekniklerini ve yöntemlerini arar. Bu sürece katılmak isteyen çoklukların, niceliksel ve niteliksel olarak en yüksek seviyede, üretime katılabilmesi için yeni üretim araçlarını geliştirmek de onun işidir. Ne kadar çok kişinin seyirci olmaktan çıkıp üretim sürecine katılmasını sağlarsa, o kadar iyi bir üretim aracı geliştirmiş olur.

Üretici olarak belgeselci, ancak Gezi Direniş'i'nin üzerinde örgütlendiği ve yayıldığı yeni iletişim mecraları ve teknolojileriyle diyalog içinde bu üretim araçlarını geliştirebilir. Bu anlamda, yeni medya teknolojilerini devreye sokarak seyircinin film üretim sürecindeki en önemli edime kavuşmasını, yani montaj yapabildiğini sağlamanın peşindedir. Böylelikle, çokluklar Gezi Direniş'i belgesellerini birlikte üretebilir, montaj yaparak öznelerarası, dinamik bir tarihyazımı ve kolektif bellek inşasına dahil olabilirler. En önemlisi de, üretici olarak belgeselcinin de bir parçası olduğu çokluklar, böylelikle direniş'i yeni bir mecrada, yeni biçimler altında, sürekli hale getirebilirler...

Tüm bu tartışıklarım sonunda ortaya çıkan kavramsal çerçeve, Gezi Direniş'i'nin politik eğilim olarak doğru ve muhtemel seyircileri için tatminkâr belgesel biçimlerinin ve yapım anlayışlarının, yeni medyanın etkileşimli dünyası içinde, öznelerarası bir etkileşimin kurulmasıyla; yaralanılacak her tür materyalin mecralararası bir geçişkenlik içinde montajlanabildiği bir kapasiteye sahip üretim araçlarının işlediği platformların üretilmesiyle mümkün olacağını gösteriyor. Kısaca söylersek, üretici olarak belgeselcinin arayışında olduğu yeni belgesel biçimleri ve yapım anlayışları, içinde yaşadığımız sibermodeller çağında, etkileşimli, katılıma açık, birlikte üretime dayalı yeni medya belgesel anlayışı ile mümkün gözüküyor...

#### KAYNAKÇA

- Assmann, A. (2006) "Memory, Individual and Collective" Goodin R.E. ve Tilly, C. (der.) *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis* içinde, Oxford University Press, New York, 210-224.
- Assmann, A. (2010) "Re-framing Memory: Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past" Tilmans, K., Van Vree, F. ve Winter, J. (der.) *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe* içinde, Amsterdam University Press, Amsterdam, 35-50.
- Aytaç, S. (2013) "Gezi Parkı Kayıtları. Olgu, Güliz (Videooccupy), Zeynep Dadak, Elif Ergezen ve Necati Sönmez ile söyleşi", *Altyazı*, 130: 68-76.
- Aytaç, S. (2014) "Gezi'den Sonra", *Altyazı*, 140: 22-27.
- Baladi, L. (28 Temmuz 2016) "Archiving a Revolution in the Digital Age, Archiving as an Act of Resistance", *Ibraaz*, <http://www.ibraaz.org/essays/163>
- Baker, U. (2011) "Montaj Düşünce" Berensel, E. (ed.) *Beyin Ekranı* içinde, Birikim, İstanbul, 133-136.
- Bayraktar, U. ve Erkilic, H. (2014) "Direniş'in Gölgesi Ruh Hali: Gezi Filmleri", *Sinecine*, 5(2): 121-128.
- Benjamin, W. ([1934] 2014) "Üretici Olarak Yazar" *Brecht'i Anlamak* içinde, Metis, İstanbul, 98-116.
- Connerton, P. (2014) *Modernite Nasıl Unutturur*, çev. K. Kelebekoğlu, Sel, İstanbul.
- Doğanay, Ü. ve Kara, İ. (2014) "Video Activism in Turkey as a Case of Alternative Media Practice: Gezi Resistance in Focus" Kejanlıoğlu, D.B. ve Scifo, S. (der.) *Alternative Media and Participation: Interviews and Essays* içinde, Cost Action ISO906. ISBN 978-2-9601157-4-1.

- Ekşi, E. (2014) "Bir Atölye Çalışması: Gezi Direnişi'nin Tarihi Nasıl Yazılır?", *Toplumsal Tarih*, 246: 75-81.
- Göncü, G. der. (2013) *Gezi Direnişi ve Halk Hareketlerinin Geçmişi: #Yaşarken Yazılan Tarih*, Metis, İstanbul.
- Hardt, M. ve Negri, A. (2013) *Duyuru*, çev. A. Yılmaz, Ayrıntı, İstanbul.
- Hardt, M. ve Negri, A. (2011) *Çokluk: İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi*, çev. B. Yıldırım, Ayrıntı, İstanbul.
- "'Kente Başka Bir Gözle Bakmak': Bir Gezi Albümü" (23 Temmuz 2013), *Altyazı*, <http://www.altyazi.net/olan-biten/kente-baska-bir-gozle-bakmak-bir-gezi-albümü/>
- Kluitenberg, E. (2011) *Legacies of Tactical Media: The Tactics of Occupation From Tompkins Square to Tahrir*, Colophon, Amsterdam, <http://networkcultures.org/blog/publication/no-05-legacies-of-tactical-media-eric-kluitenberg/>
- Latour, B. (2005) *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, New York.
- Liakos, A. (2014) "Historia Indignada (Öfkeli Tarih): 'Occupy/İşgal Et' Eylemlerinde Geçmişle Uzlaşmak", *Toplumsal Tarih*, 246: 82-87.
- Nichols, B. (2010) *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington ve Indianapolis.
- Orhon, G. (2013) "İkilipler ve Karşıtlıklar: Halbwachs'ın Entelektüel Mirası Üzerine Eleştirel Bir Değerlendirme", *Toplum ve Bilim*, 128: 71-83.
- Renov, M. (1993) "The Poetics of Documentary" *Theorizing Documentary* içinde, Routledge, New York ve Londra, 12-36.
- Sontag, S. (2003) *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York.
- Sontag, S. (2004) *Başkalarının Acısına Bakmak*, çev. O. Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Tamdoğan, I. ve Kechriotis, V. der. (2014) "Dosya: Şimdiki Zamanın Tarihi Nasıl Yazılır", *Toplumsal Tarih*, 246: 68-93.
- Tamdoğan, I. (2014) "Avrupa ve Türkiye Tarihyazımında 'Şimdiki Zamanın Tarihi'nin Yeri", *Toplumsal Tarih*, 246: 70-74.

## **How will the documentaries of Gezi Resistance be made? A conceptual framework essay**

**ERSAN OCAK**

Starting in North Africa, later spreading to Middle East, USA, Europe and Latin America, all the resistance movements made social, political and economic demands of a wide range, under different names such as Arab Spring, Occupy Movement, Los Indignados (Hardt ve Negri, 2013). In the same vein, as one of the new social movements, on 27 May 2013, Gezi Resistance started at the Gezi Park in Istanbul and spread to many other cities of Turkey in a short time. During the Gezi Resistance, multitudes, which have heterogenous features, used informal networks for organising and recorded almost all the instances of the Resistance with their cameras within a vital force and capability. Cameras were everywhere! In a sense, a multi-layered documentary of the Gezi Resistance were being made. The vital force of the Gezi Resistance, which has increased the capacity of the multitudes, also enfolded the filmmakers. At this point, filmmakers asked themselves the same basic question: How can the Gezi Resistance Documentary be made? How should it be made? One of the possible new documentary form and mode of production, which could enable us not only to conceive but also convey the Gezi Resistance, is to make actors of the Resistance to participate to the production process with their own audio-visual material. For being able to develop this documentary form and mode of production, first of all we need a conceptual framework. Hence, this paper is an attempt to constitute this conceptual framework.

**Keywords:** Gezi Resistance, documentary cinema, collective memory, technique, montage, new media



## **Non-deliberated publicity: Democracy Watch in the process of reconstructing national community**

**BUKET TÜRKMEN - BÜLENT KÜÇÜK**

This essay analyses the (trans-)formation of public sphere in Turkey by studying the collective mobilization that was organized by the government and local municipalities under the rubric of "Democracy Watch" immediately after the 15 July coup attempt. For this purpose we partook in several demonstrations in different sites in Istanbul and interviewed activists during the summer of 2016. Our attempt was to scrutinize this collected data within the broader context of the changing discursive and administrative practices of the Turkish state under the leadership of the AKP government. Our overall reflection is that the AKP government's policies in the post-coup era drastically empty out the ideological content of the dominant neo-liberal model of "servant state" and embark on another type of (authoritarian) regime. The administrative techniques conducted in this new period overshadow