

Sinemanın Gerçeklik ile İlişisine Post-Truth İzdüşümler: Family Romance, LLC ¹

Mahmut CERAN ²

Başvuru Tarihi: 30.05.2022

Kabul Tarihi: 15.12.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Öz

Teknoloji gündelik yaşamın, kültürel bağlamların ve toplumsal ilişkilerin biçimlerinde belirli kırılmalara yol açmış ve önemli değişimleri beraberinde getirmiştir. Gündelik yaşamın içerisine gömülü bir şekilde, kültürel bağlamların ve toplumsal ilişkilerin etkileşiminde var olan gerçek, hakikat ve yalan kavramları da söz konusu değişimlerin odağında olmuştur. Söz konusu değişimlerin en görünür ve literatürde kendine yer bulanlarından biri post-truth kavramıdır. Ancak post-truth siyasete içkin bir düzlemde ortaya atılmıştır. Bu nedenle, hakikatin önemsizleşmesi olarak Türkçeleştirilen kavramın normatif olmayan yanı sosyal ilişkiler boyutunun görmezden gelinmesine neden olmuştur. Bu anlamda, bu çalışmanın amacı hakikatin önemsizleşmesi kavramını siyasete içkin bağlamıyla sosyal ilişkiler boyutuna kanalize ederek normatifliğini ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda; sinemayı mevcut toplumsal koşullardan ayrı düşünmenin olanaksızlığıyla, sinemasal tarzı kurgu ile gerçeği birbirine yakınlaştırmak olan Werner Herzog'un yazdığı ve yönettiği Family Romance, LLC filmi incelenmiştir. Betimsel analiz tekniğinin kullanıldığı bu çalışma; post-truth kavramının normatifliğini vurgulaması, sinemanın toplumsal bağlamını biçim-içerik ilişkisi yoluyla ele alması ve post-truth kavramının sanatın alanında sinemayı anlamlandırmakta bir ölçüt olarak kullanılabilirliğini ortaya koyması açısından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hakikatin Önemsizleşmesi, Gerçek, Yalan, Sinema, Werner Herzog

Atıf: Ceran, M. (2022). Sinemanın gerçeklik ile ilişkisine post-truth izdüşümler: Family Romance, LLC. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(4), 1273-1296.

¹ Bu çalışma etik kurul izin belgesi gerektirmemektedir.

² Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Bölümü Doktora Öğrencisi, ceranmahmut7@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5594-4322

Post-Truth Projections to the Cinema-Reality: Family Romance, LLC

Mahmut CERAN³

Submitted by: 30.05.2022

Accepted by: 15.12.2022

Article Type: Research Article

Abstract

Technology has brought about important changes in the forms of daily life, cultural contexts and social relations. The concepts of real, truth and lie that exist in the interaction of cultural contexts and social relations in daily life have also been affected by these changes. Especially in recent academic researches, the concept of post-truth is at the center of these changes. However, post-truth has been introduced in a way that is immanent in politics. Therefore, the normative side of the concept has caused the social relations dimension to be ignored. The aim of this study is to reveal the normativity of the concept of post-truth by channeling it into the dimension of social relations with its political context. It is impossible to think of cinema separately from the existing social conditions. In line with the aforementioned purpose, the movie Family Romance, LLC, written and directed by Werner Herzog, whose cinematic style is to bring fiction and reality closer together, has been examined. In this study, descriptive analysis technique was used. The study is important in terms of emphasizing the normativity of the concept of post-truth, deals with the the social context of cinema through the form-content relationship, and reveals the usability of the concept of post-truth as a criterion in making sense of cinema in the field of art.

Keywords: Post-Truth, Real, Lie, Cinema, Werner Herzog

³ Anadolu University Graduate School of Social Sciences Department of Cinema and Television PhD Candidate, ceranmahmut7@gmail.com,
ORCID: 0000-0001-5594-4322

Giriş

Teknolojik yeniliklerin varlığı gündelik yaşamın kendisini doğrudan etkilemekte, değiştirmekte ve dönüştürmektedir. Bu değişim ve dönüşümün yaşandığı alanlardan biri olan sosyal ilişkilerde, postmodern durumun nihai bir sonucu olarak anlam zemininin kayması; gerçekliğin ve hakikatin anlamlandırılması, algılanması ve üretilmesi süreçlerinde de belirli değişimleri ortaya çıkarmıştır. Rasyonalitenin gereği olan akıl yürütmelerin yerini alan duygulara yönelik hitap şekillerinin önemsenmesi durumu, nesnel hakikatleri bir kenara bırakarak bireysel faydaya dayalı alternatif hakikatler ve etik değerler üretme biçimlerini meydana getirmiştir. Gündelik yaşamda gerçekliğin ve hakikatin boyut değiştirmesi, siyasete içkin bir biçimde varlığa gelen post-truth kavramının bu içkinlik düzeyinden ayrılarak normatif bir kavram olarak değerlendirilmesine olanak sağlamıştır. Sinemayı içerisinde bulunan dünyadan ayrı düşünmenin olanaksızlığı, söz konusu değişimlerin içerik ve biçim olarak perdeye yansımalarını mümkün kılmıştır.

Sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi teknik bir aygıt olarak sinematografin icadıyla başlamıştır. Sinematografin ontolojik varlığı optik bakışı içerdiği için optiğin sağladığı olanaklarla sınırlı bir çerçeve içerisinde kaydedilen görüntüler gerçeklik algımızla çelişik bir durumu ortaya koymaktadır. Bu çelişkiye rağmen gerçeklik algısını en etkin şekilde oluşturabilen sanat dalı sinemadır. Sinemanın çelişik gerçekliğine imkan sağlayan şey imgeler ve imgelerin gerçekçi bir biçimde belirli estetik kurallara uygun olarak düzenlenmesidir. Sinemasal kariyeri Genç Alman Sineması'ndaki varlığıyla ivme kazanan Werner Herzog, söz konusu estetik kuralları kullanma biçimiyle kurgusal olanı gerçeğe yakınlaştıran bir üsluba sahiptir. Herzog'un 2019 yapımı *Family Romance, LLC* filmi; mevcut gerçeklik, hakikat ve yalan kavramlarına ilişkin sorgulamaları gerçekçi bir tavırla bir araya getirerek post-truth kavramının gündelik yaşamın sosyal ilişkiler boyutunda nasıl sıçramalar yarattığını irdelemektedir.

Bu çalışma, *Family Romance, LLC* filminden hareketle post-truth kavramının gündelik yaşamdaki izlerini sürmeyi ve Armes'in (2011) "gerçekliğin ortaya çıkarılması" bağlamında oluşturduğu tasnif çerçevesinde filmin gerçeklikle olan ilişkisini açıklamayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, post-truth kavramının siyasete içkin bağlamından ayrı olarak düşünülebileceği, gündelik yaşam bağlamında da bir temele sahip olduğu ve bu temele dayandırılabilmesi öne sürülmektedir. Çalışmada öncelikle Werner Herzog'un sinemasal karakterini ortaya çıkaran Genç Alman Sineması dönemine, Herzog'un bu dönemdeki konumuna ve film yapma biçimlerine yer verilmiştir. Çünkü bir yönetmenin film yapma biçimini oluşturan çevreyi tanımak sinemasal üslubunu oluşturan özellikleri ortaya koymak açısından önem taşımaktadır. Ardından post-truth kavramı ve bununla ilintili olan gerçek, hakikat ve yalan gibi kavramların ayırt edici özelliklerine değinilmiştir. Filmin betimsel analizine geçilmeden evvel Armes'in (2011) belirlemiş olduğu tasnife uygun bir biçimde sinemanın gerçeklik ile ilişkisini "ortaya çıkaran" tarihsel süreçten söz edilmiştir. Betimsel analiz tekniğinin kullanıldığı bu çalışma, post-truth kavramının sanatın alanında sinemayı anlamlandırmakta bir ölçüt olarak kullanılabilirliği açısından önem arz etmektedir.

Genç Alman Sineması ve Werner Herzog

Almanya'nın Oberhausen kentinde her yıl geleneksel olarak düzenlenmekte olan Batı Almanya Kısa Film Festivali, 1962 yılında, Alexander Kluge önderliğindeki yirmi altı genç Alman sinemacı tarafından yayımlanan bir bildiriyle hem ülke hem de dünya sinema tarihinde önemli bir iz bırakarak yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Kayıtlara *Oberhausen Manifestosu* olarak geçen bu bildiri, sinemacılar temel amaçlarının yeni bir Alman kurmaca sineması yaratmak olduğunu vurgulayarak kısa filmleri geleceğin Alman sinemasının kurtarıcısı olarak kavramışlardır (Teksoy, 2012, s. 275; Nochimson, 2013, s. 126).⁴

⁴ Manifestonun sloganı olarak kullanılan "Papas kino ist tot!", yani "Babalıkların sineması öldü!" ifadesi vad edilen yeniliğe vurgu yapmaktadır.

Stilistik ve tematik farklarıyla öne çıkan ve önemli başarılarla imza atarak uluslararası arenada sağlam bir yer edinen Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Werner Schroeter, Volker Schlöndorff ve Edgar Reitz gibi önemli yönetmenlere sahip bu topluluk,⁵ 1960'lar, 1970'ler ve 1980'lerin başlarına kadar birbiriyle yakından ilişkili olmayan, konu ve işleyiş itibarıyla birbirinden farklı pek çok film üretmiştir (Knight, 2000, s. 97).

Genç yönetmenlerin *Oberhausen Manifestosu*'nu ortaya koymalarına neden olan, Genç Alman Sineması adında bir dönemden söz edilmesine imkan veren birçok farklı neden bulunmaktadır. Almanya'nın 1950'li yıllarda sinema endüstrisindeki durumuna bakıldığında Hollywood tarafından domine edilen bir yapının hakim olduğunu söylemek mümkündür. Tekelci ve kapitalist bir tavrı benimseyen Amerikan film endüstrisi savaş sonrası Almanya'sını ele geçirmiştir ve Alman ulusal sinemasını tehdit ederek küçük ölçekli kalmaya zorlamıştır (Knight, 2000, s. 98). Bu dönemde ülkede bulunan 6300 sinema salonunda gösterilen filmlere bakıldığında, Alman filmlerinin sayısı Amerikan filmleri ile kıyaslandığında üçte bir oranına dahi karşılık gelmediği görülmüştür (Teksoy, 2005, s. 657). Bütçe bulmak konusunda problem yaşayan Alman sineması küçülmeye mahkum edilmiş, ulusal izleyiciyi sinema salonlarına çekebilmek için kültürel referansları odağına alan, iç pazara yönelik ticari filmlerin yapılması dolayısıyla ihracat yolu tıkalı kalmış ve de Hollywood filmleriyle aralarında bir rekabet ortamı kurulamamıştır (Knight, 2000, s. 99). Bu anlamda genç Alman yönetmenlerin amacı Alman sinemasının ticari anlamda bir bağımsızlığa kavuşmasına olanak sağlamak olmuştur. Ancak ticari bir bağımsızlık yaratmak, genç Alman yönetmenler için ticari kaygılar ile ilgilenecek popüler sinema yapmak olarak değil, ekonomik anlamda risk alarak yeni bir sinemayı var etmeye yönelik bir çaba olarak okunmalıdır. Çünkü yönetmenler, geniş kitlelerin beğenisini kazanmaya yönelik ticari başarı sağlamayı hedefleyen bir ortamdan ziyade insanların entelektüel birikim düzeylerini hedefleyen, kişisel yönelimler ile ön plana çıkan özgür bir sinema ortamı yaratmışlardır (Dorsay, 1988, s. 217).

Genç Alman Sineması'nın, Alman sinemasını uzun bir süre boyunduruğu altında bulunduran propagandatif Nazi sinemasının yarattığı lekeli kimlik ile başa çıkmaya çalışan ulusal bir sinema olduğunu söylemek mümkündür (Kaes, 2008b, s. 692). Bunun yanında, 1950'lerin sonlarına doğru bir kitle iletişim aracı olarak televizyonun ön plana çıkması ve evlerde giderek yaygınlaşması tüm dünyada olduğu gibi Almanya'da da sinemayı geri plana atmıştır. Bu durum, seyircinin sinema ile olan ilişkisini olumsuz bir biçimde etkilemiştir. Bu süreçte Alman sineması, seyircisinin büyük bir çoğunluğunu televizyona kaybetmiştir: 1952-1962 yılları arasındaki dört yıllık süreçte televizyonların sayısı 700.000'den 7,2 milyona çıkarken; sinema seyircisinin sayısı yılda 800 milyondan 180 milyona gerilemiştir (Kaes, 2008b, s. 692). Televizyonların sayısının artmasına karşılık sinemaya giden seyircinin azalmasıyla beraber endüstriyel bir gerileme yaşayan Alman sinemasındaki gidişata "dur" demek *Oberhausen Manifestosu*'nu ortaya koyan nedenlerden bir diğeri olarak karşımıza çıkmaktadır (Görücü, 1994, s. 35).

Manifesto, başlangıçta filmlerin yapımında bütçe bulmak konusunda başarısız olsa da sinemanın kültürel işlevlerini özümseyen hükümet tarafından filmlere finansman sağlayabilmek adına, 1965 yılında, Kuratorium Junger Deutscher Film'in (Genç Alman Sinema Kurulu) kurulmasına olanak sağlayarak bu başarısızlığını telafi etmiştir (Kaes, 2008b, s. 694). İçişleri Bakanlığı tarafından kurulan Kuratorium, başlangıçta görevlerini ve genç Alman sinemacıların isteklerini yerine getirmek konusunda çaba göstermiş ve başarılı olmuştur. İki yıl içerisinde toplamda 25 film üretilmiş ve bunlardan dördü manifestoyu imzalayanların (Alexander Kluge, Hans Jürgen Pohland, Edgar Reitz ve Haro Senft) ilk uzun metrajlı filmleri olma özelliğini taşımaktadır (Knight, 2000, s. 101).

Birbirlerinden farklı film yapma biçimlerine sahip Genç Alman yönetmenlerin tümü, kendi yöntemleriyle Nazi dönemi Almanya'sında neler olup bittiğini kavramanın, savaştan sonraki duruma eleştirel olarak bakabilmenin

⁵ Wenders, Fassbinder ve Herzog gibi isimler *Oberhausen Manifestosu*'na imza atmamalarına karşılık dönemin en önemli temsilcileri olmuşlardır (Teksoy, 2005, s. 657-658).

yollarını aramışlar ve bunu yaparken ahlaki bir özerkliğin var olmayışını temel bir enstrüman olarak kullanarak Nazilerin yarattığı imge biçimlerini Nazi karşıtı bir tavırla yok edebilmeyi amaçlamışlardır (Nochimson, 2013, s. 127; Kovács, 2010, s. 347-348). Genç Alman Sineması'nın ilk ürünlerini verdiği 1960'lı yıllar geçmişle hesaplaşmanın yıllarıdır. *Oberhausen Manifestosu* ilan edildikten tam dört yıl sonra 1966 yılında çekilen ilk filmler geçmiş dönemin karakterini ortaya koymaktadır. Doğu Almanya'dan Batı Almanya'ya iltica eden Anita'nın kendine bir yurt edinemeyişini konu edinen Alexander Kluge'nin Brechtien bir estetik anlayışına sahip *Düne Veda* (Abschied von gestern, 1966) filmi ve Volker Schlöndorff'un Üçüncü Reich dönemi öncesine ışık tutan *Genç Törless* (Der Junge Törless, 1966) filmi bu hesaplaşmanın, Almanya'nın bastırılmış geçmişini ortaya çıkararak yüzleşmesinin ilk örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Kaes, 2008b, s. 694-695).

1970'li yıllarda ise özellikle Fassbinder, Reitz, Herzog, Wenders, Margarethe von Trotta ve yine Schlöndorff'un aralarında olduğu, yaratıcı bakış açısına sahip auteur isimlerin kurmacayı belgesele yakınlaştıran tarzdaki filmleri görünür hale gelmiştir. Ulusal kimlik arayışı etrafında film yapan yönetmenler (Subaşı, 2020, s. 307), bu yıllarda mevcut siyasi koşulları sinemaya aktarmayı, kendilerine toplumsal bir sorumluluk bağlamında görev edinmişlerdir. Böylelikle, Genç Alman Sineması 1970'li yılların dünya sinema ortamındaki en dikkat çekici topluluklarından biri olmayı başarmıştır (Sandford, 1980, s. 6; aktaran Knight, 2000, s. 104). Ancak "yıldızı bir parlayan bir sönen" (Özgökbel Bilis, 2017) Genç Alman Sineması, terörizmi irdeleyen filmler nedeniyle sansür ve finansman engeliyle karşı karşıya kalmıştır ve varlığı yeniden tehlikeye girmiştir (Knight, 2000, s. 113-114). 1982 yılında topluluğun simge isimlerinden olan Fassbinder'in genç yaşta ölümü, Helmuth Kohl'ün hükümete gelmesiyle Genç Alman Sineması'nda yaşanan muhafazakar dönüşüm ile beraber (Subaşı, 2020, s. 307) sinema destek politikalarında yaşanan değişimler ve 1980'lerin ortalarına doğru topluluğun içerisinde yer alan yönetmenlerin birçoğunun yurt dışına gitmeleri dolayısıyla pek çok film eleştirmeni tarafından Genç Alman Sineması'nın ölümü ilan edilmiştir (Subaşı, 2000, s. 114; Bilis Özgökbel, 2017, s. 101).

Werner Herzog

1942 yılında Almanya'nın Münih kentinde doğan ve asıl adı Werner Stipetic olan Herzog, Genç Alman Sineması yönetmenleri arasında, hem bu topluluk içerisinde yaptığı filmlerle hem de yurt dışını deneyimlediği yıllardaki çalışmalarıyla dünya sinemasında önemli bir yere sahip olmuştur. Her ne kadar başkaları tarafından yapılan tanımlamaları kabul etmeyip kendisini ne bir Alman ne de tipik bir 19. yüzyıl sanatçısı olarak sınıflandırsa da (Bachmann, 1977, s. 4); Herzog, genellikle topluluğun romantik hayalperesti olarak adlandırılmış ve sinemaya olan sevgisi, bir film için yaşamını tehlikeye atmaya hazır, saplantılı ve istediğini alabilen "yarı çılgın" bir auteur yönetmen haline getirmiştir (Kaes, 2008a, s.698). Herzog'un Genç Alman Sineması döneminde yaptığı ilk kısa filmlerinden sonraki uzun metrajlılarına kadar neredeyse her filmi geçmişini inkâr eden Almanya'yı dolaylı bir biçimde ele alarak toplumsal sorumluluğu ön plana çıkartan konuları işlemiştir (Nochimson, 2013, s. 136). Nochimson'un dolaylılık vurgusu önemlidir çünkü Herzog sinemasının beslendikleri arasında dışavurumcu akımın etkileri yer almıştır. Bu etkilenim bağlamında düşünüldüğünde, gerçeği daha iyi verebilmek adına onu bir bozuma uğratan Herzog sinemasında gerçek ve kurmaca olanın tartışmalı beraberliği birbirini silikleştiren iki taraf olarak karşımıza çıkmaktadır (Nochimson, 2013, s. 140).

Herzog'un sineması genç Alman yönetmenler arasında "en az sınıflandırılabilir" olanıdır (Monaco, 2006, s. 323). Herzog'un hitap etmek istediği belirli bir izleyici kitlesi yoktur (Bachmann, 1977, s. 10) ve bu durum onu kişisel öyküleri evrensel içeriklere yakınlaştırarak herkes için anlamlandırılabilir, insanların üzerine düşünebileceği filmler yapan bir yönetmen kılmıştır. Herzog, Kolker'in (2010, s. 223) deyişiyle, Alman Rönesansı'nın önde gelen yönetmenlerinden biridir ve onun sineması bireysel mücadele ve doğa manzaralarıyla iç içe geçmiş insan gizleriyle bezeli bir görünüme sahiptir. Herzog filmlerinde; yaşamın

kıyısında, alışılmıŖın dıŖında, saplantılı, kendisini olađandıŖı varlığıyla ortaya koyan insanlara,⁶ özellikle ilk dönem filmlerinde mitsel karakterlere ve kültürel arketiplere odaklanır ve bu yönüyle “sanki bir deneysel antropolog gibidir” (Monaco, 2006, s. 233; Kovács, 2010, s. 400; Kutlu, 2021, s. 125). Herzog, etnografik film ile anlatı filminin özelliklerini harmanlayarak belgesel ile kurmaca film arasındaki ayrımların tümüne meydan okumayı sinemasının temel amaçlarından biri haline getirmiŖtir (Kaes, 2008a, s. 698).

Atilla Dorsay (1988, s. 218), Werner Herzog’u “uzak ve yabancı kültürlerin sinemadaki temsilcisi” olarak tanımlamıŖtır. Filmlerinde belgeselci bir tavrı benimseyen Herzog sinemasının niteliği tek bir olay düzeyiyle yetinmeyen, filmin düşünsel boyutunu ön plana çıkaran ve alışılmıŖ, kolay tüketilen filmlerden ayrı bir biçimde değerlendirilmelidir (Dorsay, 1988, s. 218-219). Herzog’un mistik tavrı ile birleşen metafizik düşünceye ilgisi bilinmezlikler evreninde gerçekçi bir dünya yaratmasına olanak sağlamaktadır. Herzog, gündelik olayların tam kalbinde yer alan kurgusal veya fantastik unsurlardan kaynaklanan büyüü belgelemek isteyen bir yönetmendir (Elsaesser, 1989, s. 166). Gerçek ile kurmaca arasındaki silik çizgiyi oluŖturan Ŗey onun sinema yapma biçimine etki eden metafizik düşüncedir. Kolker’e (2010, s. 223-224) göre Herzog çağdaŖ bir yönetmen olarak *Aguirre, Tanrının Gazabı* (1972) filmiyle diğer yönetmenlerden farkını ortaya koymaktadır:

“*Aguirre* geleneksel bir yönetmen tarafından yapılıysaydı, film tropik bir ormanda doğa karşısında insan üzerine egzotik bir kostüm filmine dönerdi. Herzog bunu yapar ama aynı zamanda da bu karşılaşmadan faşizmin tarif edilemez çekiciliği üzerine bir fantezi yaratmayı başarır”.

Herzog, uluslararası ilk başarısını *Aguirre, Tanrının Gazabı* filmiyle kazanmıŖtır (Oylum, 2011, s. 75). Bu filmde, Alman faşizminin fetiŖleştirilmiŖ bir ikonunu ortaya çıkarmaktadır (Davidson, 1999, s. 22). 1970’li yıllarda Dadaist ve Yeni Gerçekçi akımın gözlemci izleriyle yođrulmuŖ *Serap* (Fata Morgana, 1971), *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı* (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974), *Camdan Kalp* (Herz aus Glas, 1976) gibi dıŖavurumcu geleneğe bağlı filmler üretmiŖtir (Kolker, 2010, s. 224-227). Ardından 1979 yılında çektiği *Vampir Nosferatu* (Nosferatu: Phantom Der Nacht) filmiyle dıŖavurumcu Alman yönetmen Friedrich Wilhelm Murnau’nun izini sürmüŖtür. Herzog’un bunu yapmasındaki amaç sinemasal ataları ile bağlantı kurmak konusundaki isteğidir: Hitler dönemi yönetmenlerinin itibarlarını kaybettiğini düşünen Genç Alman Sineması yönetmenlerinden olan Herzog bu filmiyle sinemasal atalarına bir sayđı gösterisinde bulunmuŖtur (Nochimson, 2013, s. 137-138). Ötekini, farklı olanı koruyan ve sömürgeciliğe karşı bir tavır geliştirerek bunu mitsel öğelerle harmanlayan Herzog 1982’de *Düşlerin Ağırlığı* (Fitzcarraldo, 1982) filmi ile öne çıkmıŖtır. Kendi ifadesiyle “en iyi belgesel” olarak gördüğü bu film ile kurgu ve belgesel arasında bir sınırın olmadığını her iki türün de en nihayetinde gerçekleri, karakterleri ve hikayeleri içerisinde barındıran filmler olduğunu belirtmiŖtir (Cronin, 2002, s. 240). Bu filmi ile biçimsel karakterini tam anlamıyla kazanan yönetmen, daha sonraları sinemasal kariyerinde kendisini ileriye taşıyan pek çok filme imza atmıŖ ve atmaya da devam etmektedir.

Filmografisindeki ilk uzun metrajlı filmi olan *Yaşam Belirtileri* (Lebenszeichen, 1968) filminden son kurmaca filmi *Aile Saadeti, Ltd’ye* (Family Romance, LLC, 2019) kadar Herzog’un sinemasal biçimi belgeselci bir üslubu içerisinde barındıran uzun ve geniŖ açılı planları, doğa manzaralarında gezinen hareketli el kameralarının kararsız ama planlı çekimlerini içermektedir. “Herzog’un sinema dili, belgesel ile rüya-benzeri pasajlar arasında etnografik gerçeklikle gerçeküstücü görüş arasında gidip gelir” (Kaes, 2008a, s. 699). Rüya ile gerçeği iç içe geçiren tavrı izleyicisine hem romantik kurguyu hem de dıŖavurumcu sinemayı hatırlatmaktadır: İç içe geçmiş, iki farklı anlamsal öğeyi oluŖturan objektif ve sübjektif görüntüler eşit parçalar olarak Herzog sinemasının özünü oluŖturmaktadır (Horak, 2014, s. 37). Bu özden hareketle, Herzog filmlerinin başarısını oluŖturan Ŗey ise gerçeğin yeniden oluŖturulmuŖ, kurgulanmıŖ bir versiyonunun izleyici nezdinde gerçek olarak kavranıyor olmasıdır.

⁶ Bu yönüyle Herzog’un filmlerinde teatral bir stilin etkilerini görmek oldukça olağan karşılanmalıdır. Teatral bir stilde, filmde yer alan karakterler bir tiyatro sahnesinin belirli elemanları olarak bulunurlar (Kovács, 2010, s. 317).

Gerçekliğin Sorgulanmaması, Hakikatin Ötelenmesi ve Yalanın Bağlamı Olarak Post-Truth

İnsan sosyal bir canlı olması dolayısıyla çevresiyle girdiği etkileşimin bir sonucu olarak belirli anlamlandırma biçimlerine sahip olmuş ve bu biçimleri çeşitli şekillerde sınıflandırarak kavramsallaştırmıştır. Gerçek, hakikat ve yalan kavramları, insanın düşünce gücüne eriştiği zamandan itibaren gündelik hayatının içerisine yerleşmiş ve dönemsel koşullar bağlamında farklı nitelikler kazanarak farklı anlamlandırmalara sebebiyet vermiştir. Gerçek, hakikat ve yalan; kavramsal açıdan ve birbirleriyle kurdukları ilişki bakımından Antik Çağ'dan günümüze dek çeşitli sorgulamalara tabi tutulmuştur.

Gerçek; olgusal, algısal ve zihinsel durumlardan bağımsız bir varoluşa sahip olan, ideal, kurgusal, yanıltıcı ve imgesel olana karşıt olarak şimdiki ifade eden bir kavrama karşılık gelmektedir (Cevizci, 1999, s. 377). Gerçek olanın varlığı kesindir; görünümlere karşıt şeylerle ilgilidir ve varlığı araştırmayı gerektirmeyendir (Timuçin, 2004, s. 228). Gerçek kavramını doğru ile karıştırmamak gerekir: "Doğru, gerçek'in sezgisi ya da bilgisidir" (Timuçin, 2004, s. 228). Bu anlamda, yanlış bilinen hakikat kavramı "gerçek" kavramının değil, "doğru" sözcüğünün eski Türkçe karşılığıdır (Akarsu, 1975, s. 53; aktaran Alpay, 2017, s. 26). Hakikat bir arayıştır, gerçeklik ise hakikatin arandığı dış çevredir. Gerçek; dış dünyada var olan, anda var olmaya devam eden tüm zihinsel süreçlerden bağımsız, bir biçimde etkilenmeye maruz kalmadan kendini koruyan bir varoluş biçimidir.

Hakikat kavramı, gerçekliğin zihindeki doğru yansıması (Rosenthal ve Yudin, 1997, s. 194) olarak düşüncelerin bağlamına işaret etmektedir. Bir anlam ihtiyacı dolayısıyla (Atalay, 2020, s. 182) varlığa gelen hakikat için zihinsel varlık öncül bir konumda bulunmaktadır ve hakikat, düşüncelerin kendisine yönelik olarak kavranabilir. Hakikatin ölçütü pratik olarak tasdik edilen gerçekliğin düşüncedeki izdüşümüdür (Frolov, 1991, s. 199). Davidson'a (1996, s. 265; aktaran Williams, 2006, s. 86) göre hakikati tanımlamak olanaksızdır çünkü onu ancak "inanç, arzu, neden ve eylem" gibi diğer nosyonlarla bir bağlam oluşturacak şekilde belirli ilişki biçimlerine dahil edebiliriz. Forrester'a (1999, s. 15) göre ise gündelik hayat, içerisinde birçok hakikat oyununu barındırmaktadır ve gündelik hayatın içerisinde kendisinden söz edilebilecek her kurum belirli "hakikat rejimlerinde"⁷ belirli üretimlerde bulunmaktadır. Bu noktada hakikatin varlığa gelmesi için gerçek ile uygunluğu ölçüt olarak kabul edilmektedir. Bu yüzden hakikat alt kümesi gerçek kümesinin bir elemanı olarak değerlendirilebilir.

Varlığını ortaya koyabilmek için zihinsel bağlama ihtiyaç duymayan "gerçek" ve ilgili gerçeklik ile uyumlu bir yargı olarak zihinsel bağlamda ortaya çıkan "hakikat" modernizmin temel kavramlarıdır (Alpay, 2020, s. 13). Hakikatin gerçeğe uygun olup olmadığının sorgulanmasıyla, hakikatin ve gerçeğin erişilebilir varlıklarının tartışmaya açılması ise postmodern dönemde ortaya çıkmıştır (Alpay, 2020, s. 14). Hakikatin gerçeğe uygun olmadığı durumlarda yalan kavramından söz etmek mümkün hale gelmiştir. Ancak hakikatin dışarısında bırakılan her şeyi yalan olarak tanımlamamız mümkün değildir (Atalay, 2020, s. 182).⁸ Yalan hakikate aykırıdır ve hakikat ile gerçek arasındaki bağın kopuşuna işaret eder. Yalan, hakikatin değersizleşmesindeki ilk adımdır. "Hakikatin öbür yüzü olarak hata ve cehalet, yalanlar kadar ilgi çekici ve tehditkar değildir" (Forrester, 1999, s. 17). Çünkü yalan da bir gerçeklik düzleminde var olur ve hakikatin sekteye uğraması durumunda erdem ortadan kaybolur. Yalanın özünde, yalancının hakikate sahip olduğu bilgisi yer alır çünkü insan varlığıyla ilgili bilgisi olmadığı bir şey hakkında yalan söyleyemez (Sartre, 1966; aktaran Koçak, 2013, s. 18).

Keyes'e (2021, s. 26-27) göre "yalan" insanlığın konuşma becerisiyle beraber ortaya çıkmıştır. Yüksek sesle yalan söyleyebilen ilk insan türü olan *Homo sapiens*'e evrimsel bir üstünlük sağlayan "yalan", kendisinin söylenme ihtiyacı doğrultusunda daha fazla sözcüğü gerektirmiş ve bilişsel anlamda insanı geliştiren enstrümanlardan birisi olmuştur (Keyes, 2021, s. 27-28). Keyes'e (2021, s. 27-34) göre evrimsel olarak bir topluluğa uyum sağlama biçimimize büyük ölçüde fayda sağlayan yalan söyleme pratiğinin; tüm toplumlar

⁷ Michel Foucault tarafından ortaya koyulan bu kavram, her toplumda belirli dönemlerde belirli söylemlerin doğru ya da yanlış olarak addedilmesine imkan sağlayan sistemler bütünü olarak tanımlanabilir (Cevizci, 1999, s. 395-396).

⁸ İlerleyen kısımda söz edilecek olan post-truth kavramının varlığı bu düşüncüyü destekler niteliktedir.

tarafından yalan söylemenin zararlı bir şey olduğu gerçeğini neredeyse tüm toplulukların üyelerinin yalan söylediği gerçeğiyle uzlaştırılmaya ihtiyacı vardır.

İçerisinde bulunduğumuz dünyada hakikat yerini yalana bırakarak önemsizleşmeye başlamıştır. Ancak hakikatin önemsizleşmesi yalan söylemekle aynı anlama gelmemektedir ve içerisinde yalanı barındıran, yalandan başka, yeni bir şeye işaret etmektedir (Zarrajelos, 2017, s. 11; aktaran Alpay, 2017, s. 29). Hakikatin önemsiz bir duruma gelmesindeki yenilik hakikati üretenlerin onu kendi çıkar ilişkilerinin bir aracı olarak kullanmaya başlamalarıyla mümkün olmuştur ancak bu tek başına yeterli değildir. Bu kullanım dolayısıyla ortaya koyulan kavramlar kitlelerin kabulüne sunulmuştur.

Post-truth ya da hakikatin önemsizleşmesi olarak ifade edilen kavram, gerçek ile hakikat arasındaki uyumsuzluğa işaret etmektedir. Post-truth kavramı siyasete içkindir ve bu bağlamda ortaya çıkmıştır. Ancak kavram “indirgenemez bir biçimde normatiftir. Hakikat kavramını önemseyen ve onun saldırı altında olduğunu düşünen insanların duyduğu endişenin bir ifadesidir” (McIntyre, 2019, s. 28). Kavram ilk olarak 1992 yılında Steve Tesich (2021, s. 23-28) tarafından *Nation* dergisinde yayınlanan ve Türkçeye “Yalanlar Rejimi” olarak çevrilen bir makalede kullanılmıştır. Kavram siyasete içkindir çünkü Tesich’in çalışması Amerika Birleşik Devletleri’nin iç ve dış politikalarını ele alırken iktidarlar tarafından “hakikatin” aktarılmasını ve hakikatin bozulmuş, bükülmüş halinin halk tarafından nasıl “özgürce” kabul edildiğini ele alır. Tesich’e (2021, s. 28) göre hakikatin önemsizleşmesindeki ilk adım hakikati kötü haberler ile özdeşleştirmemizden kaynaklanmaktadır ve kötü haberlerden korunmanın bir yolu olarak kitleler hakikatin dizginlerini hükümetlerin ellerine bırakmıştır. Kitlelerin gerçeği bilmek istemeyişleri yoluyla ortaya çıkan “pragmatist hakikat arayışı” mutluluk temelli bir çerçevede vuku bulmaktadır. Kitleler “mutluluk” ya da daha genel bir ifadeyle “fayda” uğruna hakikatten vazgeçmektedir. McIntyre (2019, s. 29) kitlelerin bu davranışını “gönüllü cehalet” olarak tanımlamıştır: Hakikatin önemsizleştiği güncel durum içerisinde insanlar hakikatin ne olduğunu önemsememekte ve onu doğruluğuyla ilgili bir teste tabi tutmamaktadır.

Amerika Birleşik Devletleri’ndeki başkanlık seçimlerinde Donald Trump’ın seçim kampanyaları dolayısıyla başkanlığı ele alması ve İngiltere’nin Avrupa Birliği’nden çıkmak için halk oylamasına sunduğu Brexit gibi konuların gündeme geldiği 2016 yılında ilgili olaylarla doğrudan bağlantılı bir şekilde post-truth kavramı, Oxford Sözlükleri’nin kelimeyi “yılın kelimesi” ilan etmesiyle kamuoyunda önemli bir popülerlik kazanmıştır (McIntyre, 2019, s. 23). Pek tabii bu yıldan önce de kavramla ilgili çeşitli çalışmalar mevcuttur ancak bu yıldan sonra ilgili çalışmaların nicelik olarak arttığını söylemek mümkündür. Oxford Sözlükleri, kavramı “nesnel gerçeklerin, kamuoyunu şekillendirmesinde, duygulara ve kişisel inançlara hitap edilmesi kadar etkili olmamasıyla ilişkili ya da buna delalet eden durumlar” şeklinde tanımlamıştır (McIntyre, 2019, s. 26). Cambridge Sözlüğü, insanların hakikate yaslanan bir argüman yerine duygu ve inançlarına yönelik bir argümanı kabul etmelerinin daha olası olduğu bir durum olduğunu belirtmiştir (Cambridge Dictionary, 2021). Lexico Sözlüğü ise objektif gerçeklerin kamuoyunu şekillendirmede duygulara ve kişisel inanca hitap etmekten daha az etkili olduğu durumlarla ilgili olduğuna işaret etmiştir (Lexico, 2021). Bu tanımlardan hareketle post-truth olarak kavradığımız hakikatin önemsizleşmesi durumunu ikna ve yönlendirme bağlamlarında insanların duygu ve inançlarına yönelik yapılan organize edilmiş bir önemsememe pratiği olarak ele almamız mümkündür. Alpay’a (2021, s. 29-30) göre hakikatin önemsizleşmesindeki temel vurgu yalan söylemek değil, nesnel ve olgusal veriler görmezden gelinerek kitleleri bir şeylere inandırmaktır; egemen güç bunu görsel ve dil hilelerini kullanarak dolaşıma sokmakta, nesnelliği çarpıtmakta ve bağlamından koparmaktadır.

⁹ Bu yaklaşım William James (2021) tarafından “pragmacı doğruluk kuramı” şeklinde kuramsallaştırılmıştır ve Baç’a göre (2020, s. 27) çağdaş doğruluk kuramları arasında “öznel eylemlerini, çıkarlarını ve hedeflerini ön plana alması nedeniyle” diğer kuramlardan büyük oranda ayrılmaktadır.

Tesich, hakikatin bozulmuş, bükülmüş halinin kabulünde seçimlerimizin özgür olduğunu mecazi bir bağlamda kullanmıştır. Benesch'e (2021, s. 49) göre ise hakikat ya da hakikatin önemsizleşmesi durumu insanların seçimine bağlı bir şey değildir. Modernizm ve postmodernizm arasındaki ilişkiselliği hakikat ve hakikatin önemsizleşmesi bağlamında ele alan Benesch (2021, s. 51) epistemolojik bir krizin ortasında olmadığını öne sürerek hakikatin önemsizleşmesi diye bir şeyin olamayacağını ifade etmiştir. Diğer yandan Eitzen (2018), post-truth kavramıyla ilgili yeni bir şey olmadığını ve Aristoteles'in Retorik isimli eserinde duyguların kamuoyunu şekillendirmede ne derece önemli olduğunu yazdığından söz etmektedir. Keyes (2021) ve Sim'in (2019) çalışmaları ise Benesch'in ve Eitzen'in iddialarının karşısında konumlanarak post-truth kavramının postmodernizmin bağlamında varlığa geldiğini belirtmişlerdir. McIntyre (2019, s. 117-139) ise çalışmasında hakikatin önemsizleşmesine postmodernizmin yol açıp açmadığını sorgulamıştır. Gürel'in (2021, s. 67) çalışmasında da postmodernizm ile hakikatin önemsizleşmesindeki ilişkisellik sorgulanarak Rorty'nin "çoklu hakikatler" kavramsallaştırması odağa alınmıştır. Atalay (2020, s. 184), hakikatin önemsizleşmesinin postmodernizmin doğurduğu bir olgu olduğunu dile getirmiştir. Alpay (2017) ise hakikatin önemsizleşmesindeki temelleri sıralarken ilk sırada postmodernizme yer vermiştir.

Hakikatin önemsizleşmesi meselesi ilk kez 2004 yılında Ralph Keyes (2021) tarafından kitaplaştırılmıştır. Keyes'e (2021, s. 19-20) göre, içerisinde bulunduğumuz hakikatin önemsizleşmesi çağında, insanın değerleriyle davranışlarının çelişmesi durumunda; değiştirilmesi, düzenlenmesi ve yeniden yapılandırılması gereken şeyin "davranışlar" olduğu bir dönemden değiştirilenin, düzenlenenin ve yapılandırılanın "değerler" olduğu bir döneme geçiş yapılmıştır ve bu da alternatif etik yaklaşımlara yönelmemizi sağlayarak bireysel etik değerlerin oluşmasına yol açmıştır. Yani insanlar seçme özgürlükleri bağlamında kendi değerlerini oluşturmada, değerlerine uygunsuz bir davranış gerçekleştirdiklerinde bu davranışı kendi alternatif değer kurgularında yeniden üretmektedirler. Keyes, davranışlar ve değerler çatışmasının ötesinde yalanın formunun, ifade edilmiş biçiminin değiştiğini söylemektedir: Ona göre, yalan ve yalancı kavramları oldukça serttir ve hakikatin önemsizleştiği bu çağda yalan kavramı yalan olarak ifade edilmekten, adlandırılmaktan sakınılarak "numara yapmak", "inkar etmek", "dürüst olmamak", "yanlış konuşmak", "düşüncesiz davranmak", "yanlış kararlar almak" gibi kelime gruplarına dönüşerek gerçeğin üzerini örten bir yapıya dönüşmüştür. Bu bağlamdan hareketle Keyes (2021, s. 21), yalancıyı manipüle gücü olan, hakikati süsleyerek onun geliştirilmiş bir halini sunan, "hakikati geçici olarak servis dışı gören kişi" olarak tanımlamıştır. Hakikati önemseyen ve onun "yalancılar" tarafından önemsizleştirildiğini düşünen insanlar ise bu durumdan endişe duymaktadır (McIntyre, 2019, s. 28).

Mirgün Cabas'a (2019, s. 17-18) göre, hakikatin önemsizleşmesiyle beraber yalancılar ve hakikatçiler arasında asimetric bir mücadele ortaya çıkmıştır. Bu mücadelede yalancılara inananlar için bir yalanın peşinden gitmek sıkıcı ve bilindik gerçeklere inanmaktan daha cazip görünmektedir. Cabas, söz konusu asimetric mücadelede yalanın hızlı yayılımını ve bu yayılımın gerçekleştiği zemini hakikati önemsizleştiren asimetric üstünlüğün enstrümanları olarak sıralamıştır. Yayılımın bu kadar hızlı olmasını sağlayan zemin dijital mecraların varlığıdır. Diğer yandan Alpay'a (2017, s. 36) göre ise hakikatin önemsizleşmesinde dört temel vardır: i) postmodernizm, ii) yeni medya düzeni, iii) demokrasiye duyulan güvenin azalması, iv) popülizm. Bu zemin ve temellerin sağladığı olanaklar bağlamında hakikatin önemsizleşmesi çağına özgü olan durum kitleler tarafından "gerçekliği *bilme* düşüncesinin değil bizzat gerçekliğin varlığının hiçe sayılmasıdır" (McIntyre, 2019, s. 31).

“Gerçekliğin Ortaya Çıkarılması” Bağlamında Sinemanın Gerçeklik ile İlişkisi

Sinema 19. yüzyılda sanayi devrimi sürecinde yaşanan bilimsel ve teknik gelişmelerin bir ürünü olarak var olmuştur. Sinemanın varoluşu, yüzey üzerine görüntüyü kaydetme arayışlarının sonucu olarak bulunan fotoğraf makinesinin tarihsel art alanından beslenmiştir. Bu tarihsel arka planda ışık, optik ve ışığa duyarlı yüzey konusunda yapılan çalışmalar önce fotoğraf makinesinin sonrasında ise sinemanın icadına olanak sağlamıştır. Teknik bir aygıt olarak ortaya çıkıp sanatın alanında kendini bulan sinema, varoluşundan itibaren gerçeklik, hakikat ve yalan kavramlarıyla organik bir bağ kurarak, doğrudan ilişkili bir biçimde gelişmiştir. Sinemanın bu kavramlarla olan ilişkisi çeşitli dönemlerde, farklı biçimlerde, genellikle gerçeklik ve gerçekçilik kavramları ön planda tutularak ele alınmıştır.

Sinema, fotoğrafik gerçeklik yoluyla kendine özgü zamansal ve mekânsal bir gerçeklik oluşturma gücüne sahiptir. Hareketli görüntü bir yanılısamanın ve dolayısıyla “yalanın” ürünüdür. Durağan fotoğraf karelerinin art arda gösterilmesiyle gözün ağ tabakası üzerine düşen görüntünün kaybolmasının ardından gözün görüntüyü algılıyor olmaya devam etmesi bu yanılısamayı yaratmaktadır. Fotoğraftan kaynaklanan, mekanik olarak gerçeği yeniden üretme biçimi izleyicisine bir gerçeklik izlenimi sağlamakta; bu izlenim dolayısıyla gerçek yeniden üretilmektedir (Lebel, 1974, s. 30). Sanatın alanında sinemanın bilgisine bu yeniden üretilen gerçekliğin dış formu yani biçimi ve de anlatıyı oluşturan biçimi aracılığıyla ulaşırız. Sanatın alanında sinemada doğru gerçekçilik dünyanın somut bir şekilde tasviri iken sahte gerçekçilik ise gözün aldanmasıdır (Bazin, 2011, s. 17-18).

Roy Armes (2011) sinemanın gerçeklikle olan ilişkisini üç temel kategoride tasnif etmiştir: i) gerçekliğin ortaya çıkarılması ii) gerçeğin taklit edilmesi iii) gerçeğin sorgulanması. Gerçeğin ortaya çıkarılması, dünyayı olduğu gibi yansıtmayı amaç edinen gerçekçi bir estetik anlayış ile ilişkilidir ve bu yapıtlarda sanatçı dış dünyaya olabildiğince müdahalede bulunmaktan kaçınır. Gerçeğin taklit edilmesini içeren gelenek, gerçek yaşamın bir taklidini ortaya koyarak sanat yapıtının gerçeklik ile olan bağlarını zayıflatır ve sinemanın anlatısal işlevini amaç edinerek benzerlikler üzerinden bir öykü anlatmaya odaklanır. Üçüncü gelenekte ise temel amaç yüzeysel olanın arkasında, derininde yatan gerçekliği keşfetmek, “nesnel anlatım ve öznel bakış açısını iç içe geçirmek” ve modernist fikirleri dışı vurmaktır (Armes, 2011, s. 10-11). Armes’in perspektifinden bakıldığında tüm bir sinema tarihi bu üçlü tasnifin çerçevesinde gerçek-hakikat-yalan kavramları ekseninde toparlanabilir. Armes’e (2011, s. 21) göre, “Sinemada gerçekçilik, diğer stiller arasında, yaşama bakışın yalnızca bir yoludur”. Bu çalışmada, sinemanın gerçeklik ve post-truth kavramlarıyla olan ilişkisi Armes’in ortaya koyduğu “gerçekliğin ortaya çıkarılması” konusundaki bağlamıyla irdelenmiştir.

“Nasıl sinemanın göz boyayıcı bir işlevi, Méliès tarafı varsa, belgesel bir işlevi, Lumière tarafı da vardır” (Bonitzer, 2011, s. 119). Sinemanın temelleri, gerçekliği olduğu gibi veren Lumière Kardeşler ve gerçekliği taklit edebilmek için çeşitli hilelere başvurarak ilk kurmacaları ortaya koyan Georges Méliès tarafından atılmıştır. Lumière Kardeşler’in filmleri, belgesel olarak kavradığımız, kurmaca olmayan gerçeklikleri içeren filmlerin atası olarak değerlendirilebilirken, Méliès’in filmleri, sinemanın kitlesele bir eğlence aracı olma rolünü keşfederek popülerleşmesine olanak sağlamış ve Hollywood’un doğmasında önemli bir rol oynamıştır (Armes, 2011, s. 30). Ardından; 1920’li yıllarda, fotoğrafik gerçeklik temelinde, mevcut gerçekliği olduğu gibi yansıtmayı amaçlayan, kurgusal olanı gerçeğe yakınlaştıran bir tür olarak belgesel filmler ortaya çıkmıştır. “Gerçekliğin ortaya çıkarılması” geleneği içerisinde, Lumière Kardeşler’in gerçekliği ile Méliès’in kurmacasının bir karışımını oluşturan Robert Flaherty, *Kuzeyli Nanook* (Nanook of The North, 1922) filmi ile gerçekliği bir anlatı haline getirerek (Saunders, 2018, s. 97) ortaya koyan ilk isim olmuştur. Diğer yandan John Grierson’un öncülüğünde kurulan İngiliz Belgesel Okulu olarak adlandırılan grup, Grierson’un (1932) belgesel sinemanın temel ilkelerini belirlediği çalışmasından yola çıkarak film anlayışlarını oluşturmuştur. Okul, Grierson’un ilkeleri çerçevesinde gündelik yaşantıyı bir malzeme olarak kullanarak yaratıcı bir biçim ortaya koymuştur.

Sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisini içeren ilk tartışmalar ise sanatın alanında sinemayı değerlendirebilmek amacıyla biçimin mi yoksa gerçekliğin mi öncelenmesi konusunun sorgulanmasıyla başlamıştır. Film kuramcısı Dudley Andrew, ilk tartışmaların ortaya koyulduğu 1920’li yıllardan İkinci Dünya Savaşı’na kadar olan dönemi “biçimciler” ve “gerçekçiler” arasında gelişen bir çatışma olarak özetlemiştir (Gürata, 2019, s. 58). Bu çatışmada biçimci grubu oluşturan Hugo Münsterberg, Rudolf Julius Arnheim (2010), Vsevolod Illarionovich Pudovkin, Sergei Eisentein (2014), Dziga Vertov ve Bela Balazs (2019) gibi isimlerin karşısında gerçekçiler grubu olarak Siegfried Kracauer (2015), Andre Bazin (2011) gibi isimler yer almıştır. Biçimci gruba göre sinema, sanatçının yaratıcılığı ölçüsünde malzemeye şekil verme düzeyiyle ilişkili olarak sanatsal bağlamda önem kazanırken; gerçekçi grup ise fiziksel gerçekliğin yeniden üretimini, gerçekliğin olduğu gibi kaydedilerek verilebilmesinin önemini önceleyen bir yaklaşımı benimsemiştir (Gürata, 2019, s. 58).

Filmlerin oluşturdukları gerçeklik izlenimleri ne kadar inandırıcı bir hale getirilirse o kadar gerçekçi olarak algılanmaktadır (Eyüboğlu, 1998, s. 133). Bu anlamda Şairane Gerçekçilik ekolünün gerçeklik izlenimlerini inandırıcı kılabilmek için temel gayesi gerçekçilikteki şiiri veya şiirdeki gerçekçiliği yakalamak olmuştur (Dorsay, 1985, s. 123). Şairane Gerçekçilik, gündelik olan ile şiirsel olanı birbirine yakınlaştırmıştır. Birbirine yaklaştırdığı bu iki parçayı ilişkilendirerek gündelik olanın içinde yatan şiiri açığa çıkarmayı amaçlamıştır (Ulusay, 2011, s. 76). Bu anlamda Şairane Gerçekçi filmler, “sanatsal bir aracın perspektifinden yaşamın yaygın olarak kabul edilen temsillerini yeniden oluşturmaya yönelik yaratıcı bir çaba” olarak değerlendirilmiştir (Lanzoni, 2015, s. 79). 19. yüzyılın sonlarında varlığa gelip 20. yüzyıl ile kendini görünür kılan gerçekliğin parçalanması durumu sinemada çeşitli soyutlamalara olanak tanımış ve de bu soyutlamalar sayesinde imge belirginleşmiş (Tunalı ve Ersümer, 2021, s. 65), imgelemin gücü fark edilmiştir.

Toplumsal koşullar sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisine doğrudan tesir etmiştir ve İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı yıkıcı etkiler sinemada yeni bir dönemin doğuşuna neden olmuştur. Savaşın ardından değişmiş olan toplumsal koşullar sinemanın anlatı yapısında da bir değişimi beraberinde getirmiştir. Değişimin öncüsü olarak Yeni Gerçekçilik Akımı, savaşın yarattığı açlık, işsizlik, sıkışmışlık vb. gibi konuları beyaz perdeye taşımıştır (İpek, 2017, s.85). Akımın ilk filmlerinde dramatik yapıyı bozan üslup ve işlenen temalar sinemada çağdaş anlatı yapısının temellerinin oluşturulmasında etkili olmuştur. Toplumsal yıkımın bireyler üzerindeki etkileri, insanın çaresizliğinden doğan sıkışmışlığının yol açtığı yabancılaşma gibi konular, anlatılan hikayelerin abstr bir karaktere bürünmesine yol açmıştır. Yeni Gerçekçi filmlerle birlikte gerçekliğin ne olduğu sorgulanarak aktarılma biçiminde değişiklikler meydana gelmiştir. Kamera, stüdyoların kapalı mekanlarından açık havaya, sokaklara taşınmış ve hareketleri bağlamında kazandığı özgürlük biçimsel olarak filmleri gerçeğe yakınlaştırmış, seyirlik, melodram ve beyaz telefon filmlerinin yerini sıradan insanın gündelik yaşantısı almış, profesyonel oyuncular yerlerini profesyonel olmayanlara bırakmıştır. Özünde, Yeni Gerçekçi filmler, mevcut sınırlılıkları ekseninde dış dünyanın gerçekliğini yansıtmıştır (Eyüboğlu, 1998, s. 136).

1950’li yıllarda, adını Dziga Vertov’un Kino-Pravda’larından alan Cinema-Verité akımı gerçekliğe ilişkin yeni bir yaklaşım sunmuştur. Öncülüğünü Fransız etnolog Jean Rouch’un yaptığı bu gelenekte tıpkı Vertov’un ortaya koyduğu şekilde, gerçekliği yakalayabilmenin formülü olarak insanlar onların haberleri olmadan filmlere alınmıştır (Teksoy, 2012, s. 213). Türkçeye Sinema-Gerçek¹⁰ olarak yerleşen bu yaklaşım, kuramcılar tarafından, “önceliği kendiliğindenliğe ve olayın özüne veren belli bir çekim ve sunum yöntemi” olarak tarif edilmiştir (Karel ve Gavin, 1982, s. 297; aktaran Yalın ve Güngör, 2013, s. 77). Yine 1950’li yılların ortalarında ise İngiliz Özgür Sinema Hareketi ortaya çıkarak sinemanın gözlemci yönünü kamerayı “duvardaki bir sinek”

¹⁰ Burada, tıpkı post-truth kavramında olduğu gibi çeviride bir ifade probleminin olduğunu söylemek mümkündür. Fransızca “verité” kelimesi hakikat anlamına gelmektedir. Türkçeye Sinema-Gerçek olarak yerleşen Cinema-Verité, İngilizceye de Cinema-Truth olarak geçmiştir ve dolayısıyla Cinema-Verité’nin doğru karşılığı Sinema-Hakikat olmalıdır.

gibi konumlandırarak ortaya koymaya çalışmıştır. Genellikle işçi sınıfını ve toplumsal konuları şairane bir gerçeklikle veren bu dönemin filmlerinin en bariz özelliği kamerayı sokağa çıkararak gündelik yaşamın içerisinde bulunmanın gerekliliğine olan inançları ve sinemasal tavrı tarza, tarzı da sinemasal tavra eşdeğer görmeleri olmuştur (Saunders, 2018, s. 68-70).

Bu çalışmanın kapsamı, tüm bir sinema tarihi içerisinde görüntüyü gerçeğe yakınlaştıran dönemleri ve akımları bir araya getirmeyi içermemektedir. Dolayısıyla bu çalışmada Roy Armes'in (2011) ortaya koyduğu tasnif çerçevesinde "gerçekliğin ortaya çıkarılmasına" olanak sağlayan temel görüşlere ve dönemlere kısaca değinilmiştir. İlgili görüşlerin ve dönemlerin ötesinde Armes'in tasnifine dahil edemediği,¹¹ günümüz dijital sinemasına ilişkin yaklaşımlar da en az temel görüş ve dönemleri oluşturan başlıklar kadar önemlidir. Bu önemin iki temel sebebi vardır: i) Teknolojik gelişmeler biçimsel değişikliklere olanak sağlamıştır ve bir film içeriğinin biçim kazanmasıyla beraber algılanabilir hale gelmektedir ii) Dijital sinema başlığı altında sürdürülen tartışmalar da gerçekliğe ne olduğunu incelemekte ve sinemanın mevcut durumunda gerçeklik ile olan ilişkisine dair sorgulamaları içermektedir.

Teknolojik gelişmelerle yaşanan biçimsel değişimlerin oldukça fazla olması nedeniyle dijital sinemayı içerisinde farklı dönemleri ve film yapma biçimlerini barındıran bir çatı kavram olarak düşünmek yerinde olacaktır. Sinemadaki teknik gelişmelerin varlığı dolayısıyla ortaya çıkan dijitalleşme olgusu filmin malzemesini değiştirmiştir ve gerçeklik ile ilgili yeni boyutlar yaratmıştır. Bu boyutlar, hem film malzemesinin değişmesinden hem de filme alınacak malzemeyi kaydeden teknolojilerin gelişmesinden kaynaklanmıştır. Malzemenin değişmesi ve yeni teknolojilerin sanatın alanına eklenmesiyle biçimciler ile gerçekçilerin sanatın alanında sinemayı değerlendirebilmek için ortaya koydukları iki boyutlu tartışma Fransız filozof Jean Baudrillard'ın düşünceleriyle yeni bir anlamsal düzeye doğru evrilmiştir (Kozan, 2021, s. 22-23). Baudrillard'a göre simülasyon çağında mevcut gerçekliğimiz tam anlamıyla bir yıkıma uğramıştır (Baudrillard, 2010, s. 14-15) ve bu yıkım sonucunda yaşanan zihinsel karmaşa öznenin hakikat üretme becerilerinde belirli deformasyonlara yol açarak gerçekliği algılayış biçiminde değişimlere neden olmuştur. Söz konusu değişimler neticesinde üst gerçekçiliğin hakimiyetindeki sanata bakıldığında "geçmişin doğallığından, sahiciliğinden koparak artık gerçeklikten kopuk, büyülemeyi kendi merkezine alan" kopyalardan, "bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünümünden" söz etmek mümkün hale gelmiştir (Baudrillard, 2002, s. 120; aktaran Kozan, 2021, s. 24; Baudrillard, 2010, s. 7). Bu düşüncenin tam karşısında konumlanmış olan John Belton'a (2002) göre ise dijital sinemanın varlığıyla beraber yaşanan tüm değişimler sahte bir devrime işaret etmektedir.¹² Bazin'in film malzemesi olarak pelikül yoluyla kaydedilen fiziksel gerçekliğe verdiği önemi değerli bulan Belton (2002, s. 102-104), dijital sinemanın bu değeri öldürdüğünü ve söz konusu ölümün teknolojik gelişmelerin yanı sıra bu gelişmelerin "çığırkanlığı" müjdeleyen önemli haber ajanslarının eliyle olduğunu söylemektedir. Belton'a (2002, s. 114) göre dijital sinemayla ilgili en belirgin sorun onun bir yenilik değerinin olmamasıdır.

Dijital sinemanın ne olup ne olmadığına ilişkin bir çerçeve belirlemeyi amaç edinen çalışmasında Lev Manovich (2021), dijital sinema bağlamında yürütülen tartışmalarda genellikle etkileşimli ve interaktif olanakların gelişmesine odaklanıldığını söyleyerek söz konusu yaklaşımları eleştirmektedir. Çünkü ona göre dijitalleşmenin getirdiği tek yenilik sinemasal hikayelerin yeni bir anlatı formuna kavuşması değildir. Böylesine bir kavrayış sinemasal anlamda en önemli unsurun anlatı olduğunu öne sürmektir ancak anlatı bir filmin en önemli ya da vazgeçilmez unsuru değildir (Manovich, 2021, s. 31). Manovich'e (2021, s. 32) göre, dijital medya sinemanın kimliğini yeniden tanımlamıştır. Sinemanın yeni kimliğinde gerçeklikle olan ilişkisi eskisi gibi olmayacaktır. Çünkü gerçekliğin yerini "elastik gerçeklik" olarak belirttiği, eğilip bükülebilen ve malzemesi

¹¹ Armes'in tasnifi, kitabın orijinalininin 1974 yılında yayımlanması nedeniyle sinema tarihinin yaklaşık seksen yıllık bir bölümüne ışık tutar.

¹² Bkz. Belton, J. (2002). Digital Cinema: A False Revolution. *October*(100), 99-114.

piksel olan bir gerçeklik almıştır. Esnetilebilir gerçekliğin varlığı Belton'ın iddia ettiğinin aksine hiçbir şeyin sonunu getirmemiştir; bu gerçekliğin aracılığıyla dijital sinema yeni anlatım biçimlerine olanak sağlayarak büyük bir yeniliği içermektedir (Erkılıç, 2017, s. 66-69).

Dijital sinema biçim, içerik ve izleyici yoluyla birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. Biçimsel olarak bakıldığında daha hızlı bir kurgu biçimi benimsenmiş, alıcı araçlar güncellenmiş ve yeni estetik kurallar ortaya çıkmıştır. Gerçekçiliğin verilebilmesi için haber kameralarının aktüel çekimlerine benzer bir biçimin kullanılması dolayısıyla “amatörleştirme” ve “belgeleştirme” tekniklerinden varlığı yeni estetik kurallardan söz edilebilmesini olanaklı hale getirmiştir (Köprü, 2010; aktaran Aktaş, 2021, s. 40-43). Dijital sinema içeriğe dair değişimleri de beraberinde getirmiştir. Artık transmedyatik deneyimler içeren, türler arasındaki geçişkenliklerin silikleştiği, temsillerin değiştiği, karmaşık öykü anlatıcılığının çoğullaştığı yakınsak bir sinemadan söz etmek mümkün hale gelmiştir (Aktaş, 2021, s. 52-66). İzleyici nezdinde bakıldığında ise izleme ve bir mekan olarak sinema salonlarını tercih etmeleri konusundaki alışkanlıkların değiştiğini söylemek mümkündür. İzleyici hem film izleme hem de filmin yapım sürecine katılım konularında kitle fonlaması uygulamaları yoluyla çok daha aktif bir konuma gelmiştir (Aktaş, 2021, s. 66-105). Bu denli çeşitli değişikliklerin gerçekleştiği bir alanda gerçeklik ve algılama biçimlerinin sabit kalmasını beklemek olası görünmemektedir.

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinin enstrümanlarından biri olan nitel veri analizi tekniklerinden betimsel analiz tekniği kullanılmıştır.¹³ Teknik, filmlerin belirli kavramlarla olan ilişkisini açıklamaya ve bu kavramlarla ilgili seçilen sahnelerin anlamlandırılmasına yönelik uygun bir zemin sunmaktadır. Betimsel analiz tekniği, önceden belirlenmiş bir kavramsal çerçeveye dayanarak eldeki verileri belirlenmiş temalara göre özetlemeyi ve yorumlamayı içermektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 224). Bu analiz tekniği türündeki temel amaç bir fenomeni ve özelliklerini betimlemek (Nassaji, 2015, s. 129), mevcut verilerin derlenmiş, toplanmış ve araştırmacı tarafından yorumlanmış bir halini okuyucuyla buluşturmadır. Betimleyici çalışmalar, çeşitli olgu ve durumların genel özelliklerini ortaya koyarak konuya ilişkin yaklaşımı sınıflandırmalar yoluyla netleştirmeye yaramaktadır (Coşkun, Altunışık ve Yıldırım, 2019, s. 86). Betimsel analiz dört aşamadan oluşmaktadır. Bu aşamalar şu şekilde sıralanmıştır: i) bir çerçeve oluşturma ii) tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi iii) bulguların tanımlanması iv) bulguların yorumlanması (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 224). Bu çalışmada, öncelikle kavramsal çerçeveyi oluşturabilmek için Genç Alman Sineması'nın nasıl bir ortamda doğduğu, amaçlarının neler olduğu ve dünya sinema tarihi için hangi filmlerle önemini ortaya koyduğu açıklanmıştır. Ardından Genç Alman sinemacılar arasında önemli yönetmenlerden biri olan Werner Herzog'un sinemasal karakterini kazanmasını sağlayan bu dönemin içerisindeki yerine değinilerek onun sinemaya yaklaşım biçimi değerlendirilmiştir. Devamında, çalışmanın kuramsal kısmında; gerçek, hakikat, yalan ve post-truth kavramlarına ilaveten sinemanın gerçeklikle olan ilişkisine yer verilmiştir. Dolayısıyla filmin betimsel analizine geçilmeden evvel; gerçek, hakikat, yalan ve post-truth kavramlarına ek olarak sinemanın gerçeklikle olan ilişkisindeki tarihsel izlek verilerle filmin gerçeklik anlayışıyla dirsek temasında bulunduğu dönemlere ilişkin betimlemelere zemin hazırlanmıştır. Film basitçe kişilerin diledikleri benlikleri kiralayabilecekleri bir şirketi konu alıyor gibi görünüyor olsa da bu çalışma; Herzog'un ortaya koyduğu ürünündeki biçimsel bağlamda oluşturduğu gerçekçi tavrı ve “gerçeğin sorgulanmaması, hakikatin ötelenmesi ve yalanın bağlamı” olarak post-truth kavramıyla ilişkisini açıklamak gayesi taşımaktadır. İlgili amaç doğrultusunda post-truth kavramının gündelik bağlamına işaret edilerek kavramın normatifiği sorgulanmıştır.

¹³ Betimsel analiz tekniği nitel araştırmalarda kullanılan bir analiz türüdür, kendi başına bir araştırma yöntemi değildir.

Family Romance, LLC Filminin Analizi

Family Romance, LLC'de Herzog Gerçekçiliği

Werner Herzog tarafından yazılan ve yönetilen, Türkçeye *Aile Saadeti, Ltd* olarak çevrilen 2019 yapımı *Family Romance, LLC* filmi gündelik yaşamda ihtiyaç duyulabilecek benlikleri kiralama hizmeti sunan Aile Saadeti isimli bir şirketi ve bu şirketin politikalarını konu alır. Şirketin içerisinde yer alan kiralanabilir benlikler; iş hayatında kişinin kendi yaptığı hatayı üstlenebilecek birisini bulmayı içerebildiği gibi, bir düğünde alkolik bir babanın taşkınlık çıkarma ihtimaline karşılık onun yerine başka birini bulup kiralayabilme imkanını da sunmaktadır. Film bir ilişkeniş biçimi üzerine kuruludur: Şirketin kurucusu ve kiralanen benliklerinden biri olan Yuichi Ishii, Mahiro adında on iki yaşındaki bir kız çocuğunun annesi tarafından “uzun zaman önce kaybolan ve ardından geri dönmeye karar veren babası” rolünü oynaması için kiralanır. Ishii ile Mahiro'nun kurduğu duygusal bağ Aile Saadeti'nin politikalarıyla uyuşmamaya başladığı vakit Ishii'nin mevcut gerçekliğe ilişkin sorgusu başlar ve bu sorgu izleyici kanadına da yansarak gerçekliğe dair yeni bir bilme biçimini ortaya çıkarır.

Bir sanat yapıtı ile alımlayıcısı arasındaki ilişkide onu algılayanların bilme biçimini oluşturan iki temel unsur vardır: Bunlardan ilki sanat yapıtının biçimi, ikincisi ise biçemidir. Sanat yapıtı ile kurulan ilişki beraberinde bir bilme biçimini meydana getirir ve bu bilme biçimi estetik bilgiye karşılık gelir. Bu bilgi türü sanat yapıtının anlamlandırılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Susan Sontag'a göre, “sanat aracılığıyla elde ettiğimiz bilgi, kendi başına (bir olgu ya da ahlaki bir yargı gibi) bir şeyin bilgisi olmaktan ziyade, bir şeyi bilmenin biçimi ya da üslubunun deneyimlenmesidir” (Sontag, 2015, s. 30). O halde alımlayıcı, sanattan elde edeceği bilgiyi üslubun biçime uygulanmış haliyle almaktadır. İlgili uygulamın sonucu elde edilen bilgi, kurgusal bir düzlemde oluşturulan hakikatin sanat yapıtındaki varlığına ilişkin içgüdüsel, duygusal ya da duygusal olarak kavranabilen bir bilgiye karşılık gelmektedir. Herzog, *Family Romance, LLC* filminde Sontag'ın tarifinden hareketle gerçeğin ve hakikatin yeniden düşünülmesini gerektiren benlik sunumlarını deneyime açmaktadır.

Herzog, tıpkı Yeni Gerçekçi yönetmenlerin sinemaya “gerçekliğin belirsizliği” (Bazin, 2011, s. 52) duygusunu kazandırdığı dönemdeki filmlere benzer şekilde *Family Romance, LLC* ile gerçekçi bir deneyim sunarak kurgusal olanı gerçeğe yakınlaştıran belgeselci bir tavır takınmaktadır. Deneyime açılan ve sanat yapıtı aracılığıyla elde edilen bilgi, doğrudan gündelik yaşamla ilişkili olması nedeniyle gerçekçi yanlarıyla ön plana çıkmış ve algılanmıştır. Öyle ki Herzog filmle ilgili soru-cevap şeklinde ilerleyen bir görüşmesinde filmin birçok profesyonel eleştirmen tarafından gerçek olarak algılandığını dile getirmiştir ancak her şey Herzog tarafından Hollywood senaryolarında olduğu gibi tasarlanmamış, sahneyle ilgili birkaç diyalog yazılıp gerisi oyuncuların doğaçlamasına bırakılmıştır. Biçim ve biçem arasındaki uyum, gündelik yaşama ilişkin elde edilebilecek bilgiler çeşitli amatörleştirme ve belgeleştirme teknikleri kullanılarak oluşturulmuştur. Bu teknikler sanat yapıtından elde edilecek bilgiyi sahici kılma ve onu gerçeğe yakınlaştırma konusunda önemli enstrümanlar olarak işlev görmüştür.

Herzog'a (2019) amatörleştirme tekniklerini kullanma olanağını sunan şey sinemadaki dijitalleşme olgusunun varlığıdır. Filmin görüntü yönetmenliğini de üstlenmiş olan Herzog, filmin çekimlerinde Tokyo'nun kalabalık sokaklarında dikkat çekmemek amacıyla 4K çözünürlüğe sahip küçük bir el kamerası kullanmıştır. Aktaş'a (2016, s. 38) göre, üretilen yeni filmlerde, içerisinde bulunulan çağın sunduğu olanaklarla örtüşen bir temsil biçimini benimsemek, estetik kurallara riayet etmeksizin, kuralları bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde yıkarak yönetmenin amatörleşmesine sahneleri kaydetmesi ve birleştirmesi izleyicideki gerçeklik algısını artırmaktadır. Sinemada gerçekçiliğin etkisi, “dış dünyanın basit ve saf bir yeniden üretiminden değil kendimi içinde yaşar bulduğum çağda, bakışın baskın ve alışıldık *formlarıyla* en iyi örtüşen bir temsil biçiminden elde edilir” (Pezzella, 2006, s. 52; aktaran Köprü, 2010, s. 85). Bu bağlamda filmin neredeyse tamamının aktüel kamera kullanımı içerdiği göz önünde bulundurulduğunda izleyicide gerçeklik algısını yaratan ilk damarın amatörleştirme tekniğinin varlığı olduğunu söylemek mümkündür. Filmin gerçekçi görünümüne olanak

sağlayan ikinci damar ise bir belgesel olarak değerlendirilmesine neden olan “belgeleştirme” tekniğidir. Bu teknik, belgesellerin kurmaca filmlere göre daha güvenilir ve gerçek kabul edilmesinden dayanak almaktadır ve kurmaca filmlerin içerisine yerleştirilen belgesel estetiğindeki görüntüleri içermektedir. *Family Romance, LLC* için belgeleştirme ve amatörleştirme tekniklerini birbirinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Belgeleştirme tekniği yapıta bir belgesel biçimi kazandırırken amatörleştirme tekniği filmin ham ve kendiliğindenlik duygusu ile inandırıcılığı ortaya koymaktadır; bu iki tekniğin ortak noktası ise her iki tekniğin de yeni gerçekçilik arayışlarını içeriyor olmasıdır (Aktaş, 2016, s. 40).

Filmde Herzog gerçekçiliğini yaratan öğeler biçimsel unsurlarla sınırlı değildir. Biçimsel ve biçimsel olarak gerçekçiliği ön planda tutan film, içeriği itibariyle bu gerçekçiliğin tam zıttı bir yerde konumlanmıştır. Bazin’in (2011, s. 205) de altını çizdiği gibi, “sanatta gerçekçilik, hiç kuşkusuz yapmacıklarla sağlanabilir”. Gündelik yaşama ilişkin sorgulamalara olanak sağlayan filmde Herzog’un yaptığı şey biçimsel olarak sunduğu gerçeklikle alımlayıcısını gerçekliğin ne olduğunu sorgulamaya davet etmektir. Bu bağlamda Herzog, gerçekçiliği filmin düşünsel boyutuyla da ön plana çıkarmaktadır. Herzog’un 2007 yılında mevcut gerçeklik ile ilgili tartışmalara ilişkin söyledikleri de bu düşünceyi destekler niteliktedir: “Hâlihazırda gerçeklik algımız çok ciddi bir saldırı altında. Buna karşı orta çağ şövalyeleri gibi savaşmalıyız” (McCreadie, 2008, s. 8; aktaran Saunders, 2018, s. 37). Aradan geçen on yılı aşkın sürede gerçeklik algımızın içerisinde bulunduğu savaş çok daha ciddi bir boyuta taşınmıştır. Filmde de görülebileceği üzere Aile Saadeti adında bir şirketin varlığı; gerçek ile yalanın, orijinal ile sahtenin ayırt edilemeyeceği, hakikatin önemsizleştiği bir atmosfer yaratmaktadır. Filmdeki “gerçekliğin ortaya çıkarılması” Aile Saadeti şirketi tarafından insanların duygusal olarak manipüle edilmesiyle oluşturulmuştur. Ancak filmin post-truth görünümü yalnızca manipülasyon bağlamında ortaya çıkmamaktadır. Manipülasyon yoluyla gerçeğin sorgulanmaması, hakikatin düşünülmemesi, ötelenmesi ve tüm bunların yaratıcısı olarak yalanın varlığı filmdeki post-truth görünümünden söz edilebilmesine olanak sağlamaktadır.

Aile Saadeti, Ltd’de Post-Truth Görünümler

Film izlemenin kendisi doğrudan hakikatin önemsizleştiği bir durum yaratır. Sinemanın doğasında olan “askıya almak” (suspension of disbelief) kavramı bu önemsizleşmeyi ortaya çıkarır. Çünkü filmi izlemeye başladığımız anda filmin atmosferinin kurallarının içerisinde yer alırız ve mevcut gerçekliğimiz, dış dünyamızın gerçekliği önemsizleşir. İnsanlar film izlerken filmin anlatısına duygusal yoldan dahil olabilmek amacıyla izlediklerinin bir anlatı olduğunu bilmelerine rağmen filmsel zamanı ve mekanı gerçekmiş gibi algılarlar, filmin yarattığı atmosferin kurallarına tabi olurlar ve buna göre tepki verirler, yani filme ve anlatısına dair inançsızlıklarını askıya alırlar. İzleyicilerin verdikleri tepkilerin yoğunluğu filmlerin gerçekçiliğinde bir ölçüt olarak değerlendirilebilir ve bu sayede filmlerin gerçekçiliklerine ilişkin konuşmak mümkün hale gelir. Gerçekliğin ve hakikatin önemsizleşmesi durumu yalnızca izleyici kanadında yaşanmamaktadır; bu durum Moran’ın (2018, s. 10) ifade ettiği biçimiyle sanattan söz etmemize olanak sağlayan dört ana unsurda da (sanatçı, eser, okur/izleyici ve bunların içerisinde bulunduğu dış dünya) ortaya çıkabilir. Sanatçı ve eser ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde, sanatçı ortaya koyacağı eser yoluyla hakikati önemsizleştirme gücüne sahiptir. Yahut dış dünya açısından bakıldığında, örneğin medya hakikatin önemsizleştiği bir ifade alanı olarak değerlendirilebilir. Sanattan söz edilebilmesine olanak sağlayan tüm unsurlar birbirleriyle sürekli bir ilişki içerisinde ve birbirlerinden etkilenebilirler.

Hakikatin önemsizleşmesi kavramı, gerçek ve gerçeğe ilişkin oluşturulan yargıların arasındaki uyumsuzluğa işaret etmekte; gerçeğin bir temsiline ulaşamadığı, temsillerin temsillerinin yeniden üretildiği, her şeyin bir göstergeye dönüştüğü fakat gösterilenin ortadan kalktığı bir durumu ifade etmektedir (Alpay, 2017, s. 28-38). Filmde kiralama hizmetini kullanan insanlar gerçeğin kendisine değil gerçekliğin temsiline sunan benliklere ihtiyaç duymaktadır. Kiralanan benlikler bir gösterge niteliği taşımaktadır ve gösteren gösterilenin sahteliğine

yol açarak orijinalini, kiralanmış benlikteki hakikati önemsizleştirmektedir. Örneğin Nakatani, kızının düğünü için ona bir baba (ve dolayısıyla kendisine bir eş) kiralamak istemektedir. Aile Saadeti'nin CEO'su Yuichi Ishii ile Nakatani arasında geçen konuşmada, Nakatani, kocasının epilepsi hastası olduğunu ve vücudunun güçsüz kaldığını dile getirerek bu nedenlerden dolayı şirketlerinden hizmet almak istediğini beyan eder. Ishii'nin yanında getirdiği kiralık benlik Takashi, yerine geçeceği kişinin bilgilerini (doğum tarihi, evde kendisine nasıl seslendirildiği, evcil hayvanlarının olup olmadığı) Nakatani'den ister. Gerekli bilgileri aldıktan sonra düğünü olacak Nakatani'nin kızı ile tanışmak için gelinin yanına giden Takashi, genç kadının babasının epilepsi hastası olduğunu öğrendiğinde üzüldüğünü dile getirir. Evlenecek olan genç kadın bu durumun doğru olmadığını, babasının bir alkolik olduğunu ve utanılacak davranışlarından sakınmak için bu kiralama hizmetini kullanmak istediklerini, annesinin bu durumdan utandığını ve kendilerine yalan söylediğini ifade eder. Burada Takashi'nin kiralama hizmetiyle ilgili ifadesi çarpıcıdır: "Sebebin ne olduğu önemli değil". Kiralama hizmetini gerektiren şey hakikatin kendisidir. Genç kadının babası alkoliktir ve düğünde çıkaracağı taşkınlık ihtimaline karşılık orada yer alması istenmemektedir. Fakat hakikat bir yalan bağlamında anne tarafından önemsizleştirilmiştir. Diğer yandan, kiralama hizmetinin kendisi de hakikatin önemsizleşmesine neden olmaktadır. Bu hizmet sayesinde hakikatin yerine geçme işlemi hakikate sahip olan özneyi ortadan kaldıracığı için hakikat de ortadan kalkmaktadır: Hakikat alkolik babanın, Nakatani'nin eşi, genç kadının babası olduğudur. Takashi bir baba gösterenidir ancak Takashi'nin gösterilen biçiminde kiralık bir benlik olarak düğünde yer alacak olması ilişkileneceği kişiler açısından bir önem arz etmemektedir. Bu bağlamda hakikate, nesnel gerçekliğin zihnimizdeki öznel yansıması (Alpay, 2017, s. 27-28) olarak baktığımızda, bir nesnel gerçeklik olarak babanın ortadan kaldırılmasıyla yerine geçen Takashi zihindeki özel yansıyı ve dolayısıyla da hakikatin önemini yitirmesine neden olarak kavramın yetkin bir görünümünü ortaya koymaktadır.

Hakikatin önemsizleştiği, gerçek ile yalanın çizgilerinin silikleştiği bir diğer durum Ishii'nin Mahiro adında küçük bir kız çocuğunun yıllar önce kaybolmuş ve ardından geri dönmeye karar vermiş babası rolünü oynaması için kiralanmasıyla ortaya çıkar. Ishii'yi kiralyan kişi Mahiro'nun annesidir. Mahiro ile ilk buluşmanın ardından Ishii Mahiro'nun annesi Miki'ye görüşmenin nasıl geçtiğini anlatmak için gider. Burada şirketin bir sipariş formu olduğunu ve kiralyan kişilerin bu forma göre hareket ettikleri anlaşılır. Bu sipariş formunda Takashi örneğinde olduğu gibi yerine geçilecek kişinin özellikleri yer alır. Miki, Ishii'ye Mahiro'nun gerçek babasıyla ilgili neler hatırladığını sorarken gerçek babanın gözünde bir tik olduğunu ve bunu hatırlayıp hatırlamadığını sorar. Ishii'nin Miki'ye cevabı şu şekildedir: "Sizden birçok bilgi paylaşmanızı istediğimizi biliyorum ama Aile Saadeti'ndeki politikamıza göre gerçekte nasılsak öyle davranabiliriz. Mesela Mahiro için gözlerimi kırıştıtırıp dursaydım çok gerçekçi gelmezdi, benim fikrim bu yöndeydi o yüzden rol yapmak istemedim". Ishii Mahiro'nun kaybolan babasını oynamak için kiralyanmıştır ancak rol yaptığını kabul etmemekte, hakikatin ön planda tutulmasının gerekliliğine vurgu yapmaktadır ancak bu durumda da Ishii'nin Mahiro'nun gerçek babası olmaması hakikati sekteye uğramaktadır. Miki için hakikat vardır, bilinmektedir ancak önemsizlenmemekte, önemsizleştirilmektedir. Diğer yandan Miki'nin Ishii'yi kiralyamasındaki temel neden pragmatist bir hakikat arayışıdır. Miki'nin eşi, Mahiro henüz çocukken vefat etmiştir ve kızının babasının geri döndüğünü düşünmesini ve mutlu olmasını istemektedir. Hakikatin ne olduğu önemsizdir, önemli olan Mahiro'nun duygusal bir bağ kurabileceği, iyi bir babaya sahip olmasıdır. Mahiro Ishii'nin kiralandığını bilmemektedir. Gerçekte babası olduğunu düşündüğü Ishii ile Mahiro arasında gelişen ilişkinin bir sonucu olarak kurdukları duygusal bağ onları birbirine bağlamıştır. Ishii Mahiro'ya diğer müşterilerinden farklı davranmakta, onu özel bir yerde tutarak, şirketinde çalışan diğer insanları Mahiro'nun mutluluğu için kiralamaktadır. Mahiro ile Ishii'nin kurdukları duygusal bağ Aile Saadeti'nin politikalarına uygun değildir. Ishii'nin ifadesiyle, "bu şirkette sevmeye ve sevlilmeye yer yoktur". Ishii bu duruma son verebilmek için Miki'ye durumu anlatır ve "bu sefer bir ölü kiralyan gerekecek" diyerek sözleşmenin sonlandırılmasını talep eder.

Mahiro gerçekliği olmayan bir babanın gerçek olmayan ölümüyle tanışacaktır. Bu durumda hakikat iki kez önemsizleşmiş olacaktır. Ancak Ishii ölümünün de gerçeğe yakın olabilmesi için bir cenaze evine gider ve ölü olma halini deneyimlemek ister. Ishii'nin gerçekliğe yakın olma çabası hakikati ortadan kaldırmaktadır çünkü gerçek olan şey gerçektir ve zihinsel bir bağlama ihtiyaç duymamaktadır.

Filmde hakikatin önemsizleşmesi vurgusu yoğunluklu biçimde Mahiro ile Ishii'nin geliştirdikleri ilişkide kendisini görünür kılmaktadır. İkilinin birlikte vakit geçirdikleri bir gün Mahiro Ishii'ye çizdiği resimleri ve Instagram profilinde yer alan fotoğraflarını göstermektedir. Mahiro gösterdiği fotoğraflardan birinin Bali'de çekildiğini söyler ancak ilerleyen sahnelerde Miki ile Ishii'nin arasında geçen diyalogdan anlarız ki Mahiro yalan söylemektedir. Mahiro'nun bu fotoğrafı sosyal medya hesabı üzerinden göstermesi ve fotoğrafla ilgili yalan söylemesi tesadüf değildir. Alpay (2017), yeni medya düzenini hakikatin önemsizleşmesindeki temellerden biri olarak ele alır ve sosyal medyanın habere ulaşılması konusundaki rolünün dönüşümüne vurgu yapar. McComiskey (2017) ve Block (2019) ise manipülasyon teknikleri kullanılarak dezenformasyonun hızlıca dolaşıma sokulmasında sosyal medya platformlarının stratejik araçlar olarak işlevselliğine dikkat çekmektedir. Her ne kadar adı geçen yazarlar sosyal medyayı topluluklar ile iletişime geçmenin bir yolu olarak ele alıyor olsalar da sosyal medyanın kişisel kullanımları da hakikati önemsizleştiren unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü insanlar sosyal medya aracılığıyla oluşturdukları sanal kimliklerinde idealize ettikleri benliklerini ortaya koymaktadır.

Filmde idealize edilmeye çalışılan benliğe yapılan vurgu ünlü olmak için Aile Saadeti'nden paparazzi kiralayan Sumi ile pekiştirilmiştir. Ishii, yaklaşık on kişiyi kameralarla donatılmış bir şekilde paparazzi rolü oynamaları için beraberinde getirmiştir. "Herkes bu kadar paparazziyi Sumi'nin etrafında görünce sosyal medyada popüler olacaktır". Sumi'nin etrafını saran paparazzileri gören çevredekiler gerçekten Sumi'nin ünlü olduğunu düşünerek onunla fotoğraf çektirmeye başlamışlardır. Bu durumda hakikatin bir önemi yoktur. Sumi tarafından idealize edilmiş bir benlik tasarımı gerçeğe uygunluk durumu ortadan kalkacağı için hakikatin önemsizleşmesinden söz etmek mümkün hale gelmiştir.

Filmde mutluluk temelli hakikat arayışı Nagiko'nun isteğiyle de görünür hale gelmiştir. Yıllar önce piyangodan 20 milyon Japon yeni kazanan Nagiko bu deneyimi yeniden yaşamak için Aile Saadeti'nin hizmetinden yararlanmak istemektedir. Nagiko için hakikatin bir önemi yoktur, amacı piyangoyu ilk kez kazandığında hissettiklerini yeniden yaşamaktır. Diğer yandan Ulusal Demiryolu Sistemi'nde çalışan bir görevli yüksek hızlı trenin kalkışı konusunda yaptığı bir zamanlama hatası dolayısıyla işten çıkarılmamak adına suçu üstlenmesi için Ishii'yi kiralamıştır. Herzog burada şirketin mevcut varlığı sonucu ortaya çıkabilecek etik sorunlara dikkat çekmektedir. Aile Saadeti'nin bir suçu üstlenebilecek kişileri de kiralayabiliyor olması hayatın olağan akışına uygun olmayan durumları ortaya çıkarabilir görünmektedir. Herhangi bir suçun muhatabı, suçu işleyen kişiyken insanlar belirli ücretler karşılığında suçun maddi unsurlarından sıyrılarak belirli yaptırımlardan kaçınabilir. Böylelikle Aile Saadeti gibi şirketler doğrudan suç şebekeleri haline gelerek, hakikati önemsizleştiren durumların farklı sonuçlarını gözler önüne serebilir.

Filmin sonuna yaklaşırken, Mahiro ile kurduğu duygusal bağın şirket politikalarına ters düşmesi sonucu Miki'yle yaptıkları sözleşmeyi fesheden Ishii'nin arkadaşıyla arasında geçen diyalog hakikatin önemsizleştiği çağda insan ilişkilerinde yer alan güveni tartışmaya açar. Arkadaşı Ishii'ye, yaptığı işin müşterilerinin hayatını iyileştirmek için illüzyonlar yaratmak olduğu için iyi hissetmesi gerektiğini ve Aile Saadeti'nin takdire şayan bir şirket olduğunu söylemektedir. Ancak Ishii kendisini iyi hissetmemekte, yarattığı illüzyonlardan ve önemsizleştirdiği hakikatlerden rahatsızlık duymaktadır. Bu rahatsızlığını şu şekilde ifade etmektedir: "Biliyor musun... Bazen merak ediyorum... Acaba kendi ailem de başkaları tarafından kiralanmış olabilir mi diye. Ya onlar da sadece rollerini oynayan oyuncularsa?". Hakikatin önemsizleştiği çağda hakikati sorgulayan insanlar

hakikate karşı kaygı duymaya başlamışlardır. Kaygının oluşturduğu bir ortamda birey olarak kendini gerçekleştirebilmek oldukça güçtür çünkü neyin hakikat neyin “uydurulmuş” olduğunu bilmemek, kendi deneyimi aracılığıyla gerçekliğin hiçe sayıldığını görmek büyük bir kafa karışıklığı ve güvensizlik yaratmaktadır.

Filmin sonunda, Herzog tarafından “gerçekliğin ortaya çıkarılmasının” bağlamı kurularak hakikatin önemsizleşmesi durumu yeniden görünür kılınmıştır. Bu sahnede Yuichi Ishii kendi evine girmek istemektedir. Cebinden anahtarını çıkarır ve dış kapıyı açar. Bu sırada çerçevede yer alan, hanenin sahipliğini bildiren kapı isimliğinde “*Kitatani*” (*Kitaya* veya *Kitadani* de olabilir ancak bu ismin Ishii olmadığı kesindir) olarak görülen bir soy isim yazmaktadır (Goto, 2019).¹⁴ Yani film boyunca Yuichi Ishii olarak tanıdığımız Aile Saadeti’nin CEO’su, *Kitatani*, *Kitaya* veya *Kitadani* isimlerinden birine sahiptir. Ishii film evreninde şirketi aracılığıyla hakikati önemsizleştirmekle kalmamış filmin izleyenleri için de hakikatin askıya alınmasına neden olmuştur. Böylelikle Herzog’un yaptığı şey, hakikatin önemsizleştiği bu çağda, *Family Romance, LLC* ile gerçeğin, kurmacanın ve yalanın sınır çizgilerinin silikleştiğini göstererek bu çizgileri sorgulamaya davet etmektedir.

Sonuç

Filmde Armes’in sinemanın gerçeklikle olan ilişkisine dair tasnifinden hareketle “gerçekliğin ortaya çıkarılması” durumu, Herzog’un sinemasal karakteri haline gelmiş olan kurmacayı belge niteliğinde sunmasıyla oluşturduğu gerçekçi estetiği içeren biçimsel özellikler yoluyla yaratılmış, görünür kılınmıştır. Film her ne kadar “gerçeğin taklidi” ve “gerçeğin sorgulanması” gibi kategorilerin özelliklerini de içerisinde barındırıyor olsa da Herzog’un dijital sinemanın olanaklarından faydalanarak stilize ettiği gerilla çekim tarzı; mizansenin öğelerini düzenlemek yerine doğaçlamaya ve dışarıdan müdahaleye kapalı bir biçimde gündelik yaşantının sıradanlığına yaptığı vurgu filmin sonunda içerik ile bağlantılı olarak “gerçekliğin ortaya çıkarılmasını” sağlamıştır. Bu anlamda, gerçekliğin ortaya çıkarılabilmesi için gerekli olan gerçek dünyanın içerisindeki gerçek ile yalan arasındaki çizginin muğlaklaştığı film post-truth kavramının izdüşümlerinden beslenmektedir.

Post-truth kavramı siyasete içkin bir bağlamda ortaya çıkmış ve kavramla ilgili tartışmalar ilgili içkinlik düzleminde yürütülmüştür. Ancak McIntyre’nin de ifade ettiği gibi kavram normatiftir ve içkinliği dolayısıyla indirgenmemelidir. Çünkü hakikat gündelik yaşamın kendiliğindenliğinde de önemsizleşmiştir. *Aile Saadeti, Ltd* isimli bir şirketin film evreninin dışında, gerçek dünyada da var olması hakikat ve gerçeklikle olan ilişkimizde önemli problemlere yol açabilecek gibi görünmektedir. Bunun yanında, Aile Saadeti gibi şirketlerin yalnızca Japonya’nın ülke sınırlarıyla sınırlı kalacağını düşünmek de gerçekçi olmayacaktır. Gelir elde etmenin bir yolu olarak alternatif gerçekler üretmenin endüstrileşmesi durumu gerçeklik ile ilgili mevcut problemlerimizi artırma potansiyeline sahiptir. Tartışmalı bir kavram olarak post-truth, filmde mevcut gerçekliklerin yerine alternatif gerçekliklerin oluşturulması yoluyla hakikatin önemsizleşmesi durumuna vurgu yapmaktadır. Sıradan insanlar da tıpkı politikacılar gibi hakikati önemsizleştirebilmekte, gerçek olanı bağlamından kopartabilmekte, hatta söz konusu eylemlerin daha sistematik bir şekilde yürütülebilmesi için *Aile Saadeti* gibi, insanların duygularını hedef alarak onları savunmasız bırakabilen şirketler kurabilmekte ve dahası “bilinçli tüketicilerin” taleplerini karşılayabilmek için bir arz oluşturabilmektedir.

Çalışmanın iddia ettiği biçimiyle hakikatin önemsizleşmesi durumu, betimsel analizi yapılan filmde hareketle gündelik hayatın her alanında karşımıza çıkabilecek bir kaygı halini içerisinde barındırmaktadır. Söz konusu kaygı hali, çevreye karşı bir güvensizliği ve inançsızlığı beraberinde getirerek insanların yaşam standartlarının düşmesine neden olabileceği gibi etik değerlere de zarar verebilmektedir. Hakikatin itibarsızlaştığı çağda

¹⁴ Söz konusu isimlik Japon alfabesinin karakterleri ile işlenmiştir.

Keyes'in (2021, s. 19-20) de altını çizmiş olduğu "değerlere göre davranışlar yerine davranışlara göre değerlerin oluşturulması" denkleminin sonucu olarak geliştirilen alternatif ve bireysel etik değerler, ilgili zararların kaynağında yer almaktadır. Diğer yandan, teknolojik yeniliklerle beraber özellikle Web 3.0'ın sunduğu sanal dünya araçlarının gündelik yaşantımıza dahil olmaya başladığı son zamanlarda fiziksel gerçekliğin kayboluyor oluşu da hakikat için öncül konumda olan zihinsel bağlamı etkileyeceği için gerçekliğin ve hakikatin önemsizleşmesinin yeni boyutlarından söz etmek mümkün hale gelecektir.

Kaynakça

- Akarsu, B. (1975). *Felsefe terimleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Aktaş, S. (2016). *Dijitalleşme ve sinema ilişkisi bağlamında alternatif bir film üretim biçimi olarak kitlesel fonlama ve türkiye'de kitlesel fonlama uygulamaları*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Aktaş, S. (2021). *Dijitalleşme sonrası değişen sinema ve izleyici*. Ankara: Duvar Yayınları.
- Alpay, Y. (2017). *Yalanın siyaseti*. İstanbul: Destek Yayınevi.
- Alpay, Y. (2020). Hakikat askıda. *Pasajlar: Post-Truth Çağı*, (4), 13-16. Erişim adresi: <https://www.pasajlardergisi.com/wp-content/uploads/2021/03/Sayi-4-Sayi-Editoru-2B.pdf>
- Armes, R. (2011). *Sinema ve gerçeklik: tarihsel bir inceleme*. (Z. Ö. Barkot, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat olarak sinema*. (R. Ü. Tamdoğan, Çev.) İstanbul: Hil Yayın.
- Atalay, H. S. (2020). Hakikatin önemini yitirmesi ve gündelik hayatın hoyratlaşan dili. *Pasajlar Dergisi: Post-Truth Çağı*, (4), 177-209. Erişim adresi: <https://www.pasajlardergisi.com/wp-content/uploads/2021/03/Sayi-4-Halime-S-Atalay-2B.pdf>
- Bachmann, G. (1977). The man on the volcano: a portrait of werner herzog. *Film Quarterly*, 31(1), 2-10. doi: 10.2307/1211821.
- Baç, M. (2020). Hakikatin savuşturulması, ötelenmesi ve geri dönüşü üzerine. *Pasajlar Dergisi: Post-Truth Çağı*, (4), 17-34. Erişim adresi: <https://www.pasajlardergisi.com/wp-content/uploads/2021/03/Sayi-4-Murat-Bac-2B.pdf>
- Balazs, B. (2019). *Sinema kuramı*. (G. Aydın, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Nesneler sistemi*. (O. Adanır, ve A. Karamollaoğlu, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2010). *Simülakrlar ve simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Belton, J. (2002). Digital cinema: a false revolution. *October*(100), 99-114. doi:10.1162/016228702320218411
- Benesch, K. (2021). Hakikat ile hakikat sonrası ilişkisi modernizm ile postmodernizm ilişkisi midir? Heidegger, beşeri bilimler ve sağduyunun ölümü. (B. O. Doğan, Çev.) *Cogito: Hakikat-Sonrası*, (104), 49-66. Erişim adresi: <https://www.yapikrediyayinlari.com.tr/dergiler/hakikat-sonrasi>
- Bilis Özgökbek, P. (2017). Alman sineması: yıldızı bir parlayan bir sönen ülke sineması üzerine tarihsel bir değerlendirme. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (52), 89-108. doi:10.17064/iuifd.333146
- Block, D. (2019). *Post-truth and political discourse*. Cham: Palgrave Macmillan.

- Bonitzer, P. (2011). *Kör alan ve dekadrajlar*. (İ. Yasar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D. (2019). Yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusu: çağdaş amerikan sinemasında görsel üslup. S. Büker, ve Y. G. Topçu (Ed.), *Sinema: tarih-kuram-eleştiri* (Y. G. Topçu, Çev.) (s. 127-158) içinde. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Buckland, W. (2015). *Bulmaca filmler: çağdaş sinemada karmaşık öykü anlatıcılığı*. (C. Turan, Çev.) Ankara: Say Yayınları.
- Cabas, M. (2019). Bana tatlı küçük yalanlar söyle: sunuş. L. Mcintyre (Ed.), *Hakikat-sonrası* (s. 15-19) içinde. İstanbul: Tellekt Yayınları.
- Cambridge Dictionary. Post-truth. (2021, 28 Aralık). Erişim adresi: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/post-truth> adresinden alındı
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Coşkun, R., Altunışık, R. ve Yıldırım, E. (2019). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri: SPSS uygulamalı*. Sakarya: Sakarya Yayıncılık.
- Cronin, P. (2002). *Herzog on herzog*. London: Faber and Faber.
- Davidson, D. (1996). The folly of trying to define truth. *Journal of Philosophy*, 93(6), 263-278. doi: 10.2307/2941075.
- Davidson, J. E. (1999). *Deterritorializing the new german cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dorsay, A. (1988). *Yönetmenler, filmler, ülkeler-2*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Eisenstein, S. (2014). *Film biçimi*. (N. Özön, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Eitzen, D. (2018). The duties of documentary in a post-truth society. C. Brylla, ve M. Kramer (Ed.), *Cognitive theory and documentary film* (s. 93-111) içinde. Cham: Palgrave Macmillan.
- Elsaesser, T. (1989). *New german cinema*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Erkılıç, H. (2017). Dijital sinema teorisi üzerine: akışkan sinema ve akışkan sinema teorisi. *SineFilozofi Dergisi*, 2(4), 56-72. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinefilozofi/issue/33468/346378>
- Eyüboğlu, S. (1998). Yalan mı hile mi? *Cogito: Yalan*, (16), 132-136. Erişim adresi: <https://turuz.com/book/title/Cogito+Dergisi-Say-16-Yalan-1998-322s>
- Flaherty, R. J. (Yapımcı) ve Flaherty, R. J. (Yönetmen). (1922). *Kuzeyli nanook* [Sinema filmi]. ABD ve Fransa: Pathé Exchange, Revillon Frères.
- Forrester, J. (1999). *Hakikat oyunları: yalanlar, para ve psikanaliz*. (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Frolov, I. (1991). *Felsefe sözlüğü*. (A. Çalışlar, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Goto, M. (2019). "What if they are just actors playing roles?" family romance, llc and the limits of imagination. *Film Criticism; Ann Arbor*, 43(3), 1-4. doi: 10.3998/fc.13761232.0043.322.
- Görücü, B. (1994). Genç alman sineması manifestoları. (B. Görücü, Çev.) *Görüntü Dergisi*, (2), 35-41. Erişim adresi: <https://www.goruntudergi.com/goruntu-arsiv>
- Grierson, J. (1932). First principles of documentary. *Cinema Quarterly*, 1(2), 67-72. doi: 10.1525/9780520957411-125.
- Gürata, A. (2019). Sinema ve Kuram. S. Büker, ve Y. G. Topçu (Ed.), *Sinema: tarih-kuram-eleştiri* (s. 57-62) içinde. İstanbul: İthaki Yayınları.

- Gürel, Ö. E. (2021). Hakikat, hakikatin zayıflaması ve hakikat-sonrası: Richard Rorty ve postmodern demokratik sosyalizm. *Cogito: Hakikat-Sonrası*, (104), 50-62. Erişim adresi: <https://www.yapikrediyayinlari.com.tr/dergiler/hakikat-sonrasi>
- Herzog, W. (Yöneten). (1968). *Yaşam belirtileri* [Sinema Filmi].
- Herzog, W. (Yöneten). (1971). *Serap* [Sinema Filmi].
- Herzog, W. (Yöneten). (1972). *Aguirre, tanrının gazabı* [Sinema Filmi].
- Herzog, W. (Yöneten). (1974). *Herkes kendi başına ve tanrı herkese karşı* [Sinema Filmi].
- Herzog, W. (Yöneten). (1976). *Camdan kalp* [Sinema Filmi].
- Herzog, W. (Yöneten). (1979). *Vampir nosferatu* [Sinema Filmi].
- Herzog, W. (Yöneten). (1982). *Düşlerin ağırlığı* [Sinema Filmi].
- Herzog, W. (Yöneten). (2019). *Aile saadeti, ltd* [Sinema Filmi].
- Horak, J.-C. (2014). W. H. or the mysteries of walking in ice. T. Corrigan (Ed.), *The films of Werner Herzog: between mirage and history* (s. 23-44) içinde. New York: Routledge.
- İpek, Ö. (2017). Peter wollen'in karşı sinema kavramı. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4(2), 72-87. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iled/issue/33135/368745>.
- James, W. (2021). *Hakikatin anlamı*. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaes, A. (2008a). Werner Herzog. G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya sinema tarihi* (A. Fethi, Çev., s. 698-699) içinde. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Kaes, A. (2008b). Yeni alman sineması. G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya sinema tarihi* (A. Fethi, Çev., s. 692-706) içinde. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Keyes, R. (2021). *Hakikat sonrası çağ: günümüz dünyasında yalancılık ve aldatma*. (D. Özçetin, Çev.) Ankara: Delidolu Yayınları.
- Kluge, A. (Yöneten). (1966). *Abschied von gestern* [Sinema Filmi].
- Kluge, A. (Yöneten). (1966). *Düne veda* [Sinema Filmi].
- Knight, J. (2000). Genç alman sineması. (E. Yılmaz, ve G. Çınar, Çev.) *Sinemasal Dergisi*(5), 97-115. Erişim adresi: <https://www.sinemasalkitap.com>
- Koçak, O. (2013). Sunuş. R. Girard (Ed.), *Romantik yalan ve romansal hakikat: edebi yapıda ben ve öteki* (s. 9-19) içinde. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen bakış: çağdaş uluslararası sinema*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Kovâcs, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek: avrupa sanat sineması, 1950 - 1980*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kozan, E. (2021). *Sinemada dijital dönüşüm animasyon & görsel efekt: sektör ve seyircilere yönelik araştırmalar*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Köprü, M. (2010). Yeni hollywood'da yeni gerçekçilik arayışları. Y. G. Topçu (Ed.), *Hollywood'a yeniden bakmak* (s. 83-105) içinde. Ankara: De Ki Yayınları.
- Kracauer, S. (2015). *Film teorisi: fiziksel gerçekliğin kurtuluşu*. (Ö. Çelik, Çev.) Ankara: Metis Yayınları.

- Kutlu, K. (2021). Aguirre, tanrının gazabı. *Altyazı sinema dergisi - 200 Film: sinema tarihinde devri âlem*(195), 125. Erişim adresi: <https://altyazi.net/dukkani/20-yil-ozel-sayisi/>
- Lanzoni, R. F. (2015). *Başlangıcından günümüze Fransız sineması*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Lebel, J.-P. (1974). Sinema ve ideoloji: sinema bilimsel bir bulgu mu? İdeolojik bir türetim mi? (Y. Boz, Çev.) *Çağdaş Sinema Dergisi*, (1), 30-36. Erişim adresi: <https://www.tsa.org.tr/tr/dergi/dergigoster/200/cagdas-sinema>
- Lexico. Post-truth. (2021, 28 Aralık). Erişim adresi: <https://www.lexico.com/definition/post-truth> adresinden alındı
- Manovich, L. (2021). Dijital sinema nedir? S. Denson, ve J. Leyda (Ed.), *Post-Sinema: 21. yüzyıl sinemasının kuramsallaştırılması* (P. Fontini, Çev., s. 31-59) içinde. İstanbul: NotaBene Yayınları.
- McComiskey, B. (2017). *Post-truth rhetoric and composition*. Colorado: Utah State University Press.
- McIntyre, L. (2019). *Hakikat-sonrası*. (M. F. Biçici, Çev.) İstanbul: Tellekt Yayınları.
- Monaco, J. (2006). *Bir film nasıl okunur?* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Moran, B. (2018). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nassaji, H. (2015). Qualitative and descriptive research: Data type versus data analysis. *Language Teaching Research*, 2(19), 129-132. doi: 10.1177/1362168815572747.
- Nochimson, M. P. (2013). *Bir dünya sinema*. (Ö. Yaren, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Oylum, R. (2011). *Alman sineması*. İstanbul: Başka Yerler Yayınları.
- Rosenthal, M., ve Yudin, P. (1997). *Felsefe sözlüğü*. (A. Çalışlar, Çev.) İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Sartre, J. P. (1966). *Being and nothingness*. New York: Washington Square Press.
- Saunders, D. (2018). *Belgesel*. (A. N. Kaniyaş, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Schlöndorff, V. (Yöneten). (1966). *Genç törless* [Sinema Filmi].
- Sim, S. (2019). *Post-truth, scepticism & power*. Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Sontag, S. (2015). *Yoruma karşı*. (O. Akinhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Subaşı, S. T. (2020). Werner Herzog filmlerinde antropolojik yaklaşımlar ve yerli imgeler. *İlef Dergisi*, 7(2), 301-324. doi: 10.24955/ilef.822762.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Teksoy, R. (2012). *Rekin Teksoy'un ansiklopedik sinema terimleri sözlüğü*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tesich, S. (2021). Yalanlar rejimi. (E. E. Ercan, Çev.) *Cogito: Hakikat-Sonrası*, (104), 23-28. Erişim adresi: <https://www.yapikrediyayinlari.com.tr/dergiler/hakikat-sonrasi>
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Williams, B. (2006). *Hakikat ve hakikatlilik: soykütük üzerine bir inceleme*. (E. Demirel, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yalın, C. O., ve Güngör, A. (2013). Sinema-gerçek: hakikatin sineması ya da sinemanın hakikati. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları-2: beyazperdeyi aydınlatan kuramlar* (s. 77-92) içinde. İstanbul: Su Yayınları.
- Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Extended Abstract

Purpose

This study aims to explain the existence of the concept of post-truth in daily life in the context of the film “Family Romance, LLC” and the relationship of the film with reality within the framework of the classification created by Roy Armes (2011) in the context of “revealing the reality”. For this purpose, it is argued that the concept of post-truth can be thought of separately from its immanent context in politics and that it can be based on in the context of everyday life.

Design and Methodology

In this study, descriptive analysis technique, which is one of the qualitative data analysis techniques of qualitative research methods, was used. Because the descriptive analysis technique provides a suitable basis for explaining the relationship of movies with certain concepts and making sense of the scenes determined related to these concepts. The descriptive analysis technique involves summarizing and interpreting the available data according to determined themes based on a predetermined conceptual framework. The main purpose here is to describe a phenomenon and its features, and to present a compiled and interpreted version of the available data to the reader. Studies using descriptive technique; reveals the general characteristics of various facts and situations and helps to clarify the approach to the subject by making various classifications.

In this study, in order to create the conceptual framework, first of all, the environment in which New German Cinema was born, what its aims are and which films it reveals its importance for the history of world cinema are briefly explained. Then, the place of Werner Herzog, one of the important directors among the New German filmmakers, in the period was mentioned and his approach to cinema was evaluated. In the continuation, in the theoretical part of the study, in addition to the concepts of real, truth, lie and post-truth, the relationship between cinema and reality is included. On the surface, the movie is about a company where people can hire the selves they want, but this study; It aims to explain Herzog’s realistic attitude in the formal context and his relationship with the concept of post-truth as “not questioning the real, set back the truth and the context of the lie”.

Findings

In the movie “Family Romance, LLC”, the situation of “revealing reality” based on Roy Armes’ classification of cinema’s relationship with reality; It was created by Herzog presenting a fictional film as if it were a documentary. The film, in which the line between the real and the lie in the real world necessary to reveal the reality is blurred, bears the traces of the concept of post-truth. It seems that the existence of a company called “Family Romance, LLC” in the real world may cause significant problems in our relationship with truth and reality. The industrialization of generating alternative realities as a means of generating income has the potential to increase our current problems with reality. As a controversial concept, post-truth emphasizes the trivialization of truth through the creation of alternative realities instead of existing ones.

The situation of the trivialization of the truth contains a state of anxiety that can be encountered in all areas of daily life, based on the film whose descriptive analysis was made. This state of anxiety may cause a decrease in people’s living standards by bringing along a distrust and disbelief towards the environment, and may also harm ethical values. In the age when the truth is discredited, “creating values according to behavior instead of behavior according to values” can be considered as the source of related harms. On the other hand, the disappearance of physical reality in recent times, when virtual world tools started to be included in our daily lives together with technological innovations, will make it possible to talk about new dimensions of reality and the trivialization of truth.

Research Limitations

This study presents an analysis of the movie “Family Romance, LLC” written and directed by Werner Herzog. Therefore, the limitation of this study is the movie selected through purposeful sampling. For this reason, the aspects of the post-truth concept can also be examined in other contemporary films that prioritize social relations.

Implications

The concept of post-truth does not make itself visible only through politics, the context in which it emerges. Post-truth is also meaningful directly in daily life. For this reason, it is possible to carry out various researches by using qualitative and quantitative research methods on the daily reflections of the concept. This study examines the social relations dimension of the post-truth concept with a film it deals with. In addition to this film, which constitutes the limitation of the study, other films that highlight social relations can be examined.

Original Value

The most important issue that gives the work its original value is that it questions the normative existence of the post-truth concept. Because the studies in the literature deal with the concept of post-truth only in the context of politics, since it emerges in the context of politics, and only the dimension of the concept related to politics is given importance. This study gains importance with the questioning it carried out through a movie in terms of considering the social relations dimension of the concept. In addition, the number of studies examining the concept of post-truth through films is very few in the literature. The study is also important in terms of revealing the usability of the concept of post-truth as a criterion in making sense of cinema in the field of art.

Araştırmacı Katkısı: Mahmut CERAN (%100).